



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES

“LA APRECIACIÓN SIMBÓLICA DEL ENTORNO  
MATERIAL URBANO”

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA  
NOÉ MARTÍN SÁNCHEZ VENTURA

DIRECTOR DE TESIS  
DR. VÍCTOR FERNANDO ZAMORA ÁGUILA

MÉXICO D.F., FEBRERO 2011

UN/M  
POSGRADO 



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



A la memoria de mi padre, Sr. Gaspar Sánchez Pérez, en agradecimiento por haber edificado todo un universo para que sus seres queridos lo habitáramos.

A mi madre, Sra. Alicia Ventura Hernández, por el ejemplo de amor, alegría y dedicación con que día a día se entrega en cada acto que realiza.

A mis amadas *Florecita Violeta* –Norma Reyes Buck- y *Sal de Uvas* –Salma Flores Reyes-, como un voto de amor para la eternidad.

A mis amados hermanos, sobrinos y sus respectivos seres queridos: Elizabeth, Salvador †, Jaime, Jesús, Claudia, Víctor, Alejandro, Mario, July, Leonardo, Lilia, Irasema, Rosa, Raúl, Juan, Adair, Valeria, Jimena, Agustín, Alexis, Michelle, Leonora y José Alberto, por todo cuanto he recibido de ustedes.

A la familia Reyes Buck por el cariño que siempre me han brindado; en especial, a la memoria de *Charly*, por haber iluminado nuestra vida con su hermosa presencia.

A mis amigos, a todos mis amigos, por lo vivido en su compañía.



Deseo ofrecer mi total agradecimiento a todas aquellas personas que, de una u otra forma, contribuyeron a la construcción de este proyecto:

A mis maestros y compañeros de la Maestría en Artes Visuales de la ENAP; en especial a mi director de tesis, Dr. Fernando Zamora Águila y al Dr. Julio Chávez Guerrero, por haberme dado la oportunidad de aprender con ustedes acerca de numerosas materias, pero en particular acerca de la entrega al conocimiento y la docencia.

Al “Big Town Playboy de la World Wide Web”, Raúl Cázares por la edición de este documento.

A la *banda* que se reúne alrededor de Foto 0-1 y su fundador “El Vampirazo” Ernesto Olivares Castillo: Guadalupe Rosado, Norma Reyes, Mónica Pasindo, Andreina Aragonese, Alejandro Márquez, Ulises Casado y Gabriel Vargas, por las innumerables –y muchas veces alucinantes- charlas sobre, Música, Arte, Comunicación, y demás cosas que hacen la vida.



## ÍNDICE

PROLOGO VISUAL	13
INTRODUCCIÓN.	23
1. EL ENTORNO MATERIAL URBANO.	29
1.1. Lo Urbano y La Ciudad, Conceptos Generales.	32
1.2. El Entorno Físico Urbano.	35
1.3. Morfología Material.	38
1.3.1. El Espacio Público.	40
1.4. El Entorno Material Urbano.	49
1.5. La Dimensión Formal de los Elementos del Entorno Material Urbano.	61
1.5.1. Relación materia-forma.	62
1.5.2. Relación forma-función.	63
1.5.3. Relación forma-contenido.	64

2. APROPIACIÓN DEL ASPECTO VISUAL DEL ENTORNO MATERIAL URBANO.	71
2.1. Relación Sujeto-Ciudad.	73
2.1.1. El Conocimiento de la Ciudad.	73
2.1.2. El Conocimiento perceptual de la Ciudad.	75
2.1.3. La necesidad del recorrido.	78
2.2. La Percepción Visual del Entorno Material Urbano.	86
2.2.1. El entorno material urbano como experiencia multisensorial.	86
2.2.2. Percepción visual del objeto material urbano.	90
2.2.3. Recorrido del objeto material urbano.	92
2.3. Impedimentos a la Percepción Visual del Entorno Material Urbano.	94
2.3.1. El abandono del espacio urbano.	95
2.3.2. La visión oblicua e inconsciente del entorno material urbano.	105
2.3.3. El ocultamiento del paisaje urbano.	106
2.4. La Visión en Detalle del Entorno Material Urbano.	113
2.4.1. Visión en detalle, consideraciones generales.	114

2.4.2. La visión en detalle como modalidad de relación con el entorno material urbano.	124
2.4.3. Autonomía del detalle.	126
2.4.4. Apreciación del detalle como unidad formal.	132
<b>3. LA EXPERIENCIA SIMBÓLICA CON EL ENTORNO MATERIAL URBANO.</b>	<b>139</b>
3.1. La Apreciación Subjetiva del Entorno Material Urbano.	141
3.1.1. Una percepción efectiva del entorno material urbano.	141
3.1.2. Percepción racional y sensitiva del entorno material urbano.	145
3.1.3. La respuesta estético-espiritual ante el entorno material urbano.	155
3.2. Simbolismo y Entorno Material Urbano.	163
3.2.1. El símbolo y lo simbólico, conceptos generales.	163
3.2.2. La apreciación simbólica del entorno material urbano.	168
3.2.3. Simbolismo inherente a la forma.	176
3.3. Simbolismo Sensorial y Entorno Material Urbano.	186

3.3.1. Simbolismo sensorial y arquitectura.	186
3.3.2. Autoimagen y Semejanza.	197
3.3.3. Simbolismo sensorial y visión en detalle.	204
CONCLUSIONES.	213
BIBLIOGRAFÍA.	221

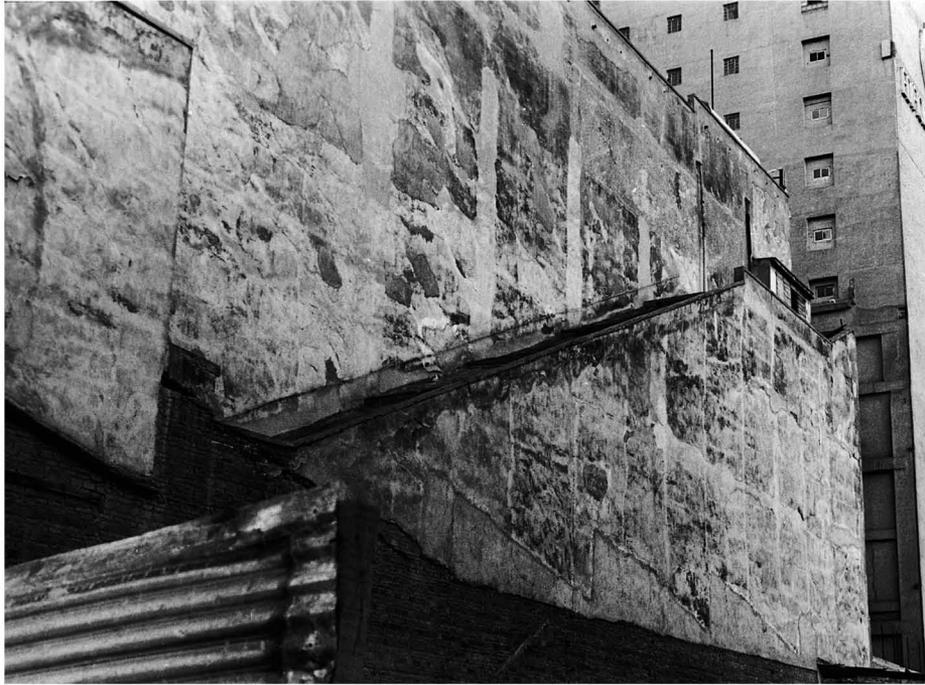
## **PRÓLOGO VISUAL**

-Después del Terremoto.

-20 Años Después.

-Postales: Saludos Desde la Ciudad de México.



















## INTRODUCCIÓN

En la actualidad abundan los discursos sobre lo urbano; el sistema urbano se ha convertido en los últimos años en uno de los temas de moda en los medios de comunicación y desde hace más tiempo en un importante objeto de observación de las diferentes disciplinas de estudio -el arte incluido, claro está-. Mucha de esta atención se debe en gran medida a que, durante el siglo XX, los sistemas urbanos alcanzaron unas dimensiones y una complejidad que difícilmente se podría comparar con cualquier otro fenómeno. Evidentemente esta complejidad implica la participación de una innumerable cantidad de aspectos, cada uno de los cuales se podría considerar un objeto de estudio. Pensando de manera muy general, es posible afirmar que los diferentes objetos de estudio del sistema urbano, se pueden clasificar en las categorías que los dividen en: 1. Los relativos a la actividad humana que se desarrolla dentro de él (el supersujeto social), y 2. Los relativos al objeto físico en el que se desarrolla dicha actividad, el medio ambiente construido (el superobjeto ciudad).

En principio, se desea declarar, que el principal objeto de estudio de esta investigación, es un componente de esa segunda categoría del sistema urbano, la dimensión material del entorno urbano; pero no de manera aislada, sino en un particular tipo de relación con el elemento central de la primera categoría, el sujeto, el habitante de la ciudad.

A lo largo de la historia del arte, el aspecto físico de la ciudad ha sido motivo de observación de toda clase de artistas: pintores, cineastas, artistas conceptuales, fotógrafos y por supuesto, artistas urbanos, quienes lo han abordado con los más diversos propósitos: reflexionar sobre su lógica

espacial, sobre las cualidades estéticas del paisaje, de las construcciones que lo conforman, etc.

En virtud de variados factores, entre los que se puede destacar; la rapidez con que se puede obtener una imagen y su aparente mayor objetividad, la fotografía ha jugado un papel sumamente importante en este proceso de observación de la ciudad por los diferentes artistas; como así lo ejemplifica la enorme cantidad de discursos sobre ella generados con este medio desde su descubrimiento hasta la actualidad. Significativamente, quizá no solo por cuestiones puramente técnicas, algunos de los primeros objetos retratados con un aparato fotográfico fueron edificaciones (Niepce, *Vista desde su ventana*, 1827); el primer ser humano fotografiado quedó registrado sólo por casualidad, en el intento por realizar una toma panorámica del boulevard de Temple en París (Daguerre, 1938). El desarrollo de la fotografía coincide perfectamente con el proceso de complejización de las ciudades.

Se plantea el tema de la fotografía porque se considera necesario precisar, que quien esto escribe, fue un estudiante de la Orientación de Arte Urbano que ha desarrollado principalmente obra fotográfica sobre el aspecto físico de la ciudad o, dicho de otra manera, que se hizo consciente del entorno material urbano a través de una cámara fotográfica; lo cual no quiere decir que esta sea una tesis de fotografía o sobre la relación fotografía-ciudad; el interés, la motivación fundamental de este proyecto de investigación, es un tanto más genérico, es el intento de encontrar una respuesta a la pregunta de ¿por qué nos llama tanto la atención, por qué nos resulta tan fascinante, a artistas en general, el escenario material de la ciudad?

La respuesta tentativa a esta pregunta, la hipótesis sobre la que se fundó el objetivo del proyecto fue la asunción de la idea de que el interés del

artista por el *entorno material urbano*, es debido a que éste, como cualquier otro habitante de la ciudad, realiza una apreciación subjetiva de este entorno; apreciación que potencialmente puede tener el carácter de simbólica, es decir, de una experiencia que dota al individuo de unas informaciones que exceden a los objetos mismos y su sentido, la función práctica para la que fueron instalados en el espacio urbano; unos contenidos, en los que el sujeto detecta –las más de las veces en un nivel intuitivo- la formalización de símbolos del mundo, la ciudad, la sociedad y sobre sí mismo.

Con base en este razonamiento se planteó, el objetivo de la presente investigación, el cual fue, indagar en las asociaciones simbólicas que el habitante de la ciudad realiza al enfrentarse con el entorno material urbano, específicamente, en el simbolismo que se desprende de la percepción de la dimensión formal de dicho entorno, lo que más adelante llamaremos *simbolismo sensorial*.

La expresión *entorno material urbano*<sup>1</sup>, es utilizada en la investigación con la intención de referirse a un particular elemento del *medio ambiente físico urbano*, y en el interés de distinguirlo de otro tipo de elementos o dimensiones que pudieran conformar dicho medio ambiente; la más evidente de ellas, la dimensión del espacio, la cual generalmente está implícita en expresiones más conocidas como, *forma* o *imagen de la ciudad*. De esta manera se pretende evidenciar que las reflexiones vertidas en esta investigación son fundamentalmente sobre dicho aspecto material (objetual), sin tomar en cuenta la problemática -en sí misma compleja- del espacio.

Con el mismo interés por delimitar el objeto de estudio, la investigación sólo contempla los elementos materiales *fijos* o *semifijos* que forman parte

---

1. Expresión tomada de WARD, Peter M., *México: Una megaciudad*, pág. 242.

de las *edificaciones, infraestructura o mobiliario urbano* (elementos urbano-arquitectónicos) y que se encuentran en el exterior de la vía pública; descartando con ello cualquier consideración sobre las imágenes de la publicidad y propaganda exterior y sobre expresiones artísticas como murales, grafitis o esculturas urbanas.

La manera de proceder fue deductiva; en primer lugar se identifica y define el objeto de estudio, el entorno y el objeto material, dentro del sistema urbano, posteriormente, se reflexiona sobre las condiciones específicas en las que el habitante de la ciudad percibe visualmente ese entorno, para finalmente hacer una exposición de la experiencia simbólica que se desprende de ese acto perceptual (de conocimiento).

Para llevar a cabo esta tarea, la investigación se apoya principalmente en los contenidos teóricos de autores como Kevin Lynch, Manuel Castells, Henry Lefebvre, y Leonardo Benévolo, para el apartado destinado a la identificación del entorno material urbano. En relación con el enfoque perceptual de la ciudad, se parte desde los planteamientos propuestos por la teoría de la Gestalt acerca de la percepción visual de los elementos urbanos, a través de autores como Rudolf Arnheim y Gordon Cullen, y otros como el doctor José Luis Díaz. En relación con enfoques relacionados a la apreciación subjetiva de la ciudad, los soportes son: Dore Ashton, Nestor García Canclini y Peter Krieger. Finalmente, para argumentar la experiencia simbólica con los objetos urbanos, el trabajo se apoya en ideas de la teoría del símbolo, particularmente en las ideas de Ernst Cassirer a través de su interpretación para el caso específico de la apreciación simbólica del objeto material por Arnheim, además de otros autores que disertan sobre simbolismo urbano, como los mismos Lynch, Krieger y Gillo Dorfles.

De esta manera, el capitulado de este trabajo tiene el siguiente orden: el capítulo 1 se destina a los temas relativos a la definición del objeto

material urbano y su caracterización; a través de un proceso deductivo en el que se va progresivamente “descendiendo” en diferentes niveles (esferas) de realidad física dentro del sistema urbano, hasta ubicar al objeto material.

El capítulo 2, está destinado a abordar el proceso de relación del sujeto con los elementos urbano-arquitectónicos. Evidentemente, en un primer lugar, a través de la relación global (multisensorial) entre el sujeto y la ciudad, para seguir con la revisión de la percepción visual de la misma y del objeto material. Esta revisión incluye también reflexiones sobre los problemas que encarna la percepción visual del escenario material urbano en ciudades como la nuestra. El final del capítulo se destina al tema de la percepción visual en detalle del elemento material; esto último en función de que esa modalidad de percepción visual es la dominante en nuestro reconocimiento perceptual de la ciudad.

El capítulo 3, se destina a la revisión del fenómeno de la apreciación simbólica del entorno material. Primero se tienden las bases para la argumentación de una percepción subjetiva de la ciudad, con la finalidad de ubicar dentro de ella a la experiencia simbólica. En segundo término se plantean conceptos generales sobre el símbolo y la simbolización (lo simbólico) con la intención de plantear a continuación el tema del simbolismo sensorial y su relación con los objetos urbanos y su percepción visual en detalle.



**CAPÍTULO 1.**  
**EL ENTORNO MATERIAL URBANO.**



De acuerdo con el influyente estudioso del urbanismo de tendencia estructuralista Kevin Lynch, si bien *una imagen ambiental*<sup>u</sup> se presenta al sujeto en su experiencia cotidiana como un todo; en el análisis es posible dividir ese todo en tres partes: identidad, estructura y significado.

En donde la *identidad* se refiere a la identificación de un objeto del medio ambiente, a su distinción con respecto a otros objetos, su diferenciación, *su reconocimiento como entidad separable*<sup>1</sup>. La *estructura* se centra en el análisis de la relación espacial o pautal de los objetos con el observador y con otros objetos, mientras que el *significado* se centra en la expresión de la función que el objeto cumple en el medio, además de la expresión de otro tipo de contenidos más relacionados con la subjetividad del observador, *lo emotivo*.

Dada su tendencia estructuralista, es fácil ver la semejanza del modelo de análisis de Lynch, con el modelo de análisis semiológico-hermenéutico, que también propone tres niveles de análisis: *sintáctico*, *semántico* y *pragmático*. Pero es necesario aclarar que, a pesar de que ambos modelos proponen tres estadios, no son asimilables literalmente los estadios de un modelo con los del otro. Identidad y Estructura se pueden asimilar al nivel sintáctico del análisis semiológico, mientras que, en virtud de amplitud que Lynch le otorga a la parte del Significado -desde la expresión, de la función hasta las apreciaciones subjetivas del usuario del objeto urbano-, este contendría tanto al nivel semántico como al nivel pragmático.

Como ya se ha declarado, la aspiración primera de este proyecto es llegar al estudio de la apreciación subjetiva que el sujeto realiza de los objetos materiales de la ciudad. Para lograr esto, considero necesario seguir

---

1. Kevin Lynch, *La Imagen de la Ciudad*, pág. 18.

en sus etapas generales los pasos del modelo propuesto por Lynch; en función de esto el primer capítulo está justamente destinado a la *identificación* de una dimensión específicamente material de entorno físico urbano y de sus componentes.

### **1.1. Lo Urbano y La Ciudad, Conceptos Generales.**

En la búsqueda de la identificación de una dimensión material del medio urbano, es necesario comenzar por la revisión de los conceptos de *lo urbano* y *la ciudad*, no sólo en virtud del carácter abarcador que ambos poseen y dentro del cual se localiza esa dimensión material que buscamos, o por la exigencia explícita de revisarlo por el simple hecho de que ésta es una tesis de arte urbano, sino por la necesidad de evidenciar desde ahora el papel correlativo que *lo social* juega tanto en la construcción efectiva, real, como en la definición teórica de ambos fenómenos. De esta manera podremos ir –de lo general a lo particular- develando cada uno de los niveles (realidades) que contienen a *la materia urbana*, a través del estudio de los conceptos que mayor implicación tienen con procesos o fenómenos no físicos (sociales), hasta descubrir algunos que nos permitan referirnos a una realidad urbana puramente material, dicho en otras palabras, emprender un proceso que nos permita separar teóricamente el aspecto humano-social, del aspecto físico; con la finalidad de concentrarnos momentáneamente en éste último.

*Lo urbano* y *la ciudad* son dos expresiones que señalan dos tipos de realidades diferentes, pero ninguna de ellas se limita a designar a un objeto físico, delimitado; ambas expresiones designan algo mucho más complejo que un cierto tipo de realidad dura y perfectamente delimitada, a saber: la primera,

un particular tipo de sociedad o cultura, y la segunda, una forma específica de asentamiento humano, y esa amplitud de significado implica –en ambos casos- al sistema que los construye, los habita y transforma incesantemente, *la sociedad*.

Tal y como lo afirman los especialistas, el fenómeno urbano es muy difícil de definir *utilizando medidas objetivas*, pero soslayando la complejidad de los argumentos que intentan definirlo, por el momento baste observar que, incluso en sus acepciones más discutibles, ya está patente la estrecha relación que lo urbano guarda con la *estructura de la sociedad*.<sup>2</sup>

...el término *urbano* designará una forma particular de ocupación del espacio por una población, o sea, la aglomeración resultante de una fuerte concentración y de una densidad relativamente elevada, que tendría, como correlato previsible, una diferenciación funcional y social cada vez mayor...<sup>3</sup>

Evidentemente esta implicación de lo social se mantiene en las definiciones más elaboradas de *lo urbano*, como por ejemplo la que propone el mismo Castells:

Plantear la cuestión de la especificidad del [...] “espacio urbano” equivale a pensar las relaciones entre los elementos de la estructura social, en el interior de una *unidad* definida en una de las instancias de la estructura social...<sup>4</sup>

---

2. Manuel Castells, *La Cuestión Urbana*, pág. 19.

3. *Ibid.*, pág. 16.

4. *Ibid.*, pág. 279.

Por su parte, si bien el concepto de *ciudad* en ciertos momentos de su uso ordinario e incluso de su uso teórico -como veremos más adelante-, parece referirse exclusivamente a una realidad material, se debe asentar que en términos formales, éste también se refiere a un fenómeno complejo que implica la acción de la sociedad; de hecho el origen etimológico del término se refiere a un cierto tipo de organización social, la *cívitas* romana, acota Henry Lefebvre, quien en otra parte agrega que es difícil entender tanto el término como el fenómeno de la ciudad como un simple producto material. Condición indeterminada que incluso le ha permitido entender a la ciudad como:

...una imagen evasiva en física en la que la misma cosa puede ser partícula y onda. En los mejores momentos de la historia, los hombres han podido ver con claridad la naturaleza dicotómica de la definición de ciudad y han hablado de ella como los filósofos hablan de la dualidad entre espíritu y la materia...<sup>5</sup>

Sin embargo, a pesar de esta esencial condición “dicotómica” de la ciudad y lo urbano, autores como Henri Lefebvre, en su necesidad de distinguir entre sociedad y su producto propone –transitoriamente- un uso reducido del concepto de *ciudad realidad presente, inmediata, dato práctico sensible arquitectónico, y, por otra parte lo urbano, realidad social compuesta por relaciones a concebir o reconstruir por el pensamiento*<sup>6</sup>; reducciones que respectivamente sustituye por las categorías de: la *morfología material* y la *morfología social*, categorías que resultan muy útiles en cuanto brindan la

---

5. Dore Ashton, “Notas sobre cómo percibir la ciudad” en: *La Ciudad Concepto y Obra*, pág. 48.

6. Henri Lefebvre, *El Derecho a la Ciudad*, pág. 68.

posibilidad de designar y pensar por separado los ámbitos físico y social de la vida urbana.

Pero antes de continuar con la exploración de la morfología material, que es la que a este proyecto interesa, conviene retomar la advertencia que hace Lefebvre en relación a que, si bien teóricamente podemos hacer una distinción entre producto y sociedad, eso no implica la existencia de una división efectiva, real, de ambas dimensiones.

No hay obra sin sucesión regulada de actos y acciones, de decisiones y conductas, sin mensajes y sin código [...] sin cosas, sin una materia a moldear, sin una realidad práctico-sensible, sin un espacio, sin una naturaleza, sin campo y sin medio. Las relaciones sociales se logran a partir de lo sensible; no se reducen a este mundo sensible, y sin embargo no flotan en el aire, no se pierden en la trascendencia...<sup>7</sup>

## **1.2. El Entorno Físico Urbano.**

En el interés de ir paso a paso descubriendo los diferentes niveles de realidad física que contienen a la materia urbana, quiero detenerme a hacer una breve reflexión sobre un nivel de realidad física que contemplara todos los fenómenos físicos posibles dentro la esfera urbana, aparte de los que ya están inscritos en las dos grandes categorías que usualmente reconocen los urbanistas como los componentes del *conjunto [...] el medio ambiente natural (terreno, vegetación, clima) y el medio ambiente cultural (construcciones, infraestructura)*<sup>8</sup>, es decir

---

7. *Ibidem*.

8. Ricardo Calderón, *Análisis de Sitio*, <http://www.umss.cochabamba.htm>, consulta: 15/6/2007.

una esfera que contemplara también como elementos del entorno, entidades y fenómenos quizá más circunstanciales como por ejemplo el *smog*, -que en el caso de la Ciudad de México es un factor decisivo en la visibilidad- u otros que usualmente no son considerados como objetos, como por ejemplo la presencia de la vida animal, de la que evidentemente nos interesa destacar la presencia de seres humanos *los elementos móviles de la ciudad, y en especial las personas y sus actividades, son tan importantes como las partes fijas. No somos tan sólo observadores de este espectáculo, sino que también somos parte de él...*<sup>9</sup> **(Foto 1)**

La necesidad de reconsiderar estos factores es, en primer lugar y como ya se anotó, con la intención de señalar un nivel de realidad física totalmente abarcadora, que las más de las veces es mencionada apenas de una manera difusa en la bibliografía sobre cuestiones relativas a la ciudad, con el término ambiguo de *conjunto*.

En segundo lugar, porque, aunque por experiencia sepamos que algunos de los factores mencionados -por ejemplo el caso de los animales y los seres humanos- exceden por mucho la condición de un simple objeto, la mayor parte del tiempo en nuestro desenvolvimiento por la ciudad, mientras estamos absortos en nuestros pensamientos, en la consecución de nuestros fines, perdemos de vista su condición de seres vivos, con motivaciones, subjetividad, sensibilidad o voluntad propia y los asumimos como objetos llanos y consecuentemente como componentes del medio ambiente, como elementos del paisaje. Componentes que por otra parte, cobran cualidades muy diferentes en el ámbito urbano que muy difícilmente tendrían en un ambiente rural o natural: el ser humano como multitud en una calle concurrida,

---

9. Lynch, *op. cit.*, pág. 10.

el agua como lluvia, charco o inundación, los perros como arma de defensa, los movimientos telúricos como catástrofes, etc.

En tercer lugar, dado que en esta condición de componentes del medio transforman física, y sobre de todo, semánticamente, nuestra percepción de ese medio: *La imagen de una realidad física determinada puede cambiar ocasionalmente de tipo si las circunstancias de su visión son diferentes.*<sup>10</sup> A propósito de la presencia humana, Rudolf Arnheim hace una interesante observación en relación con la arquitectura: **(Foto 2)**

Aunque un edificio está completo en sí mismo como diseño formal, es una herramienta de utilidad física y por tanto sólo revela todo su significado si abarca la presencia del hombre.<sup>11</sup>

Quizá en la apreciación directa de la realidad, no es evidente cómo la figura humana y la naturaleza se funden y modifican el significado del entorno material, pero creo que este hecho tiene una clara representación en el universo homogéneo de una fotografía blanco y negro, en el que, a pesar de que humanos, animales y flora comparten el mismo aspecto granuloso y grisáceo de las construcciones, su presencia en el encuadre dota de un significado distinto a estas últimas. No por nada Walter Benjamín en su ensayo *Pequeña historia de la fotografía*, dividió el arte de la fotografía en dos, las que contienen seres humanos y las que no, concediendo a las primeras la posibilidad de su trascendental idea de *Aura*<sup>12</sup>.

---

10. *Ibid.*, pág. 64.

11. Rudolf Arnheim, *La Forma Visual de la Arquitectura*, pág. 171.

12. Walter Benjamin, *Discursos Interrumpidos*, pág. 73.

En resumen, dentro de la ciudad, existe un nivel de realidad física que excede a la morfología material y está conformado por todas aquellas entidades y fenómenos que se hacen presentes como formas de: materia, espacio y energía. Lo cual nos permite concluir que no todo lo que sensorialmente experimentamos en el medio urbano es materia inerte, está construido, ni es visible. Ese medio –como se ha dicho- también está compuesto por seres vivos, por productos de la naturaleza y por manifestaciones de la energía que estimulan a otras modalidades de la sensibilidad diferentes a la visión. Todo lo cual determina lo que efectivamente vemos.

### **1.3. Morfología Material.**

*Medio ambiente construido*<sup>13</sup>, *Forma física de la ciudad*<sup>14</sup> o *Paisaje cultural*<sup>15</sup>, son expresiones que podrían servir para intitular este apartado, en tanto que todas ellas manifiestan la condición de la ciudad como una entidad constituida mayoritariamente por unos elementos creados, artificiales.

La ciudad no es sólo un objeto que perciben (y quizá gozan) millones de personas de clases y caracteres sumamente diferentes, sino que es también el producto de muchos constructores que constantemente modifican su estructura porque tienen sus motivos para ello.<sup>16</sup>

Pero, tal y como lo explicamos atrás, prefiero utilizar la expresión de *Morfología Material*, en tanto que ésta deja claro su distanciamiento de

---

13. Peter M. Ward, *México: una megaciudad*, pág. 243.

14. Lynch, *op. cit.*, pág. 27.

15. Amos Rapoport, *Aspectos Humanos de la Forma Urbana...*, pág. 287.

16. Lynch, *op. cit.*, pág. 9.

la actividad social que la produce *la Morfología social*, lo cual nos permite distinguir sin ambigüedad un nivel de realidad específicamente física.

El concepto de *morfología material* surgió en el periodo de entre guerras y posteriormente fue retomado por historiadores y en los años 60 por arquitectos y urbanistas, e implica la concepción de la forma urbana centrada en la dimensión espacial y formal, alejada de preocupaciones de las ciencias sociales, específicamente de orientación marxista que consideraban a la forma urbana como un simple expresión de la ideología. Sobra decir que este último tipo de estudios sobre el espacio urbano son de una enorme importancia y, como es bien sabido, estos se han llevado a cabo desde las más diversas áreas de estudio: urbanismo, sociología, arte, etc. y que de hecho más adelante me tendré que apoyar en ellos para alcanzar mi objetivo.

La morfología material establece una relación complementaria con la *tipología edificatoria*, la cual no se refiere sólo a las formas superficiales, a la solución circunstancial de exigencias funcionales y estéticas de las edificaciones de una sociedad determinada, sino a aquello que responde a exigencias profundas y constantes que sólo se modifican a largo plazo.

...el concepto central de la relación entre morfología y tipología, que no es una relación casual, sino dialéctica, en la cual la forma urbana es dependiente de la tipología edificatoria y viceversa. La forma de los trazados urbanos, de las calles y los espacios públicos, está entretejida con la forma, tamaño y volumen de la edificación, con las relaciones de ésta con la parcela, la manzana y el trazado viario. La morfología del trazado urbano es la otra cara de la moneda que configura la tipología edificatoria.<sup>17</sup>

---

17. Inés Sánchez de Madariaga, *Introducción al Urbanismo...*, pág. 26.

De esta manera debemos entender que la morfología material de la ciudad tiene básicamente dos componentes; el espacio y los elementos materiales, *Se refiere a la forma urbana tal como está configurada por los trazados varios y parcelarios y por volumetría de la edificación*<sup>18</sup>, y es de suma importancia hacer notar que una buena parte de las investigaciones sobre ésta morfología, están centradas más en la cuestión del espacio que en la constitución de los objetos materiales en sí mismos, hecho que se justifica si consideramos que la ciudad es en esencia una forma espacial, ...*Tal como una obra arquitectónica, también la ciudad es una construcción en el espacio.*<sup>19</sup> Y los objetos materiales generalmente son tomados en cuenta más en su papel de elementos que generan, definen o caracterizan ese espacio, en la medida en que *imprimen una determinada calidad al medio urbano y en su disposición constituyen elementos de articulación y definición de los espacios urbanos...*<sup>20</sup>

Esta investigación está fundamentalmente interesada en estos objetos, pero en atención a la exigencia de dejar claro que el espacio físico permite *el despliegue del conjunto de la materia* se hacía necesario comenzar esta reflexión señalando la esencial condición espacial de la ciudad y más específicamente el “tipo” de espacio en que están ubicados tales objetos, *el espacio público*.

### **1.3.1. El espacio público.**

Tratando de respetar los pasos del método propuesto por Lynch, en este primer apartado de la investigación me he esforzado en describir a la ciudad como un objeto físico, rehuendo de otro tipo de informaciones, sociológicas, psicológicas, etc., que no se refieran a aspectos objetivos, efectivamente

---

18. *Ibid.*, pág. 164.

19. Lynch, *Op. cit.*, pág. 9.

20. Calderón, *op. cit.*

existentes en la morfología material de la ciudad. Pero considero que para hablar de las partes del espacio ciudadano, conviene cambiar por un momento el enfoque y utilizar un criterio algo diferente.

De acuerdo con los diversos estudios, existen un sinnúmero de maneras de dividir, fragmentar, pensar, el espacio de la ciudad para su estudio, pero sin lugar a dudas, la organización más general y quizá más pertinente es aquella que lo divide en: *espacio público y espacio privado: ...el contraste entre lo particular y lo universal, entre lo individual y lo colectivo, es uno de los puntos principales desde los cuales se estudia la ciudad.*<sup>21</sup> Y si bien el espacio urbano surge como lugar de encuentro, como lugar para poner en común los intereses de los hombres, es decir, con una cierta vocación hacia lo público, en su transcurrir cotidiano éste se construye básicamente por la dialéctica entre lo privado y lo público.

La ciudad, como tal, es la expresión sistémica concreta que correlaciona las espacialidades públicas y las privadas, no en un equilibrio cuantitativo de las mismas, sino en un equilibrio cualitativo...<sup>22</sup>

Esta división más política que física, resulta para este estudio muy útil, puesto que es la que principalmente configura la forma del espacio de la ciudad, como muy gráficamente lo describe Gordon Cullen: **(Foto 3)**

Si bien el hombre construye espacios privados para vivir en su interior, la vida humana no se desarrolla exclusivamente

---

21. Aldo Rossi, citado en *Conceptualización del espacio público*, web, <http://www.unalmed.edu.co/paisaje/doc4/concep.htm>, consulta: 8/10/2007.

22. *Conceptualización del espacio público*, web, <http://www.unalmed.edu.co/paisaje/doc4/concep.htm>, consulta: 12/10/2007.

en los interiores de los edificios. El hombre construye objetos dentro de los cuales transcurren sus actividades. Son cajas que pueden llamarse casas, edificios para oficinas, fábricas, escuelas, clubes, hospitales [...] La suma de objetos de este tipo en forma más o menos continua, genera espacios exteriores como contraformas.<sup>23</sup>

Por supuesto no es posible entender la composición del espacio urbano a través de una polarización, una contraposición extrema de lo privado y lo público, puesto que entre esta dos divisiones existe interrelación, una graduación de elementos de uno que se posicionan en el espacio del otro mediante *tácticas*, por ejemplo como las que Cullen ya ha codificado: posesión, enclaves, espacio definidor, etc.<sup>24</sup>

A su vez el espacio público -que es aquel por el que puede circular cualquier persona sin restricción alguna-, se puede subdividir entre espacios cerrados: como por ejemplo un pasaje comercial, un mercado, una biblioteca pública o una delegación, y espacios abiertos, exteriores o al aire libre, como por ejemplo una plaza.

Según la clasificación de diferentes autores, los componentes del espacio público abierto son: *las calles, plazas, parques, otras áreas verdes y las avenidas*. Silvina Souza<sup>25</sup> agrega, abstrayendo de los componentes anteriores: *la esquina, la vereda y la pared*.

Los objetos materiales que interesan a este proyecto son entonces los

---

23. Gordon Cullen citado en: Silvia Portiansky, *La ciudad como totalidad colectiva*, web, <http://www.laplataproyectos.com/main-11.htm>, consulta: 30/10/2007.

24. *Ibid.*

25. Silvina Souza, *Comunicación y espacio público en la ciudad de La Plata: Circulación, recorridos y encuentros*, web: <http://www.oei.es/pensariberoamerica/colaboraciones03.htm>, consulta 2/11/2007.

que pueden encontrarse en este espacio, en el espacio público abierto, exterior o al aire libre, lo que los urbanistas llaman *la superficie* o lo que nosotros entendemos como *la calle*.

Los motivos de ésta especificidad son: en primer lugar, que el espacio público no sólo es, como ya lo mencioné arriba *inherente a la concepción misma*<sup>26</sup> de ciudad, sino inclusive su expresión primera. Cualquier idea o imagen de ciudades reales o ficticias que nos podamos generar, obligadamente comienza por el trazo de sus espacios abiertos. Para corroborar esto revítese por ejemplo cualquier película que pretenda generar la idea de una ciudad del pasado o prefigure una en el futuro; más tarde o más temprano mostrará el aspecto de los espacios abiertos de la ciudad a representar. En este sentido el espacio abierto es el espacio definidor del carácter, la especificidad de la ciudad, la expresión primera de lo urbano, la fachada de la ciudad.

El paisaje urbano alude al paisaje de las ciudades, y dentro de éstas, a los espacios abiertos y los elementos que los conforman. Los espacios abiertos corresponden a los lugares donde la gente se congrega a caminar, a pasear, algunas veces a comprar, a montar en bicicleta o a conducir; son los espacios de encuentro y participación en la vida comunal del espacio reconocido como ciudad...<sup>27</sup>

En segundo término, el espacio público exterior se presenta mucho más rico en información sobre la sociedad que lo construye en la medida en que éste permite la participación de todos los sectores de la sociedad, *garantiza este encuentro colectivo, con carácter libre y gratuito, para la*

---

26. Portiansky, *op. cit.*,

27. *Conceptualización...*

*gente, espontáneo, desordenado y simultáneo*<sup>28</sup>, y consecuentemente permite a todos la apreciación del resultado de esa participación, fenómeno que interesa a este proyecto y que más adelante se abordará con detenimiento; el impacto sobre el sujeto sensible de la información que esa construcción contiene y que justamente es la que pervive por más tiempo, dada la más lenta mutabilidad del espacio exterior.

Hemos de entender entonces que el espacio público se constituye en el espacio estructurante y perenne de la ciudad, y el espacio privado en el espacio estructurado y mutable de la misma. En el primero, el espacio público, se manifiesta el interés común; en el segundo, en el espacio privado, prima el interés particular.<sup>29</sup>

En tercer lugar, y muy importante para mis intenciones es, que en virtud de que las edificaciones y los objetos que se hallan en la superficie, salvo ciertas tácticas de apropiación –por ejemplo lo que Cullen reconoce como *espacio definidor*-, las edificaciones o mejor dicho, la parte de las edificaciones y los objetos que están al exterior, están expuestos a la intervención de todos los agentes que afectan al medio y que terminan transformándolos y dotándolos de una significación que originalmente no poseen. Ésta significación aportada por la intervención de agentes ajenos a la producción original, es una, entre otras, de las que se intenta estudiar en ésta investigación. **(Foto 4)**

No sucede lo mismo con los elementos materiales que se encuentran en la mayoría de los espacios públicos cerrados, puesto que éste último tipo de espacio en la Ciudad de México se encuentra en una situación intermedia

---

28 Portiánsky, *op. cit.*

29. *Conceptualización...*



1



2

3



4





entre lo privado y lo público, y en cierto sentido, se asume más como una prolongación del espacio privado; se puede transitar libremente por él, pero recibe ciertos cuidados especiales de los vecinos (comerciantes o residentes) que el espacio público exterior no recibe: limpieza, acabados, mobiliario, etc. Ejemplo claro de esto en el DF, son los espacios de un mercado o de un pasaje comercial o también ejemplos radicales, en los que el espacio público es apropiado permanentemente por intereses privados, como es el caso inimaginable de la apropiación de los pasajes subterráneos para cruzar la avenida Tlalpan de un costado a otro; pasajes que primero fueron convertidos en andadores comerciales por el comercio informal y posteriormente cerrados al libre tránsito por los mismos comerciantes, a partir de la hora en que ellos cierran sus negocios, como cualquier espacio privado, dejando literalmente sin alternativas al viandante para atravesar la avenida.

Hay que destacar que esta apropiación del espacio público en la Ciudad de México no es llevada a cabo sólo por intereses comerciales o por los sectores menos favorecidos de la sociedad; todos conocemos más de un ejemplo de este fenómeno, realizado por los más diversos motivos, (el más común, la seguridad), algunos incluso rayano en la disfuncionalidad extrema, como es el caso del cierre permanente de calles con enrejados o vayas metálicas en colonias o barrios “acomodados”.

Por último quiero agregar que este espacio público exterior, es el original espacio ciudadano al que en 1926 en su *Introducción a una Historia de la Arquitectura Urbana*, el urbanista Pierre Lavedan reconoció como el objeto de estudio del arte urbano.

La ciudad no es sólo un conjunto de edificios públicos y privados; éstos están ligados por espacios libres, calles, plazas y jardines públicos. El reparto y la ordenación de esos espacios libres es el objeto de lo que llamamos «arte urbano»...<sup>30</sup>

Como puede apreciarse, originalmente la expresión *Arte Urbano* designaba a una manera específica de abordar la edificación y la disposición del espacio urbano; *una actividad diferenciada de los modos anteriores [al Renacimiento] de producir ciudad*<sup>31</sup>, Una forma preocupada por el funcionamiento estético de los elementos urbanos.

La misma expresión Arte Urbano ha sido utilizada para nombrar a determinados objetos y acciones que, de acuerdo con la taxonomía realizada por Arturo Díaz Belmont,<sup>32</sup> presenta los siguientes niveles: *Interacción*; tirar la basura en la calle, pintarrajear bardas, colocar anuncios, etc. *Intervención*; instalación de ciertos elementos de infraestructura, antenas, líneas de electricidad, mobiliario u obra artística efímera que se ejecuta, instala, registra y es retirada o puede ser retirada, murales, grafitis, performances, etc. *Emplazamiento*; obras de arte a título individual -generalmente esculturas- cuyo emplazamiento no atiende al estudio del espacio, ni a los elementos que conforman el lugar y tampoco a los intereses de los individuos que utilizan el lugar donde es colocada.

El último nivel de esta clasificación, el cual según el mismo autor “raras veces se logra” es el “auténtico” Arte Urbano, el que, en esta tipología,

30. Sánchez, *Op. cit.*, pág. 25.

31. Sánchez de Madariaga, *op. cit.*, pág. 17.

32. Arturo Díaz Belmont, *Los Espacios Urbanos Arquitectónicos como Sujetos de Interacción*, pág. 57.

puede tratarse de la creación de una obra (objeto), pero con atención al entorno físico y social para el que es pensado específicamente a partir de un proyecto interdisciplinario en el que intervienen especialistas de las diferentes áreas relacionadas con el fenómeno urbano: sociólogos, artistas, urbanistas, ingenieros, arquitectos, etc.

Como respuesta a la sobrada presencia de los tres primeros niveles antes descritos en ciudades como la nuestra, se intentó recuperar y llamar la atención sobre el sentido original del Arte Urbano -el propuesto por Lavedan-, un ejemplo de esta postura fue la que Óscar Olea asentó en su libro *El Arte Urbano*. Libro en el que afirma que las verdaderas obras de arte urbano *no pretenden introducir objetos dentro del espacio para que este les sirva de marco, sino conformar los elementos físicos que constituyen a dicho espacio.*<sup>33</sup>

Pero en resumen, con todo esto lo que se desea aclarar es que entendemos que la expresión *Arte Urbano* se refiere en su acepción original a una particular manera de enfocar el problema del diseño de los elementos de la forma física de la ciudad y en segundo término a un cierto tipo de obra artística que puede formar parte del medio ambiente construido. Medio que contempla, pensada en términos generales -como ya se ha afirmado-, un componente espacial y otro material. Este proyecto pretende enfocarse sólo en la reflexión acerca de este segundo componente al que identificaremos en adelante como *entorno material urbano*.

#### **1.4. El Entorno Material Urbano.**

Como se planteó atrás, en los estudios sobre la ciudad, la mayor parte de

---

33. OLEA, Óscar, *Arte Urbano*, pág. 84.

las expresiones que se refieren a la realidad física urbana, se refieren tanto a la espacialidad como a los objetos materiales; con la expresión *entorno material urbano* deseo señalar específicamente una realidad material separada de la problemática del espacio, un nivel de realidad física dentro del sistema de la ciudad, compuesta únicamente por objetos materiales sólidos. Entendiendo que, dado el carácter correlativo de espacio y materia, no es posible deslindarse por completo de la reflexión sobre el primero, ya que en la observación directa de la realidad (e incluso en el pensamiento), es sumamente complejo separarlos, trazar una línea divisoria tajante entre ellos, por lo que necesariamente la existencia de uno condiciona nuestra experiencia del otro y cualquier apreciación que se haga sobre el primero, implica inevitablemente a la segunda. **(Foto 5)**

La necesidad de neutralizar la reflexión sobre el espacio, radica en el convencimiento de que los objetos materiales urbanos, en virtud de su carácter de objetos informados y “deformados” (reconfigurados) por la acción de los habitantes de la ciudad, encarnan una información simbólica que, sin estar del todo desvinculada de *lo espacial*, puede abordarse mediante el análisis directo de los elementos materiales. El análisis del funcionamiento simbólico de éstos se llevará a cabo en el capítulo 3.

Para iniciar la revisión de este segundo componente (subsistema) del medio ambiente construido, se debe considerar, aunque sea brevemente, la existencia de unos elementos que, sin ser obra de la mano del hombre, oscilan entre la condición de cosa natural y objeto artificial; en virtud de que estos elementos naturales: árboles, plantas, áreas verdes, etc., son seleccionados, ubicados estratégicamente e incluso transformados para su adecuación al espacio construido, lo cual los pone en la situación de objetos informados,

*objetos pro-ducidos... con-ducidos hacia fuera de la naturaleza, hacia donde estamos*<sup>34</sup> el paisaje cultural de la ciudad. **(Foto 6)**

...el hombre puede utilizar las formas de la arquitectura para declararse criatura racional que genera formas racionales, y como tal se siente contrario al aspecto de la naturaleza y quizá superior a él. Puede intentar incluso que la naturaleza se adapte a su ideal de racionalidad, como se hizo en los jardines franceses del siglo XVII, con su trazado simétrico y sus árboles y parterres geométricos, en continuación directa de la formalizada arquitectura palaciega...<sup>35</sup>

Quizá debido al hecho de estar educados para hacer distinciones radicales entre *lo natural* y *lo artificial*, solemos no percatarnos de que una parte de las cosas naturales que encontramos en el entorno urbano, no lo están de una manera “salvaje”; sin embargo tal y como nos lo hace ver Arnheim en la cita anterior con relación a la adecuación de los jardines a la arquitectura, dichos elementos están forzados (maleados) a comportarse de acuerdo a los intereses de los constructores de ciudad.

Por otra parte, existe un sistema de objetos urbanos totalmente creados por el hombre; estos se suelen organizar, en los estudios sobre la ciudad, con esquemas muy variados, de acuerdo a las propiedades que a cada investigador le interesa resaltar de dichos objetos. Por mi parte no considero necesario para esta investigación hacer un recuento exhaustivo de ellos, sino sólo hacer un recuento general (dar ejemplos) del género de objetos a los que se refiere la expresión *entorno material urbano*, para ello cruzaré información de las categorías propuestas por dos autores diferentes.

---

34. Vilém Flusser, *Hacia una Filosofía de la Fotografía*, pág. 24.

35. Rudolf Arnheim, *op. cit.*, pág. 169.

El urbanista Leonardo Benévolo<sup>36</sup>, propone una organización, que si bien es muy general, sirve muy bien para introducir a la tarea que nos hemos planteado; de acuerdo con él, son tres las categorías de elementos construidos: *la ciudad, las casas* (por lo que debemos entender *los edificios*) y *los objetos*. Como es fácil entrever, antes de llegar a la categoría de *las casas* podríamos dividir a la ciudad en categorías más amplias. El también urbanista Ricardo Calderón, considera dos categorías generales *los elementos construidos* y *los elementos de infraestructura*<sup>37</sup>. Entendiendo a los primeros como los inmuebles o más formalmente, *inmuebles corporales por incorporación*: casas, fábricas, tiendas, iglesias, etc., de los cuales a decir de Benévolo la vivienda es *la unidad arquitectural y célula fundamental de la ciudad*<sup>38</sup>. Afirmación que incluso podría tener validez en la morfología social, si consideramos que las viviendas son el lugar en que habitan *las familias*, unidad del tejido social. **(Foto 7)**

La segunda categoría, la infraestructura, puede asumirse como el conjunto de elementos necesario para la ejecución de los servicios que hacen funcionar la ciudad. Estos se dividen de acuerdo con Calderón en tres clases: Infraestructura vial, vías, aceras, puentes y paradas de autobuses; infraestructura sanitaria, agua potable, alcantarillado y desagües, e infraestructura eléctrica y telefónica, postes, antenas, casetas, etc. **(Foto 8)**

Un tipo de objetos que no tienen cabida en las categorías propuestas por Calderón, pero que debemos tomar en cuenta son los *accesorios*, mobiliario como bancas y *soportales* y *las pequeñas construcciones que no se consideran edificios estables, sino estructuras levantadas provisionalmente en un lugar público para empresas... quioscos*

---

36. Leonardo Benévolo, *La Descripción del ambiente*, pág. 170.

37. Calderón, *op. cit.*

38. Benévolo, *op. cit.*, pág. 179.



5

6





*de periódicos, pabellones...*<sup>39</sup> y por otra parte, lo que Benévolo denomina las *señales callejeras*: señales de tráfico fijas (carteles) o cambiantes (semáforos) y los letreros de toponimia callejera, rótulos y carteles publicitarios. **(Fotos 9 y 10)**

Otra manera muy común de organizar los elementos construidos es mediante las categorías de: *fijo*, *semifijo* y *móvil*. Categorías de las que respectivamente serían ejemplos: un edificio, un puesto de periódicos y un *stand* publicitario.

Ahora bien, debo aclarar, que usualmente se nos representa a estos sistemas de objetos urbanos por medio de sus más notables y acabados elementos, importantes diseños de la arquitectura, la ingeniería y el diseño industrial; pero habría que hacer la aclaración que el paisaje que cotidianamente experimentamos de la ciudad, abarca mucho más que eso, abarca también edificaciones, mobiliario y accesorios sin diseño alguno, cuya forma es el producto de la simple acumulación más o menos funcional de materiales; lo ruinoso (edificios y obras civiles); lo semiconstruido (viviendas levantadas a medias o con materiales inadecuados) y lo abandonado (postes de luz abandonados o sin mantenimiento). Este proyecto se interesa por todo el sistema global de objetos materiales urbanos. **(Foto 11)**

Por último una aclaración. En la actualidad urbana la publicidad y la propaganda poseen una presencia determinante como objeto material (estructura o mobiliario), así como portadora de formas visuales (imágenes y textos) y por consiguiente de contenidos semántico-simbólicos de todo orden. Pero, salvo en el primer sentido -en tanto que objeto material- la publicidad y la propaganda no interesan al presente proyecto, ya que a diferencia de los inmuebles, los elementos de infraestructura y los accesorios, el tipo de formas

---

39. Benévolo, *op. cit.*, pág. 182.

y contenidos que soporta la publicidad son totalmente ajenos al medio físico en el que se les coloca; son representaciones (imágenes) -las más de las veces bidimensionales- que se desenvuelven en una esfera de existencia diferente (ficcional, mediada) a la dimensión en la que existen los elementos urbanos (física, concreta). **(Fotos 12 y 13)**

Estas mismas características las tiene el arte público como los murales, los grafiti y las esculturas que vemos emplazados por todas partes en la ciudad. Por las mismas razones, la reflexión sobre este tipo de elementos queda también neutralizada en esta investigación, en este caso, -además de lo argumentado en relación con la publicidad-, porque desde su nivel puramente formal se detecta ya una intencionalidad -consciente o no- por expresar en esas formas algún nivel de simbolismo; justamente el comportamiento que intentamos identificar con esta investigación en los elementos urbanos a los que usualmente no solemos concederles un funcionamiento de ese orden, ya sea porque sabemos que la mayoría de ellos no pasa por un mínimo proceso de diseño (casa construida con materiales de desecho) o porque de igual manera sabemos que el principal criterio para la determinación de sus formas es la funcionalidad (elemento de infraestructura). Razones, ninguna de las cuales, impide que tales objetos posean las condiciones para el despliegue de algún tipo de simbolismo.

De cualquier manera, no hay que olvidar que no es posible soslayar del todo la presencia de la propaganda, la publicidad y el arte exteriores, dado el significativo espacio que ocupan y la importancia de la transformación que hacen del aspecto visual del medio urbano, no sólo porque su presencia *eleva la temperatura del mundo*, como a la manera de McLuhan sostenía ya por



7



8





9

10





1974 Gordon Cullen,<sup>40</sup> sino porque incluso, como se verá en el capítulo 2, lo puede ocultar. La insistencia en la idea de obviar en este proyecto la reflexión sobre estos últimos elementos del paisaje urbano, es sólo en el interés de hacer más específico nuestro objeto de estudio. Lo instalado comprende a un 2o. nivel de participación en la configuración de la imagen estética de la ciudad.<sup>41</sup>

### **1.5. La Dimensión Formal de los Elementos del Entorno Material Urbano.**

Como componentes de la realidad física, los objetos que constituyen el medio construido están dotados de características formales relativas a cada una de las modalidades sensoriales; cuando, líneas atrás, neutralicé la reflexión sobre la problemática del espacio, dejamos de lado estas características relativas a la cinestesis y la sensibilidad laberíntica, pero, aun en la materia misma (separada del espacio) existe –además de los componentes visuales- todo un conjunto de características perceptibles que seguramente juegan un papel importante en la conformación del entorno y en la elaboración de la imagen mental de ese entorno. Me refiero a componentes táctiles, auditivos y olfativos, factores todos ellos cuyo papel está muy poco estudiado y apenas si se les menciona (generalmente como experiencias negativas) en los textos sobre la ciudad. Sin embargo, estando consciente del interesante campo de investigación que estas “otras” informaciones implican y, continuando con la línea tradicional de estudios sobre la ciudad, debo declarar que en adelante, cuando me refiera al concepto forma, me estaré refiriendo a la “forma visual” de los objetos materiales urbanos.

---

40. Gordon Cullen, *El Paisaje Urbano*, pág. 85.

41. Arturo Díaz, *op. cit.*, pág. 6.

### 1.5.1. Relación materia-forma

El interés en referirme en el título de este proyecto al *entorno material*, es debido a que el término *material* me permitía señalar con mayor precisión el elemento de la ciudad que me interesa estudiar. Esta precisión no me lo permitían los términos *objeto* o *forma*, dada su polisemia y en consecuencia, a la cantidad de fenómenos a los que podrían estarse refiriendo, en específico el concepto de *forma*, cuya ambigüedad es incluso señalada –con otros fines– por un estudioso de la ciudad en el que nos hemos estado apoyando, Henri Lefebvre. Sin embargo en un proyecto como éste, en el que se pretende demostrar que existe una significación simbólica de los elementos materiales urbanos, es necesario detenerse un momento a considerar su *aspecto formal*, en virtud de que, evidentemente estos elementos poseen una forma, y, si bien entendemos que la materia (el material): piedra, metal, plástico, etc., es lo que fundamentalmente permite la existencia en el espacio y el tiempo de esos elementos, además de poseer un cierto nivel de significación *un valor expresivo propio y un contenido simbólico*<sup>42</sup>, la mayor parte de su poder semiogénico (productor de signos) está en esa forma, en su aspecto exterior.

En primer lugar, la forma es el principio que permite diferenciar a un objeto, lo que se dice *objetivarlo*, identificarlo y en cierto sentido hacerlo aprehensible (manejable) por el pensamiento, *sin forma la materia no posee ningún tipo de realidad*<sup>43</sup>, de ésta manera, tal y como lo acota el doctor José Luís Díaz *...la materia tendría una naturaleza indeterminada, en tanto que la forma sería clara y pensable*.<sup>44</sup>

En segundo lugar –y para mí más importante–, la forma dota de

---

42. *Diccionario de Estética*, pág. 157.

43. *Ibid.*, pág. 107.

44. José Luís Díaz, *El Arco, La Lira y La Rosa*, pág. 57.

contenido a la materia, puesto que ella es el objetivo final del complejo proceso de transformación, técnico e intelectual, por el que pasa la materia para ser habilitada como un objeto útil, el proceso de dotación de formas, de información.

Y en última instancia, la forma del objeto urbano es el punto de contacto entre el habitante de la ciudad y la materia con que está edificado su medio ambiente, y si bien la forma no alcanza a desaparecer los contenidos inherentes a la materia, sí los filtra o los determina con los contenidos (voluntarios o no, conscientes o no) formalizados en el proceso de construcción del objeto material.

### **1.5.2. Relación forma-función**

Ahora bien, se tiene que aclarar que, a diferencia de la obra de arte, la forma del objeto material urbano: edificio, banca, puente..., no es autónoma, en tanto que se encuentra condicionada por la función que el objeto cumple en el medio. Toda vez que antes descartamos nuestro interés por los objetos artísticos e incluso por los producidos con fines estrictamente comunicacionales, todos los objetos que a este proyecto importan tienen una función utilitaria (de uso) son: protectores (edificios), soportes (bancas), contenedores (bardas o barandales), etc., su razón de ser (sentido) es el de servir –en primera instancia- para algo distinto a la expresión o la comunicación. Y la determinación que ejerce la función sobre la forma del objeto es tal, que incluso, esta última no puede ser comprendida sin conocer la primera, *...No se puede entender la forma de una puerta o la de un puente sin relacionarla con su función...*<sup>45</sup>, La relación forma-función es como lo acota Lynch, consustancial, *...estos elementos no son separables, en realidad, la identificación visual de una puerta está consustanciada con su*

---

45. Arnheim, *op. cit.*, pág. 8.

*significado como puerta*<sup>46</sup>. Hay que aclarar aquí que el primer significado de un objeto utilitario es su función. Arnheim lo explica de esta manera:

Una obra de arquitectura [...] está limitada en su expresión por su función particular como morada. Un edificio está concebido, en su mayor parte, como un refugio estable entre el alboroto de la actividad humana. Por tanto, su significado debe contemplarse en el contexto de ese medio, no como una expresión autosuficiente. Por ser un refugio, su expresión puede estar limitada a formas de ser refugio y recipiente...<sup>47</sup>

### **1.5.3. Relación forma-contenido**

Más o menos en el mismo modo consustancial en que se presenta la relación forma-función, se presenta la relación forma-contenido (significado) *No hay forma sin contenido, como es imposible un contenido sin forma...*<sup>48</sup>, ambos constituyen una unidad diferenciada de la materia.

A decir de Lefebvre, la unidad forma-contenido puede ser separada, pero sólo intelectualmente, *instituyendo un reino de esencias*<sup>49</sup>. Es importante entender que en esta afirmación el autor se refiere al contenido referencial (semántico); como lo veremos con detenimiento más adelante, se puede hablar de un contenido inherente y por lo tanto, inseparable de la forma. De cualquier modo tal y como se señala, esta operación sólo es posible en el pensamiento mediante un proceso de abstracción en el que se obtiene una *forma general* a partir de la suma de los rasgos comunes de un conjunto de formas concretas cuyos contenidos son similares. Lefebvre ofrece como ejemplo de esto la

46. Lynch, *op. cit.*, pág. 39.

47. Arnheim, *op. cit.*, pág. 171.

48. Lefebvre, *op. cit.*, pág. 107.

49. *Ibid.*, pág. 108.

diferencia de la forma general *contrato* con su expresión concreta en los diferentes tipos de contratos: de matrimonio, trabajo, venta, etc.

De la misma manera, afirma que todas las formas poseen estas dos variedades de existencia, una existencia mental (general) y una existencia social (real). Evidentemente esto incluye al objeto práctico-sensible (material) del cual podemos llegar a tener una forma general que se ve más o menos confirmada o desmentida en cada objeto específico que podemos percibir efectivamente en nuestro entorno y cuyas formas específicas sólo tienen realidad -son sociables- en los contenidos, los cuales ellas mismas generan, *...la forma promueve y guía las evocaciones, o sea, la postexperiencia intelectual y emocional de los contenidos...*<sup>50</sup> cerrando la relación triangular: materia, forma, contenido.

De esto deducimos que *los objetos sociales* como Lefebvre llama a casas, edificios, utensilios, instrumentos, etc., necesariamente evocan algún tipo de significado y, como en la relación materia-forma, en la relación forma-contenido, este último tiende a filtrar, opacar a la primera, en tanto que, por lo menos en nuestra cultura *...el contenido presenta el momento primordial y definitivo*<sup>51</sup>. Como aclaramos antes, en el caso concreto de un objeto social, su contenido primero, es la expresión de su función.

Sin embargo, el contenido de estos objetos urbano-utilitarios no se agota con estos dos significados que ya hemos mencionado: el del material mismo y la expresión de su función. A ellos se suman –lo anotaré sólo brevemente porque esto es justo el tema del capítulo tres- unos significados de índole comunicacional, convencionales, intencionales y conscientes; aparte,

50. *Diccionario de Estética*, pág. 105.

51. *Ibid.*, pág. 107.

unos significados sintomáticos, materialización inconsciente de aspectos de la propia cultura, además de unos significados agregados por la transformación de la forma del objeto merced a la acción de los otros agentes que componen el medio urbano.

Por último, quiero asentar una apreciación de Lynch<sup>52</sup> en el sentido de que *los detalles* de la ciudad cambian con mayor frecuencia que sus *líneas generales*. Evidentemente, debemos incluir dentro de “los detalles” a la forma visual de los objetos urbanos a la que nos hemos referido en este apartado, puesto que ellas son la parte más expuesta, más superficial (la piel) de toda la construcción que conocemos como ciudad, mientras que las líneas generales se refieren a la estructura (al trazado), a la *forma espacial* de la ciudad. El cuestionamiento que suscita ésta reflexión es, si esa menor duración de los detalles de la forma de la ciudad da lugar para ser considerada como un elemento simbólico importante, un elemento con el tiempo de vida suficiente para ser considerada una influencia trascendente en la vida subjetiva del ciudadano, especialmente en una época en la que estas formas parecen cambiar más aceleradamente que antes y en la que compiten con las formas de las esferas de existencia instituidos por los medios de comunicación. Tal cuestionamiento se abordará detenidamente en los siguientes capítulos. **(Foto 14)**

---

52. Lynch, *op. cit.*, pág. 9.



11

12









**CAPITULO 2.**  
**APROPIACIÓN DEL ASPECTO VISUAL DEL**  
**OBJETO MATERIAL URBANO**



El capítulo anterior se dedicó a identificar, dentro del complejo sistema de *lo urbano*, su componente material. Se procedió de una manera inductiva –de lo general a lo particular–, primero diferenciando la dimensión humana (social) de una dimensión puramente física, dentro de la cual ubicamos la *morfología material*; sistema del que a su vez expusimos que está constituido por dos componentes, el espacial y el material; y se concluyó el capítulo afirmando que éste último componente, el material, es el motivo central de interés de esta investigación.

El presente capítulo trata sobre el proceso efectivo a través del cual el sujeto (el habitante de la ciudad) se relaciona (conoce) visualmente con el componente material del entorno físico urbano. Es decir, el capítulo aborda sucesivamente los problemas de la percepción de la ciudad; los actos de percepción visual implícitos en la relación con las entidades materiales urbanas; los obstáculos que se puede encontrar a esa percepción en su desenvolvimiento cotidiano, así como el tema más específico de la *visión en detalle* de ese mismo elemento material.

## **2.1. La Relación Sujeto-Ciudad.**

### **2.1.1. El conocimiento de la ciudad.**

De acuerdo con los especialistas, el reconocimiento del territorio donde habita cualquier especie animal móvil, es un factor esencial para su supervivencia. Sin ser exactamente igual que para las otras especies animales (sin responder a las mismas exigencias), el conocimiento de la ciudad por parte de sus habitantes continúa siendo una actividad fundamental para cubrir sus necesidades, aún hoy, en los días en los que se habla mucho de una implosión del espacio físico

de la ciudad en el sobre concentrado espacio de los centros comerciales y el espacio virtual de los medios de comunicación, hay un territorio por conocer.

De acuerdo con el doctor José Luis Díaz el conocimiento es: *en esencia, una relación que se establece entre un sujeto y un objeto por medio de la cual el sujeto desarrolla esquemas de representación-acción y, en consecuencia, una proposición adecuada sobre el objeto que, a su vez, modifica su acción y es modificada por ésta de manera adaptativa*<sup>1</sup>.

El mismo doctor Díaz afirma que ésta relación entre sujeto y objeto se presenta en cuatro modalidades: El *conocimiento perceptual*, el cual se basa como su nombre lo dice, en la percepción directa del fenómeno; el *conocimiento por consenso*, que descansa en el común acuerdo entre varios sujetos, de que un objeto o hecho ha sido percibido; el *conocimiento aceptable*, que es el que se obtiene de fuentes confiables, personas o documentos, y por último el *conocimiento aprendido* que está conformado por las habilidades y las experiencias particulares de un sujeto adquiridas de acuerdo a sus vivencias. Existen tres variantes de este último tipo de conocimiento: el *conocimiento operacional*, que es un “saber hacer”; el *conocimiento almacenado*, que tiene que ver fundamentalmente con la información memorizada y el *conocimiento vivencial o disposicional*, el cual tiene su fundamento en *la experiencia particular; única de cada individuo en su relación con el mundo*<sup>2</sup>. Una especie de conocimiento íntimo, muy personal, y certero.

Sin lugar a dudas la imagen que cualquier sujeto se hace de su ciudad, está conformada por informaciones obtenidas a través de los cuatro tipos de conocimiento, elaborando un esquema de ella y sus elementos mediante una urdimbre muy fina de datos, en

1. José Luis Díaz, *El Ábaco, la Lira y la Rosa*, pág. 24.

2. *Ibid.*, pág. 26.

la que casi es imposible separar un tipo de conocimiento de otro.

Sin ser exactamente uno de los objetivos de este trabajo el abordar cada una de las formas de conocimiento del objeto urbano, en cierto sentido, en cada una de las partes en las que están divididos éste y el siguiente capítulo, se toca el problema del conocimiento de la ciudad a través de cada una de sus modalidades. Primero se aborda el punto del *conocimiento perceptual*, más adelante se habla de la manera en que los medios de comunicación condicionan la manera de percibir la ciudad, lo cual implica obviamente al *conocimiento aceptable*, y posteriormente, cuando se revise el tema de la apreciación simbólica del elemento material, se discurrirá especialmente sobre el *conocimiento consensuado y operacional*, éste último más específicamente en su modalidad de *conocimiento vivencial*.

Sin pretender sugerir que un tipo de conocimiento precede a otro en el proceso de relación con la ciudad, se centra la siguiente reflexión en el *conocimiento perceptual*, en razón de que este tipo de conocimiento implica una relación efectiva, frente a frente del sujeto y la ciudad, no mediada por alguna forma de comunicación-expresión, y porque es en este tipo de relación sobre la que gira la información obtenida por los otros tipos conocimiento. Es el momento en el cual todo conocimiento decanta, se actualiza, se vuelve operativo (acción).

### **2.1.2. El conocimiento perceptual de la ciudad.**

Necesariamente el conocimiento del espacio de la ciudad depende cien por ciento de la relación que establecemos con los objetos materiales, ya que éstos, no sólo estructuran o puntean dicho espacio, sino que literalmente lo erigen y, como se ha afirmado atrás, la base de esta relación está en el nivel perceptual.

La ciudad, territorio edificado, se compone de imágenes provenientes de innumerables percepciones humanas. La información obtenida en los recorridos por la ciudad constituye el material básico en la elaboración de imágenes. La percepción es el mecanismo que pone al hombre en contacto con el entorno, se alimenta de los rasgos más importantes (visuales, auditivos, etc.). El hombre selecciona, reacciona y actúa sólo ante lo que despierta su interés.<sup>3</sup>

Como todos sabemos, la percepción es un proceso complejo que, en primer lugar no es algo estático o perfectamente delimitado, todo lo contrario, es un proceso activo, selectivo, productivo y creativo; y en segundo lugar está interconectado con otros procesos internos del sujeto, como la imaginación, la memoria, las emociones y la fantasía, al mismo tiempo que está determinado, por factores culturales (históricos) que casi no dan lugar a pensarlo como un proceso separado, neutral, que nos ofrezca en algún momento la posibilidad de un acceso literal, transparente -sin la “contaminación” de significados introducidos por la cultura- a las realidades físicas. La percepción es la suma (el encuentro) de las propiedades del objeto, que cambia sus cualidades de acuerdo a la circunstancia particular en la que se le observa y la naturaleza de un sujeto que es histórico, es decir, que percibe inevitablemente condicionado por la cultura en la que está insertado.

En razón de lo anterior, puede parecer superficial dedicar espacio a la revisión de los elementos de la percepción directa de los objetos urbanos, en una época en la que todos tenemos claro que tal proceso está sobredeterminado

3. Morella Briceño, BRICEÑO, Morella, web, “La Percepción Visual de los Objetos del Espacio Urbano: Análisis del sector EL Llano del área central de la ciudad de Mérida”, en *Revista Fermentum*, [en línea] <http://www2.scielo.org>, consulta: 25/11/2007.

por otros factores que lo modifican sustancialmente *-La imposibilidad de fundar cualquier conocimiento sobre la ciudad fuera de la significación<sup>4</sup>-*. Sin embargo, haciendo caso a la llamada de atención de Arnheim sobre esa generalizada actitud relativista: *-la imagen de percepción de una obra arquitectónica es un hecho objetivo y no sólo una aparición siempre cambiante a merced de las idiosincrasias de quien la admira<sup>5</sup>*, es muy importante primero ponernos de acuerdo en lo que efectivamente percibimos de la parte material de la ciudad, antes de hacer cualquier consideración con relación al significado de eso que se percibe. Esto es posible según el mismo Arnheim, en virtud de que por más condicionados que estén los procesos perceptuales, éstos poseen una integridad autosuficiente que posibilita separarlos, identificarlos, pensarlos por separado de los significados que evocan.

...Una vez son determinadas estas experiencias elementales, se puede empezar a entender lo que sucede con ellas bajo circunstancias particulares. Estos elementos perceptuales son tan poderosos que muy pocas veces son ocultados totalmente por condiciones específicas. Estas únicamente les modulan. Los elementos de percepción persisten en cualquier circunstancia y cuando se conocen sus aspectos fundamentales podemos empezar a comprender un caso particular...<sup>6</sup>

---

4. Italo Calvino citado en: Norberto Feal, FEAL, Norberto, web, “La Ficcionalización del territorio”, en: Bifurcaciones: Revista de Estudios Culturales Urbanos, [en línea] <http://www.bifurcaciones.cl/search/search.>, consulta: 28/11/2007.

5. Arnheim citado en Dore Ashton, “Notas sobre cómo percibir la ciudad”, en: *La Ciudad, Concepto y Obra...*, pág. 42.

6. Rudolf Arnheim, *La Forma Visual de la Arquitectura*, pág. 10.

La ciudad es en términos de experiencia sensorial, un objeto sumamente complejo, no sólo por la cantidad de estímulos que implica -estímulos para todas las modalidades de la sensibilidad-, sino también por la manera abigarrada en la que éstos se presentan. Esta complejidad de cantidad y abigarramiento es tal, que muchas veces somos incapaces de diferenciar lo que reciben unos y otros órganos sensoriales. Cualquier experiencia sensorial que deseemos diferenciar, lo que vimos, lo que escuchamos, etc., generalmente va a estar mezclada por el resto de las percepciones, al grado de que en ciertos momentos no podemos acertar con precisión sobre los medios sensoriales por los cuales nos informamos realmente sobre uno u otro aspecto de la urbe. En razón de esto, es muy difícil hablar de una forma visual de la ciudad totalmente descarnada del resto de las informaciones sensoriales.

En cada instante hay más de lo que la vista puede ver, más de lo que el oído puede oír, un escenario o un panorama que aguarda ser explorado. Nada se experimenta en sí mismo, sino siempre en relación con sus contornos, con las secuencias de acontecimientos que llevan a ello, con el recuerdo de experiencias anteriores...<sup>7</sup>

### **2.1.3. La necesidad del recorrido.**

En relación al sujeto, la ciudad es un objeto sumamente grande, de hecho es un ambiente que lo contiene a él y a gran parte de los seres y cosas con los que se relaciona; de ahí que por momentos, cuando el hombre apenas se está desarrollando o cuando casi no tiene referencia de otros ámbitos, la ciudad llega a constituirse para él en una especie de “universo” del que muy difícilmente llegará a conocerlo todo, por no decir que el habitante promedio, por ejemplo,

7. Kevin Lynch, *La Imagen de la Ciudad*, pág. 9.

de la Ciudad de México, ni siquiera se plantea este objetivo de conocer en algún grado su ciudad más allá de sus recorridos cotidianos, entre otras cosas, a consecuencia de la idea tan negativa que tiene de ella. Ya que no sólo no la puede ver como algo que despierte su deseo de recorrerla, sino incluso, tiene interiorizada la idea de salir huyendo de ella a la menor oportunidad; la calle es el lugar de la tensión, del estrés, de la realidad cruda, casi nunca del placer o de experiencias gozosas o interesantes. Evidentemente esto exime a ciertos lugares ya tipificados como dignos de ser visitados, lugares que en su mayor parte son más edificios o pequeños espacios como iglesias, monumentos y parques: La Basílica de Guadalupe, la Catedral, la avenida Reforma, la torre latinoamericana, el bosque de Chapultepec, etc., pero no zonas o áreas.

Cabe aclarar aquí que, dado el carácter diletante con el cual suele definirse en primera instancia a la figura del *flâneur*, -configurada a mediados del S. XIX en la obra y persona de Baudelaire y sobre todo razonado por Walter Benjamin-, no nos hemos detenido a considerar a ese personaje caracterizado como alguien que deambula por la ciudad con la única motivación del gozo de la experiencia de la ciudad “callejeando sin rumbo”, en tanto que en este proyecto, como se ha reiterado, se desea centrar las reflexiones sobre el usuario ordinario de la ciudad, justamente aquel al que hemos entendido como “obligado” a recorrer la ciudad para cubrir sus diferentes necesidades, es decir, con motivación o intencionalidad diferente al disfrute de la calle y casi sin la posibilidad, conciencia o deseo de circular por otras rutas que no sean más las que lo llevan de manera directa a su destino, y de quien, en consecuencia, sus recorridos están la mayor parte de las veces relacionados con la productividad, caso contrario al del *flâneur* que se entrega a esa actividad, por lo menos visto económicamente, sin producción alguna.

El *flâneur* del que hablan Baudelaire y Walter Benjamin es aquel sujeto que deambula por la ciudad sin rumbo fijo, el que pasea sin saber a dónde va curioseando aquí y allá sin hacer nada de provecho perpetrando un callejeo ocioso. El territorio urbano es para él objeto de una mirada distinta, extraviada, que contempla los escaparates sin pensar en adquirir producto alguno o los carteles buscando un guiño sincopado...<sup>8</sup>

Es interesante observar también que la figura del *flâneur* es producto de unas condiciones urbanas específicas que daban la posibilidad de realizar recorridos interesantes, placenteros y más o menos fluidos mediante la conexión de las diferentes áreas de la ciudad por medio de boulevares, avenidas, pasajes comerciales, etc. Esta posibilidad pudo ser concretada, en el París de mediados del XIX gracias al proyecto urbanístico de Haussman. Como es bien conocido por los habitantes de la ciudad de México, tales condiciones son casi inexistentes aquí, ya que es difícil recorrer grandes tramos de la ciudad sin toparse con algún tipo de obstáculo físico o de otro orden: grandes avenidas sin pasos peatonales seguros (Tlalpan, Av. Revolución), encuentro inopinado con zonas de alto riesgo (Eje Central, de Garibaldi hacia el Norte), colonias totalmente cerradas incluso al paso peatonal (Col. Marte) o prohibitivas para deambular (Santa Fe, Las Lomas), etc. Lo que se desea sugerir aquí es que el fenómeno de la *flanerie* quizá sea “específicamente gálico” y decimonónico, o por lo menos no aplicable en todas sus dimensiones a las condiciones de ciudades como la nuestra. Con todo y la flexibilidad que ha alcanzado el concepto de *flâneur*, ahora en general aplicable en *cualquier*

---

8. Bruno Marcos, web., <http://www.brunomarcos.com/2008/01/flneur-postmetafisico.html>, consulta 31/11/2007.

*ambiente ciudadano que se preste para la exploración pausada de la ciudad*, por todas las razones ya expuestas, resulta difícil pensar en la existencia de alguna clase (evidentemente ya no burguesa) de ciudadano común (no estudiante o profesional de lo urbano) que tenga como práctica el deambular por las calles. De hecho es tan difícil aceptarlo, que en los últimos años el Gobierno de la ciudad ha emprendido campañas para motivar a la población a disfrutar de su ciudad; campañas que bien podríamos asumir como invitaciones al suicidio si nos percatamos de que éstas nunca vienen sustentadas por las mínimas medidas que garanticen la comodidad y la seguridad del viandante o ciclista.

Ahora bien, no debemos perder de vista que otro tipo de temas que se han abordado al rededor de la figura del *flâneur* sobre la relación sujeto-ciudad, por ejemplo; la condición de la experiencia sinestésica de la ciudad -lo que aquí he llamado multisensorial-, la fragmentación, la predilección por la exploración visual, la observación del detalle, etc., coinciden con las reflexiones que se han realizado para la identificación de la misma relación de la ciudad con cualquier otro tipo de usuario.

De cualquier modo, la ciudad exige ser recorrida, ésta es una condición necesaria para cubrir las necesidades básicas y culturales y consecuentemente para percibirla; simple y sencillamente no hay acceso perceptual a ella si no se camina por sus calles o se transita por sus avenidas.

...necesaria e imprescindible manera que requiere la ciudad para ser puesta en funcionamiento: el recorrido. Efectivamente en un sentido funcional fisiológico estricto, el ojo es incapaz de ver la ciudad: sólo podrá captar retazos, nada parecido a la ciudad. Será la memoria a través del recorrido la que conformará la ciudad posible. Lo que el

ojo no ve, lo invisible, lo construye la imaginación y la memoria.<sup>9</sup>

Los recorridos por la ciudad, no son en modo alguno un proceso ordenado y mucho menos lineal; todo lo contrario, parece ser que el orden “natural” de su descubrimiento, es un proceso azaroso, fragmentado, lleno de saltos y vacíos. Nos aproximamos a la ciudad de una manera dislocada, gradual y generalmente inconsciente, mediante pequeños acercamientos que no responden a orden definido alguno; con grandes saltos que, -ordenándolos mentalmente-, van desde la calle en la que está ubicada nuestra casa, el barrio, la colonia, las colonias vecinas y las partes de la ciudad en las que se ubican los hogares de familiares y amigos, los lugares de diversión, educación, salud, etc. Pero entre todos esos puntos existen enormes áreas de las que el habitante promedio no tiene ninguna imagen o idea. Dicho en términos kantianos, el horizonte del conocimiento que de la ciudad tiene el habitante promedio de la Ciudad de México, responde en mucho mayor proporción a determinaciones prácticas (utilitarias) y en menor grado a determinaciones estéticas o lógicas, de acuerdo con la capacidad o de las fuerzas cognitivas; este es uno de los tantos factores que contribuyen a que la continuidad, linealidad u orden en la percepción de la ciudad, sólo se da en pequeños tramos.

...Tal como una obra arquitectónica, también la ciudad es una construcción en el espacio, pero se trata de una construcción en vasta escala, de una cosa que se percibe en el curso de largos lapsos. El diseño urbano es por tanto, un arte temporal, pero que sólo rara vez puede usar las secuencias controladas y limitadas de otras artes temporales... En

---

9. Feal, *op. cit.*

diferentes ocasiones y para distintas personas, las secuencias se invierten, se interrumpen, son abandonadas, atravesadas, a la ciudad se la ve con diferentes luces y en todo tipo de tiempo.<sup>10</sup>

No podemos dejar de notar que en este conocimiento fragmentado que tenemos de la calle hay un cierto carácter de pensamiento mágico, en razón de que, por ejemplo, a fuerza de habernos acostumbrado a los medios de transporte, se ha perdido la conciencia de que la calle desaparece cuando viajamos en el metro subterráneo; yuxtaponiendo tanto en un plano cognoscitivo, como en un plano puramente perceptual, lugares, puntos de la ciudad que están en la realidad separados en el espacio, las más veces sin tener mediana idea de lo que existe entre los puntos de salida y llegada. Lo cual necesariamente genera una imagen, quizá no tanto equivocada o incompleta, sino más bien mágica de la ciudad. Esto considerando que la asociación ilógica de hechos que están separados en el tiempo y el espacio, es a lo que suele reconocerse como pensamiento mágico. Podríamos decir que, así como reconocemos que la imagen tiene un carácter mágico porque en ella se reúnen hechos separados en el tiempo y el espacio, el deseo y el cumplimiento del deseo, en cierto modo llevamos una relación mágica con el espacio urbano, desde el momento que en nuestra mente se juntan lugares que en la realidad están separados, a través del acto de ascender a un medio de transporte. Los lugares se juntan gracias a la tecnología (el medio de transporte) que tiende a ocultar (disimular) los procesos a través de los cuales una cosa conduce a otra, del mismo modo en que, por ejemplo sucede con el acto técnico de tomar una fotografía, en el que solamente apretando un

---

10. Lynch, *op. cit.*, pág 9.

botón, se obtiene una imagen; quedando ocultos todos los procesos ópticos, mecánicos químicos o electrónicos necesarios para la generación de la imagen.

En este punto debemos agregar que el conocimiento fragmentado de la ciudad no se debe sólo a razones de ocultamiento o enmascaramiento, como es el caso del viaje en el metro subterráneo, sino también a que el flujo de la conciencia sobre el objeto ciudad, continuamente se está interrumpiendo, en virtud de que nuestra conciencia está constantemente abandonando su observación, para centrarse en otras informaciones que se nos presentan mientras nos desplazamos por ella: hacia el relato de lo que nuestros acompañantes nos cuentan, al discurso del libro que leemos en el transporte público, a las informaciones de la publicidad externa, etc. Más adelante retomaré este tema con el fin de argumentar el actual debilitamiento de la percepción visual de la ciudad.

Volviendo al tema del recorrido, la urgencia de la exploración del territorio posee unas características diferentes en relación con la edad, y el perfil socio-cultural del sujeto. Tenemos claro que no todo el mundo tiene las mismas necesidades u oportunidades de “andar en la calle”; no pasamos el mismo tiempo en la calle, ni recorremos las mismas partes de la ciudad, lo que en una ciudad con las dimensiones de la nuestra, equivale casi a moverse en diferentes ciudades: *...es así como existe una extraña asincronía entre los habitantes desparramados de una metrópoli moderna; y el peatón del centro de la ciudad parece pertenecer a una especie temporal completamente distinta a la del habitante que vive en el límite extremo de la ciudad*<sup>11</sup>. De la misma manera tampoco recorremos la ciudad por los mismos medios; mientras unos lo hacen cotidianamente en automóvil, otros lo hacen a pie o en transporte público; lo cual en consecuencia provoca que la misma ciudad se nos presente

---

11. J. Miller citado en Paolo Sica, *La Imagen de la Ciudad*, pág. 67.

con diferente aspecto a cada uno, en cada caso habrá cosas que podremos conocer, pero automáticamente se inhibe la oportunidad de conocer otras.

En este sentido, podemos pensar en todos los casos de un amplísimo espectro que va, desde la persona que sólo conoce los alrededores de su colonia y algún aspecto fuera de ella, producto de salidas ocasionales (ama de casa, joven de barrio), hasta la que –generalmente por exigencias de su trabajo– conoce grandes zonas de la ciudad, un taxista por ejemplo. Pero, cualquiera que sea el tipo de persona de la que estemos hablando, la exploración de la ciudad (la búsqueda de satisfacción a las necesidades), no se lleva a cabo de la misma forma que en cualquier otro territorio; la exploración de la ciudad se lleva a cabo de una forma más o menos encauzada (programada) tanto por su estructura, su diseño que determina vías de circulación, como por la institucionalización de los destinos, puntos en los que de antemano sabemos que podemos encontrar lo que necesitamos, lugares de comida, trabajo, diversión, etc. Muy lejos de ser la exploración de un territorio abierto, en el que pudiéramos movernos sin restricciones, guiándonos a través de una lectura señalética e indexical (mediante indicios) –según el grado de estructuración o virginidad del territorio–, la exploración de la ciudad es la exploración de un territorio cultural en el que predomina la lectura simbólica.

...Extender y prolongar nuestra percepción del medio ambiente equivaldría a prolongar un dilatado desarrollo biológico y cultural que ha ido desde los sentidos de contacto a los sentidos de distancia, y desde los sentidos de distancia ha pasado a la comunicación simbólica.<sup>12</sup>

---

12. Lynch, *op. cit.*, pág. 161.

Cabe aclarar que en la cita anterior, Lynch hace un uso muy amplio del término “simbólico” un uso que abarca, tal y como sus intereses lo revelan, desde aspectos puramente semántico-convencionales, hasta aspectos místicos y emocionales.

En un esfuerzo por explicar lo programado (sobredeterminado) de los recorridos de un fotógrafo por la ciudad, el filósofo Vilém Flusser nos da una idea muy ilustrativa de esta condición artificial -y por lo tanto cultural- del espacio citadino. Condición a veces olvidada, que en ocasiones nos hace creer erróneamente, que la ciudad es un espacio sin estructura definida, abierto, sin programa, algo así como una selva.

...el fotógrafo no lleva a cabo su persecución entre pastizales abiertos, sino en un denso bosque de objetos culturales [...] los diferentes senderos de su cacería están formados por esta su taiga artificial. Los obstáculos de la cultura, la «condición cultural», informan el acto, y –como tesis- será posible descifrarlo a partir de las fotografías.

El bosque fotográfico está compuesto de objetos culturales, es decir de objetos colocados allí intencionalmente...<sup>13</sup>

## **2.2. La Percepción Visual del Entorno Material Urbano.**

### **2.2.1. El entorno material urbano como experiencia multisensorial.**

Al igual que la ciudad, en términos generales, cada uno de sus elementos materiales se presentan como una potencial experiencia multisensorial que se ofrece ordinariamente –quizá sólo con la excepción del sentido del gusto- para ser experimentados por todos los sentidos; el objeto puede verse,

13. Vilém Flusser, *Hacia una Filosofía de la Fotografía*, pág. 33.

escucharse, tocarse, olerse y en el caso de objetos con ciertas dimensiones: un edificio, un juego de parque o elementos del mobiliario, también existe la posibilidad de la participación de los sentidos relacionados con el movimiento y el desplazamiento del cuerpo, las sensibilidades laberíntica y cinestésica. Aunque evidentemente ni todos los objetos, ni todas las situaciones nos exigen toda esta implicación perceptual, de cualquier forma, al igual que lo afirmado con respecto a la ciudad entera, es difícil hablar de una dimensión visual del objeto urbano, sin influencia del resto de las sensaciones, en función de que este aspecto casi nunca se presenta solo, sino que por el contrario, se presenta mezclado con todas las otras informaciones que en ese momento están llegando a los órganos de los sentidos. Por supuesto, también se debe considerar la influencia de todos los procesos internos, intelectuales, imaginativos y emocionales que las percepciones desatan. Hecho al que hay que agregar lo que ya habíamos considerado en relación a la condición históricamente determinada de la percepción.

...El ojo se sitúa frente al objeto obsesionado por su pasado y por las insinuaciones pasadas y recientes del oído, la nariz, la lengua, los dedos, el corazón y el cerebro. No funciona como un instrumento autónomo y solo, sino como un miembro sumiso de un organismo complejo y caprichoso.<sup>14</sup>

Estas relaciones de la percepción visual con el resto de las percepciones, propone de entrada una condición diferente entre los productores y los consumidores (usuarios) del aspecto visual de los componentes materiales de la ciudad; ya que mientras estos últimos lo reciben mezclado con

---

14. Nelson Goodman citado en González Ochoa, *Apuntes acerca de la representación*, pág. 15.

todos los otros componentes de lo urbano, los primeros, los técnicos de la producción sociocultural: arquitectos, ingenieros civiles, urbanistas y diseñadores industriales, si pueden pensarlo y moldearlo abstraído del ámbito abigarrado desde el que diariamente la observa el ciudadano común. Aunque evidentemente lo piensan en función de otros intereses, lo que necesariamente provoca que tengan una impresión visual muy diferente de los objetos urbanos que diseñan, de la que se llegan a formar sus usuarios.

...conciente de los diferentes aspectos que ofrecerá en distintas perspectivas [...] el arquitecto no piensa en las perspectivas individuales de su edificio como fotografías que presentan una sola imagen, limitada al aspecto mostrado. Las concibe como relacionadas [...] con otras posibles perspectivas y con la forma del edificio como tal. Espera que el edificio se vea como es, y piensa en una visión dada como si un punto de vista o una mirada particular de la naturaleza invariable del edificio. De hecho, mantendrá que la visión particular sólo tiene sentido si es percibida con una explícita conciencia de lo que el edificio y su posición en el medio son objetivamente.<sup>15</sup>

En adición a lo anterior se debe también tomar en cuenta que si bien existen algunas entidades urbanas en las que se pone mucho cuidado en el diseño de sus formas (elementos arquitectónicos y de mobiliario), ninguno de los elementos urbanos que son del interés de este proyecto (ver 1.4.), están contruidos específicamente para ser apreciados visualmente, o por lo menos, no sólo así; ya que todos ellos tienen como objetivo principal otra cosa, cumplir con una función. En relación a la arquitectura, así nos los hace ver Arheim:

---

15. Arnheim, *op. cit.*, pág. 96.

Va contra la naturaleza de la arquitectura convertirse en sirviente de una imagen momentánea como la imagen cinematográfica o teatral que se construyen [...] para el sentido de la vista, mientras que las creaciones del arquitecto son para ser utilizadas en el edificio tridimensional y para propósitos físicos.<sup>16</sup>

Una vez teniendo claro que, primero, los objetos del entorno físico urbano no están pensados para funcionar sólo como una forma visual y, segundo, que el ciudadano en sus recorridos cotidianos a través de la ciudad no separa conscientemente las informaciones visuales del resto de sus percepciones en el mismo entorno; es posible hablar de un desenvolvimiento puramente visual del objeto material, justamente en ese mismo sentido que señala Arnheim en la cita anterior como contrario a la naturaleza de la arquitectura; *como una imagen* que se dirige únicamente al sentido de la vista. Aspecto que, determinado por las otras sensaciones o no, experimentado conscientemente o no, lejos de sólo informarnos neutralmente sobre el objeto mismo, se presenta como, *...una de las claves de la influencia psicológica del medio*,<sup>17</sup> ya que, de la mayor parte de los objetos que podemos percibir en un recorrido por la ciudad, sólo es su forma visual la que efectivamente estamos percibiendo; todos los otros datos sensibles de los objetos están solo en potencia. **(Foto 15)**

...Se puede desdeñar la forma de un objeto, pero no es posible prescindir de ella.<sup>18</sup>

---

16. *Ibidem.*

17. Briceño, *op. cit.*

18. Arnheim, *op. cit.*, pág. 7.

### 2.2.2. Percepción visual del objeto material urbano.

Para realizar esta reflexión, me apoyo principalmente en las ideas de Rudolf Arnheim y de algunos autores muy próximos en ideas a él. En este sentido es oportuno hacer la aclaración de que si bien las ideas de Arnheim son vertidas a propósito de la Arquitectura, es posible aplicar algunas de ellas -evidentemente guardando las debidas proporciones-, a la reflexión sobre el resto de las *entidades urbanas*.

La percepción visual está delimitada por un campo bidimensional definido por la complementación de los campos dados por cada uno de los ojos, lo que posibilita la visión tridimensional. Este campo abarca sobre la horizontal un medio círculo (180°) sumando los ángulo de ambos ojos y unos 110° sobre la vertical, dentro del cual hay un área, más pequeña, de definición de unos 60 y 30 grados respectivamente. Puede cubrir una enorme cantidad de espacio y sus objetos; en términos urbanos, por la ciudad entera vista desde un punto estratégico (mirador de Cuernavaca, los cerros situados en la zona de San Juan Itxuastepec, mirador de las Torres Latinoamericana y Mayor), o cubierto por apenas un objeto o detalle de él, de apenas unos cuantos centímetros (una fractura del pavimento). **(Fotos 16 y 17)**

Pensado en el “contenido promedio” del campo de visión en la ciudad, éste estaría constituido por un paisaje (un plano general) material de objetos y espacios que se superponen unos a otros. De esta manera, si bien en su realidad física, los objetos están perfectamente diferenciados (separados), para la percepción visual esto no sucede así del todo, ya que lo que efectivamente vemos es un conglomerado en un plano o *campo*, en el que sólo podemos aislar (abstraer) a un solo objeto, sólo en función de todo un conjunto de factores, entre los que destacan la conciencia, la

experiencia previa que podamos tener tanto del objeto en cuestión como de los que lo rodean (memoria) y la capacidad para imaginar las partes del objeto que no son accesibles a la percepción (imaginación), todo ello sobre la base de las informaciones actuales dadas por la mirada y organizadas gracias a unos mecanismos preceptuales ya estudiados e identificados por la influyente escuela alemana de psicología de la Gestalt.(Foto18)

Escuela ésta última para la que por cierto, el concepto de campo era muy importante, ya que, al ser ésta una teoría holística que define la percepción de las imágenes como un proceso global, como “todos” o “configuraciones”, se oponía a la antiquísima concepción atomista de la percepción de la teoría asociacionista, la cual sostenía que la percepción era la suma de los distintos estímulos (partes) que constituyen un fenómeno.

Las relaciones existentes entre la percepción visual de la ciudad y la arquitectura con las leyes básicas de la teoría de la Gestalt permiten verificar que los elementos arquitectónicos y urbanos del entorno constituyen las partes componentes de conjuntos, cuyas propiedades formales dependen de su ubicación y función en él. Así, la percepción de las partes se presenta en relación con la percepción e identificación de la estructuras del entorno.<sup>19</sup>

En términos generales, estos mecanismos, que la Gestalt nombró *Cualidades Preceptuales de Agrupación*, permiten identificar objetos que poseen algún nivel de cohesión (relación interna), así como deducir asociaciones y estructurar los elementos morfológicos, estas cualidades son: la *proximidad*, ver el campo visual como un plano en el que se yuxtaponen

19. Briceño, *op. cit.*

todos los objetos que están siendo abarcados por la mirada; la *regularidad*, ver como iguales espacios u objetos que tienen pequeñas variantes; la *simplicidad*, tendencia a identificar primero la figura más grande y simple; de lo que se desprende la relación *figura-fondo*; la *continuidad*, tendencia a pensar que el objeto continúa, es decir, que no está cortado o incompleto, por más que a nuestra mirada se presente “cortado” por otro objeto situado enfrente; y el *cierre*, tendencia a formar mentalmente figuras cerradas -generalmente planos básicos-, a partir de la percepción de elementos discretos (separados).

El funcionamiento conjunto de estos mecanismos nos permite abstraer una *entidad* (elemento urbano-arquitectónico) del resto de los objetos que están presentes en el campo visual; lo cual no significa que el objeto efectivamente este siendo aislado, desvinculado del entorno que le rodea. Considerando que el ángulo de visión es de 180°, en todo momento, incluso en la percepción de un solo aspecto (*proyección*) o un detalle, se cuelan por el rabillo del ojo, informaciones del resto de los objetos que rodean al objeto de nuestro interés, lo cual necesariamente influye en la percepción del primero. **(Foto19)**

### **2.2.3. Recorrido del objeto urbano.**

Ahora bien, del mismo modo en que lo exigíamos como condición para la percepción de la ciudad, la mayor parte de las entidades materiales urbanas también deben ser recorridas para poder ser apreciadas (estudiadas) en su totalidad. Esto atañe no sólo a objetos de gran tamaño como un edificio o una obra de ingeniería civil (un puente), sino prácticamente a cualquier objeto, ya que como afirma Arnheim, *La vista no puede captar completamente un objeto tridimensional, en un momento en el tiempo.*<sup>20</sup> Esto implica que el

---

20. Arnheim, *op. cit.*, pág. 98.

conocimiento cabal de cualquier objeto, excede por mucho la información recibida en una sola *proyección* (mirada, percepción única), ya que ésta, obligadamente está condicionada a un solo momento en el tiempo y un punto específico en el espacio, lo que evidentemente nos ofrece solo una parte de él y hace necesario una secuencia de actos de percepción (proyecciones) y, como ya se mencionó, la participación de procesos como la memoria, el intelecto y la imaginación, para su reconocimiento cabal.

Ningún objeto tridimensional puede ser completamente captado como imagen óptica por el ojo en ningún momento y desde un punto fijo... de esta limitación [...] se sigue que si la mente humana ha de captar un objeto tridimensional en su totalidad, debe trascender la información recibida desde cualquier ángulo...<sup>21</sup>

Esta síntesis o imagen global del objeto, está sobre la base de que cada una de esas percepciones o proyecciones únicas están relacionadas entre sí en virtud de que existe una cierta coherencia (*relación interna*) entre cada una de sus partes, dada por la presencia constante en cada una de ellas de características con las que fue dotado el objeto: color, textura, formas, etc., además de que el paso de una a otra proyección es gradual.

En cada una de esas proyecciones (momentos) vemos al objeto desde un particular emplazamiento en el espacio: de frente, oblicuamente, en ángulo desde arriba (picada), ángulo desde abajo (contrapicada), y -más raramente- desde el cenit. Salvo en la visión frontal, de perfil (90°), así como desde el cenit, todas y cada una de estas proyecciones nos dan una visión en profundidad (perspectiva), y de acuerdo con Arnheim, si bien las deformaciones de perspectiva que nos

21. *Ibid.*, pág. 89.

puede dar un objeto grande, son percibidas efectivamente por el sujeto, *nunca están ausentes por entero del aspecto del objeto*,<sup>22</sup> éstas son neutralizadas por la experiencia previa que tenemos de los objetos tridimensionales, y en particular por el hecho de haber podido rodearlo previamente. Por ejemplo, ninguno de nosotros asume que la Torre Latinoamericana es una pirámide alargada, por más que efectivamente la vemos así desde su pie. **(Foto 20)**

Lo que en realidad se ve es una versión intermedia entre formas en parte sinceras (“como es”, con un olvido completo de la deformación de perspectivas, límites de campo visual y similares condiciones de visión, o bien todas estas condiciones son reconocidas de manera explícita) y en parte alteradas...<sup>23</sup>

De la misma forma, en cada una de estas percepciones directas, el observador obtiene unos *coeficientes* del objeto dados por la particular circunstancia de visibilidad en que se miran sus características físicas. Sobra decir que nunca tenemos acceso a estas características tal cual, sino sólo, a la particular manera en que se nos presentan en un momento determinado, es decir, no como características, sino como cualidades: *forma, tamaño, altura, anchura, largo, textura visual, color, peso visual*.

### **2.3. Impedimentos a la Percepción Visual del Entorno Material Urbano.**

Son muchos los factores que pueden obstaculizar la percepción total de un objeto material urbano. El objeto se nos puede presentar “cortado” por el hecho de tener enfrente a otro objeto; extremadamente fugado, ocultando

22. *Ibid.*, pág. 90.

23. *Ibidem*.

parte de sus elementos superiores, como es el caso de un edificio visto desde su base; difuso por la distancia desde la cual lo miramos o a causa de las condiciones atmosféricas, como por ejemplo el exceso de neblina.

A estas vicisitudes naturales de la percepción visual, hay que agregar otras más bien introducidas por el quehacer humano. Ejemplos de ello son: el mismo fenómeno de la difuminación e incluso desaparición de objetos a causa de la contaminación atmosférica, la cual en una ciudad como la nuestra, puede llegar a reducir considerablemente la visibilidad, en ciertas ocasiones hasta hacer desaparecer objetos situados a dos kilómetros. Además se debe considerar otro tipo de factores como: la tendencia creciente en el ciudadano a no mirar la ciudad por diversos motivos; la obstrucción de la propaganda impresa que cada día gana en tamaño o el abandono del espacio urbano como espacio de relaciones sociales.

Todos estos factores en conjunto han marcado en la actualidad una tendencia hacia el debilitamiento de la apreciación del aspecto visual de la ciudad por parte del ciudadano.

### **2.3.1. El abandono del espacio urbano.**

El desarrollo de los medios de comunicación ha sido uno de los factores de mayor influencia en el abandono del espacio como campo de acción. Este fenómeno se presenta ahora con un nivel diferente de complejidad al de otros tiempos, debido a que en la actualidad los individuos obtienen cada vez menos sus experiencias de un contacto directo con la realidad -mejor dicho para este caso, con su ciudad-, en razón de que un muy considerable porcentaje de sus experiencias las obtiene de los diferentes medios de información; la ciudad de hoy en día compite, como dotadora de experiencias sensibles, con las innumerables informaciones a las que potencialmente el sujeto puede acceder a través de ese tipo de medios.

En las sociedades del pasado, la representación del mundo estaba en una situación hasta cierto punto dependiente de las relaciones del hombre y su medio material, y de las inmediatas relaciones sociales de los hombres entre sí [...] Hoy en día, la representación del mundo, la imagen concreta y la idea que de él tiene el hombre, parecen ser, cada vez más, productos de una información muy reciente.<sup>24</sup>

El espacio urbano y los elementos que lo conforman, en su condición de hecho tecnológico, no está exento de las vicisitudes a las que está expuesta cualquier otro tipo de tecnología, entre ellas, la de ser sustituida y simultáneamente, integrada, a los contenidos de las tecnologías más avanzadas; como, según la ley enunciada por McLuhan, le sucedió al Teatro absorbido por el Cine, a éste último por la Televisión y así sucesivamente hasta llegar a la tecnología digital, que contendría a todo lo anterior, y en este caso, tanto a la imagen visual, como al espacio real de la ciudad.

El espacio físico ya está incluso superado como ámbito informativo y comunicativo de los símbolos: “La ciudad ya no existe más que como fantasma cultural para turistas. Cualquier parador de autopista con su aparato de TV, periódicos y revistas es tan cosmopolita como Nueva York y París [...] La difusión instantánea de las noticias por radio-Tv priva de significado y de función la forma de la ciudad. Antes las ciudades estaban vinculadas a la realidad de la producción y de las intercomunicaciones. Ahora no.”<sup>25</sup>

En el caso concreto de la sustitución del espacio físico por espacio virtual de los medios de comunicación, ya no se trata solamente de una imagen que

24. SEAT y FOUGEYROLLAS, *La Influencia del Cine y la Televisión*, pág. 10 y 11.

25. McLuhan citado en Sica, *op. cit.*, pág. 72



15

16







17  
19



18  
20





muestra una representación de la realidad, sino de la edificación de un auténtico campo de acción –la interactividad es uno de los rasgos capitales de la cultura digital, anota Andrew Darley-, una cultura que tiene precisamente como soporte un campo (ciberespacio) al que se han trasladado algunas de las operaciones que antes se realizaban en el espacio físico, generalmente el espacio físico de la ciudad.

De hecho, una de las formas más comunes de entender a los medios de comunicación, es verlos como esfuerzos humanos por superar las dimensiones de la realidad física: el tiempo, el espacio y la materia. En este sentido es posible afirmar que el hombre ha encontrado medios que le han permitido salvar los obstáculos que le imponen éstas dimensiones a las relaciones entre hombres de tiempos y lugares alejados uno del otro; la escritura y las artes plásticas han hecho posible que podamos tener algún tipo de relación –por más vicaria que sea- con gente del pasado, el teléfono y la televisión y las redes, con personas alejadas en el espacio.<sup>26</sup> Incluso la materia misma, la cual –desde la invención de los rayos X- ha dejado de ser en algunos casos un límite, una frontera, por lo menos para la mirada, la vía de conocimiento privilegiada por nuestra cultura.

Ahora bien, la posibilidad de relacionarse en un espacio virtual, no surgió precisamente con las tecnologías digitales y ni siquiera con las tecnologías para generar imágenes. Tal posibilidad de la instauración de un espacio virtual en el cual se pudieran relacionar las personas, ya estaba lograda con todas sus posibilidades de interactividad en la telefonía, significativamente el Internet se ha desarrollado originalmente sobre éste soporte tecnológico, y de una manera más limitada con la televisión.

La mayoría de los norteamericanos hemos vivido en la realidad virtual desde la proliferación de la televisión.

---

26. En realidad el término de ciberespacio, disimula el hecho concreto de que tales comunicaciones carecen de espacio, el ciberespacio es la negación del espacio, un “no-espacio”.

Lo que hará el ciberespacio es convertir la experiencia en interactiva en lugar de que sea algo pasivo.<sup>27</sup>

Evidentemente lo que le da un poder diferente a las comunicaciones digitales, es que reúne las posibilidades de interacción del teléfono, con la posibilidad de la generación de imágenes visuales de la televisión. Pero en todo caso, lo que interesa señalar aquí, es que con la asistencia vía Internet: al banco, a la biblioteca, al salón de clases, al museo, al entretenimiento e incluso a las relaciones personales, no desaparece sólo el espacio concreto que tradicionalmente soportaba a este tipo de “sitios”, también desaparece –y de hecho tal es uno de los objetivos declarados de la gente que desarrolla este tipo de tecnología-, la obligación de trasladarse por el espacio que existe entre nuestros hogares y el museo, la biblioteca y la escuela; y con él todos los objetos que erigen la ciudad. Cada vez con más frecuencia realizamos tareas, que antes implicaban salir de casa, en el espacio virtual del ordenador, lo cual incluso tenemos que mirar como un cambio del concepto mismo de ciudad en su sentido de supersujeto social.

...La privatización del espectáculo, expresión con la que me refiero [...] al desplazamiento físico desde el espacio público hasta el espacio doméstico, constituye un fenómeno más reciente. A finales del siglo XX, existía una economía mixta compleja, de múltiples facetas, tanto de consumo público como de consumo privado. Si, para la mayoría de los clientes del siglo XIX, las nuevas formas visuales se disfrutaban

---

27. Timothy Leary citado en Nicholas Mirzoeff, *Una Introducción a la Cultura Visual*, pág. 141.

mediante novedosas modalidades de exhibición pública, difícilmente puede decirse lo mismo de las audiencias de las formas digitales espectaculares de hoy.<sup>28</sup>

Ahora bien, en el proceso de conversión de la ciudad en un espacio desértico, obviamente no es factor único la aparición de los diversos espacios virtuales. En este proceso toman partida también fenómenos como, por ejemplo, la prioridad que las autoridades de las grandes ciudades le otorgan al transporte motorizado, construyendo indiscriminadamente vialidades, puentes, túneles, reduciendo áreas peatonales, como ha venido sucediendo en la Ciudad de México por lo menos desde que se comenzaron a construirse los Ejes Viales en 1979 y agudizándose desde que en 2002 el entonces jefe de Gobierno comenzó con la idea de construir segundos pisos al periférico y otras vialidades importantes. Proceso que por cierto hasta hoy día no ha parado. **(Foto 21)**

Todo ello aunado al creciente uso de enormes áreas para la edificación de centros comerciales en los que se concentra una enorme cantidad de actividad;<sup>29</sup> con lo que se ha generado la paulatina implosión de la actividad urbana en algunos pocos puntos de la ciudad, convirtiendo grandes áreas de las ciudades en simples zonas de tránsito, con el consecuente deterioro, en

---

28. Andrew Darley, *Cultura Visual Digital...*, pág. 281.

29. Reflexionando sobre el hotel de Los Ángeles (Westing Bonaventure), que hace también el papel de centro comercial, Frederic Jameson sostiene que éste tipo de espacios aspiran a ser, *un espacio total, un mundo completo, una especie de ciudad en miniatura; a este nuevo espacio total le corresponde una nueva práctica colectiva, una nueva manera de moverse y reunirse los individuos, algo así como la práctica de un tipo nuevo e históricamente original de hipermuchedumbre [...] el Bonaventure no desea ser una parte de la ciudad, sino más bien su equivalente o sustituto [...]*, Frederic Jameson, “La Lógica Cultural del Capitalismo Tardío” en: *Teoría de la Posmodernidad*, pág. 59.

tanto que no hay ni interés, ni inversión para su mantenimiento; dicho en otras palabras, convirtiendo una gran parte de las ciudades, en lo que Marc Augé concibe como *no-lugares*, espacios en los que no es posible leer la identidad, la relación y la historia, como los espacios de circulación (autopistas), de consumo (supermercados) y de comunicación (pantallas).

Los no-lugares, entonces, tienen una existencia empírica y algunos geógrafos, demógrafos, urbanistas o arquitectos describen la extensión urbana actual como suscitando espacios que, si se retiene la definición que propuse, son verdaderos no-lugares. Hervé Le Bras, en su libro: *El planeta en la aldea*, destaca que vivimos una era de extensión urbana tan desarrollada que hace estallar los límites de la antigua ciudad: un tejido más o menos desorganizado que se despliega a lo largo de las vías de comunicación.<sup>30</sup>

La ciudad hace mucho que ya no es objeto de nuestros deseos, y nuestras exigencias de orden, de belleza, de armonía o por lo menos del mínimo de sentido común, ahora estas exigencias las hacemos para los hiperespacios; categoría en la que, según Jameson también caben los espacios generados en los nuevos centros comerciales.

...Aún carecemos del equipamiento perceptual para enfrentarnos a lo que llamaré este nuevo hiperespacio, en parte porque nuestros hábitos perceptuales se formaron en aquel espacio antiguo que he llamado espacio del modernismo...<sup>31</sup>

---

30. Marc Augé, *Sobremodernidad*.

31. Jameson, *op. cit.*, pág. 58.

### **2.3.2. La visión oblicua e inconsciente del entorno material urbano.**

A esta tendencia a la “desaparición” del espacio de la ciudad como lugar de acción, debemos agregar que usualmente, en sus recorridos cotidianos, el ciudadano no ve la ciudad más de lo necesario. A fuerza de pasar una y otra vez por los mismos lugares (vías), -y por cierto, sin siquiera plantearse la posibilidad de transitar por lugares que no conozca-, el habitante de la ciudad se ha acostumbrado a obviar la observación de su entorno, en virtud de que considera sus recorridos indignos de ser mirados. Recorridos ya de por sí recargados de estímulos visuales que le ocultan la dimensión material -la piel primigenia de la ciudad-. Consecuentemente el ciudadano se entrega al contenido de los libros y revistas que lee mientras se traslada en el transporte público, al espectáculo audiovisual y multimedia (pantallas de video) que ha invadido todos los lugares posibles: los muros de los edificios, las instalaciones del metro y hasta el transporte privado y público, a los videojuegos y teléfonos celulares, a la música reproducida por sus reproductores portátiles, que le impulsa a cerrar los ojos o extraviar la mirada, o, en el más insólito de los casos, pero no el menos común, entregado a sus pensamientos mientras camina agachado por los lugares que le son más o menos familiares, sólo guiado por los sonidos del entorno. Si hay una imagen visual del escenario material de la ciudad, ésta entra la mayor parte del tiempo por el rabillo del ojo, y sólo se manifiesta claramente en ciertas condiciones de “distanciamiento”, en los que quizá más por accidente o azar se desata la oportunidad de mirar con atención a su alrededor.

...esta modalidad móvil de contemplar no hace de la arquitectura algo que nos detenemos para ver, sino algo de lo que estamos conscientes mientras nos ocupamos de nuestras cosas.<sup>32</sup>

---

32. Arnheim, *op. cit.*, pág. 104.

### 2.3.3. El ocultamiento del paisaje urbano.

Por si todos estos obstáculos fueran poco, además nos encontramos con una cierta tendencia –no sabemos qué tan consciente- a obstaculizar la visión del entorno. Quizá inspirados por la visión apocalíptica de las imágenes de la película *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), ya en los años 70 se llegó a decir, y *no sin razón, que en los países del tercer mundo, el tren subterráneo era un costoso esfuerzo por mantener a las masas bajo el suelo y dejar la superficie para los automovilistas*<sup>33</sup>. Evidentemente éste esfuerzo encarnaba al mismo tiempo, la negación del paisaje para esas mismas masas.

Si bien esta tendencia podríamos decir que cambio de dirección en el caso de la Ciudad de México, con la construcción de líneas del metro en la superficie, (línea 3, 1970), e incluso algunas elevadas con una impresionante vista, aunque con un paisaje urbano sumamente pobre (línea 4, 1980); la negación de la visibilidad es un fenómeno que en estos tiempos ha encontrado nuevas formas de expresión tanto formal (institucionalizadas) como informalmente (vandálicas). Ejemplo de las primeras son especialmente la publicidad impresa sobre una malla plástica pseudo transparente, con la que son totalmente cubiertos -incluidos los cristales- los autobuses del transporte público, bloqueando la visión clara hacia el exterior. El colmo de esta modalidad, es que incluso algunos trenes del metro han sido cubiertos en su totalidad con este tipo imágenes –según esto como un homenaje-, que irónicamente, muestran, representaciones de algunos de los edificios más conocidos de la Ciudad de México, justo aquello que no permiten ver.

La variante informal y quizá más preocupante, de ésta negación de la visión dentro del transporte público, es una de las prácticas de los llamados

---

33. Oscar Olea, *El Arte Urbano*, pág. 36.

“artistas callejeros” que se dedican al grafito, pero sobre de todo al rayado de los cristales del transporte público (*scratch*).

En todos estos casos estamos presenciando la inquietante (dolosa) conversión de una superficie translúcida, abierta, en una superficie opaca, asfixiante y ensimismada, y en todo caso, en una negación de la visión.

Por otra parte, sin lugar a dudas, el caso de más amplia escala de negación de la visión, por sus dimensiones y posible significación, es el problema de la publicidad y propaganda exteriores, las que además, de introducir estéticas y discursos, en la mayoría de los casos, francamente pedestres, han llegado al grado de literalmente ocultar (camuflar) el paisaje material de la urbe. ...Esto ya lo podíamos sentir con la proliferación de los llamados “anuncios espectaculares” sobre los muros de los edificios y, más recientemente, con el levantamiento de -literalmente hablando- muros de publicidad que bardean las laterales de los circuitos vehiculares o todo el frente de la planta baja de un edificio -generalmente en construcción o en ruinas-. Pero, el ejemplo extremo de esta tendencia, es el caso de las mantas publicitarias que, dadas las posibilidades técnicas para imprimir en formatos monumentales, pueden cubrir por todos sus lados a un edificio de varios pisos, lo cual ya no sólo nos oculta al objeto, nos pone en la extraña situación de dudar si detrás de esas enormes pantallas (imágenes), en realidad existe un edificio. Pensado esto en escala mayor (a nivel de paisaje), estamos hablando de la posibilidad que la ciudad o por lo menos parte de ella, lejos de estar siendo ocultada, este siendo simulada, evidentemente no en el sentido de una representación detallada, *de una suplantación de lo real por lo signos de lo real*<sup>34</sup> como caracteriza

---

34. Por más que hemos conocido ejemplos burdísimos de ello; mantas impresas con fachadas bien delineadas de edificios que cubren edificaciones en ruinas, en algunos casos propuestas como una forma, bastante insultante, de mejoramiento del aspecto de algunas zonas o barrios.

Baudrillard en un primer momento al simulacro, sino más bien en un sentido de sugerida, de algo que muestra síntomas sin realmente existir: *Disimular es ocultar lo que se tiene; simular es fingir que se tiene, lo que en realidad no se tiene.*<sup>35</sup>

La imagen que tenemos del paisaje urbano quienes crecimos en esta ciudad antes de la sobre explosión de la propaganda exterior, es básicamente la imagen de la ciudad moderna, que no sólo fue construida (aunque sea parcialmente, según algunos críticos de la modernidad), sino también ampliamente recreada por las imágenes del arte -por ejemplo el muralismo- y los medios de comunicación. Imágenes que mostraban al paisaje urbano compuesto fundamentalmente por las formas de los edificios funcionalistas, las enormes obras civiles, las casas y sólo en menor proporción, por algunos anuncios comerciales adosados a alguna de estas construcciones.

A fuerza de observar día a día cómo la propaganda y la publicidad han ido cubriendo gradualmente cada rincón del paisaje urbano, asumimos que detrás de ellas sigue estando -sirviéndoles de soporte claro- los edificios, las casas y las obras civiles, aquello que constituye la dimensión material de la ciudad; pero si partimos del hecho concreto de que, por lo menos desde las calles y avenidas por las que cotidianamente circulamos no vemos efectivamente la ciudad, no resulta impertinente preguntarse si realmente siguen existiendo casas, edificios, gente, detrás de esa enorme pantalla de anuncios. **(Foto 22)**

Si consideramos, en primer lugar, que el conocimiento empírico que tenemos de esta ciudad la mayoría de quienes la habitamos, se reduce al tránsito casi a ciegas, en línea recta y a la mayor velocidad posible, por algunas cuantas calles, avenidas; y en segundo lugar, el proceso de conversión

---

35. Jean Baudrillard, *La Presesión de los Simulacros*, pág. 12.

de grandes zonas de la ciudad en espacios desérticos, no sería sorprendente descubrir algún día, que al otro lado de la espectacular y fascinante pantalla de la publicidad y la propaganda exterior, en realidad no hay ciudad.

Pero, pensando en una modalidad de percepción más reducida, no a un nivel del paisaje, sino a nivel de superficie, la posibilidad del enmascaramiento total de los objetos del tamaño de un edificio podría estar funcionando en un sentido contrario al del simulacro, es decir en un sentido de disimulo, de encubrimiento de los signos de la dimensión material de la ciudad. En este nivel ya no está sola la publicidad, en él tiene presencia también la propaganda política, que en épocas previas a elecciones alcanza unos niveles realmente escandalosos, ya que prácticamente llega a empapelar muros completos, así como elementos de infraestructura como postes de alumbrado y mobiliario **(Foto 23)**.

Y a todo ello se ha añadido en años recientes la sobresaturación de estos mismos elementos, con grafitis y versiones banalizadas de ciertas formas de intervención del espacio público del arte urbano de años 60, ahora conocido como *Arte Callejero*: el pegoteo de calcomanías, el pintado con esténciles y el rayado con pinturas y plumones.

El aspecto más alarmante de estas prácticas, es la actitud vandálica de sus realizadores, de pretender sabotear elementos de control de la vialidad como las señales de tránsito, nomenclaturas y semáforos.

Tengo entendido que uno de los argumentos de este tipo de “artistas urbanos” es que su particular manera de abordar el espacio físico urbano, es una forma de protesta contra el uso que los productores de publicidad y propaganda hacen de ese mismo espacio, en el sentido de que, si ellos, los publicistas, saturan de información el espacio urbano, cualquier otro ciudadano tiene el

mismo derecho; sin percatarse de que con su infantil forma de protesta, logran exactamente lo mismo que los publicistas, hacer más fea, más tortuosa y más peligrosa la ciudad.

En este sentido el arte callejero en todas sus variantes, implica un acto tan reaccionario como el de la publicidad y la propaganda, no sólo porque contribuyen al sabotaje de algunas señales que son de capital importancia para el funcionamiento de la ciudad, sino también porque contribuyen al disimulo del verdadero estado de las edificaciones; los muros ruinosos, desgajados, la suciedad, etc., y por lo tanto ocultando lo que esos edificios y objetos pueden decir sobre nuestra sociedad y cuya exposición continua debería estarnoslo recordando.

Es oportuno adelantar aquí, que lo mismo la publicidad, los letreros, las marcas, los *graffiti* en las edificaciones, en el transporte y mobiliario público; parecen entrañar algo más que un simple acto de vandalismo o de débil protesta, son una no declarada negación iconoclasta de la imagen de la ciudad.

A lo anterior, debemos sumar la creciente tendencia a la “privatización del paisaje urbano”. Desde la antigüedad hasta la Revolución Industrial, el aspecto visual de las ciudades era considerado uno de los productos más elevados de una cultura. Comenta el crítico Herbert Read que en el pasado los edificios eran pensados, aparte de la función para la que eran edificados, para el embellecimiento de la ciudad y para el disfrute visual de toda la ciudadanía, la que incluso veía con orgullo la construcción de lugares en los que tenía claro que nunca iba a poner un pie. El palacio, la iglesia, el puente, etc., eran edificaciones que representaban y enorgullecían a la sociedad en su conjunto.

A propósito de la arquitectura Florentina del siglo XIII, Sismondi citado por Read comenta:

La arquitectura del siglo XIII lleva en otro sentido completamente diferente la marca de las costumbres de la época: es absolutamente republicana y está destinada esencialmente al uso comunal y el goce comunal [...] el espíritu de las comunidades, donde hasta los alojamientos privados se construyen bajo las miradas del pueblo, alienta más a los arquitectos que el espíritu de las monarquías, en las que incluso los edificios públicos son construidos bajo la mirada del príncipe; pues en última instancia a los artistas les enorgullece más recibir el aplauso y la admiración de sus conciudadanos que recibir la aprobación y la paga de un amo.<sup>36</sup>

Un resabio de este sentimiento de entusiasmo por las grandes obras aún lo experimentamos hoy día, sobre todo con la construcción de obras públicas de envergadura como por ejemplo la construcción de una línea del Metro. Desafortunadamente, como se comentaba en el capítulo anterior, en la Ciudad de México, cada vez con mayor frecuencia se están viendo barrios, colonias o zonas que son cerradas tanto para la circulación vehicular como para la peatonal. Evidentemente tal prohibición encarna además de la violación a un derecho constitucional (libre tránsito), otra variante de la negación de visión del paisaje.

Algo muy cercano a esa tendencia es también la aparición de zonas pretendidamente exclusivas, como por ejemplo, los alrededores del área comercial de Santa Fe, en las que, con el pretexto de la seguridad, lo mismo

36. Sismondi citado en Herbert Read, *Las Raíces del Arte*, pág. 60.

policías que guardias de seguridad privada detienen e interrogan a cualquiera que ven tomando fotos a los edificios. Tenemos claro que mirar y tomar fotografías son actos con implicaciones diferentes, de igual manera estamos concientes de que la creciente desconfianza que la sociedad ha desarrollado hacia las cámaras fotográficas tiene algo de fundamento, sin embargo, no podemos dejar de pensar que la prohibición de fotografiar representa un cierto tipo de segregación. La fotografía entendida como una extensión de la mirada y del deseo supone admiración. En éste sentido tal segregación va en sentido contrario al énfasis que en la educación tradicionalmente se ha puesto en el desarrollo de una sensibilidad capaz de admirar y disfrutar de las grandes obras arquitectónicas de la humanidad. Por ese motivo es que considero, que la prohibición de mirar y fotografiar los elementos del paisaje urbano, es el paso previo a su declaración dolosa como propiedad privada.

Finalmente, se ha escrito mucho sobre el impacto psicológico del aspecto visual de la ciudad, sobre el carácter estético e informativo (configurador) de la publicidad, la propaganda y el arte que trasforman la apariencia de ese mismo aspecto; pero se ha dicho muy poco sobre las consecuencias que podría tener para el sujeto no poder verlo. Pensado en términos de McLuhan, para quien la vivienda *...En su condición de abrigo o refugio... es una prolongación de los mecanismos que regulan el calor de nuestro cuerpo; una especie de piel o vestido colectivo...*,<sup>37</sup> todo el conjunto de la información visual que cubre la dimensión material de la ciudad, propaganda, *graffitis*, etc. sería como un tatuaje u otro ropaje que no nos permite vernos a nosotros mismos. Lo cual, -siguiendo con la lógica mcluhiana- por lo menos en términos psíquicos representa una desventaja en tanto que el individuo que no tiene una imagen

---

37. Marshall McLuhan, *La Comprensión de los Medios...*, pág. 159.

definida de su aspecto, difícilmente puede visualizarse (pensarse) así mismo en otros planos, *No se ve así mismo llegando a «ser alguien». No sabe imaginar metas y objetivos distantes. Está profundamente sumido en su propio mundo, día tras día...*<sup>38</sup> Pensado en relación con el escenario material de la ciudad, quizá este fenómeno podría conducirnos a un desinterés y ceguera por el paisaje urbano, lo que potencialmente implicaría su homogeneización<sup>39</sup> y su consecuente desaparición.

Ahora bien, antes de finalizar este apartado, se debe hacer hincapié en la idea de que todas estas obstrucciones a la percepción visual de la dimensión material de la ciudad que se han comentado, señalan tendencias, que si bien ya son realidades efectivas en ciertas zonas de la Ciudad de México, están muy lejos de abarcar a la ciudad entera. Pero eso que queda por ver, en su mayoría, es la parte más ruinoso, más desgastada o la que está detrás de la pantalla opaca de la publicidad, la que está detrás o debajo de las bambalinas de la urbanización (calles literalmente techadas por puentes vehiculares o segundos pisos) y en todo caso la que deben recorrer los sectores de la sociedad que no tienen los recursos para transitarla en automóvil o desenvolverse en el ciberespacio. **(Foto 24)**

#### **2.4. La Visión en Detalle del Entorno Material Urbano.**

La intención de reflexionar acerca de la *visión en detalle* del entorno material

---

38. *Ibid.*, pág. 164.

39. Signos de esta homogeneización podría ser precisamente el tapizado de los edificios de calles y avenidas comerciales, por la propaganda impresa cubriendo cada uno de los rincones con la misma estética de imágenes digitales a color impresas sobre materiales plásticos ó la práctica de algunas compañías (Coca-Cola, Comex, etc.) de “decorar” las fachadas de negocios e incluso escuelas públicas con las imágenes y colores corporativos.

urbano, está principalmente en función de que una gran proporción de nuestra experiencia visual de ese entorno, se desarrolla en estas condiciones, además de que considero que existen ciertos contenidos sobre este tema que me parece importante señalar ya que, en primer lugar es un tema muy poco abordado y en segundo, porque en el acto de percepción en detalle de la materia urbana hay en potencia información valiosa sobre la relación que el sujeto lleva con la ciudad.

...Tales secuencias, cortes y perspectivas estimulan virtualmente la introspección del ciudadano en su ambiente. Un sinnúmero de fragmentos visuales de la constitución física –rudas fachadas de edificios, anuncios relucientes de cerveza, topes y baches en el asfalto- tiene este corte analítico que permite entender la vida en la megalópolis.<sup>40</sup>

Otro de los motivos para detenerse a reflexionar sobre ésta particular circunstancia de la percepción visual del medio urbano, es que su representación ha tenido una importante presencia en las artes plásticas, particularmente en el Arte de la Fotografía, desde principios del siglo pasado hasta nuestros días.

**(Foto 25)**

#### **2.4.1. Visión en Detalle, consideraciones generales.**

Afirma Arnheim que, *un objeto es propio de examen... cuando puede acomodarse en su integridad dentro del campo visual...*<sup>41</sup>. Aquí es necesario recordar que, en nuestra experiencia cotidiana de la ciudad, no estamos en condiciones para realizar una apreciación visual total de los objetos, por no

---

40. Canclini, “Construcción del Imaginario Urbano...”, en: *Arte y Espacio*, pág. 639.

41. Arnheim, *op. cit.*, pág. 102.

decir que de la gran mayoría de ellos nunca conocemos más que un solo aspecto. En realidad este tipo de exploración -el estudio-, sólo se da en situaciones extraordinarias, como cuando salimos de paseo, caminamos una zona desconocida o visitamos algún lugar o edificio específico.

En el recorrido ordinario por la ciudad, a las limitaciones naturales impuestas por la forma y capacidades de nuestros órganos de visión y por los obstáculos para la percepción visual de los objetos urbanos que vimos atrás, debemos añadir la enorme diferencia de tamaño que existe entre una buena parte de los objetos urbanos y el hombre, así como las cortas distancias en las que generalmente nos desenvolvemos en relación con ellos. Condiciones todas ellas que nos obligan muy frecuentemente a percibir sólo fragmentos (retazos), a tener una *visión en detalle* o a conformarnos con mirar completos solo a ciertos objetos, ya que la contemplación abarcadora de un objeto grande exige un cierto distanciamiento del objeto, que en la ciudad no es posible realizar sin que se interponga algún obstáculo. **(Foto 26)**

Esto es, lejos de percibir cotidianamente objetos completos, el habitante de la ciudad se relaciona con partes de ellos: partes de un muro, sección del barandal de un puente peatonal, una ventana, detalles de ornamentación, bases de postes, etc. Para muchos de los habitantes de la ciudad, particularmente para los que viven al centro de ella, más que tener un paisaje espacial, tienen un paisaje material compuesto sucesiva o simultáneamente por los diversos fragmentos (retazos) de objetos diversos **(Foto 27)**

En su modalidad sucesiva, por un momento, el objeto continúa proyectando una forma visual que aunque las más de las veces corresponda sólo a un aspecto de él (proyección), igualmente impacta en muchos niveles

sobre el habitante de la ciudad, las más de las veces funcionando en el sentido contrario que Arnheim reclama para la apreciación de la arquitectura, funcionando como imagen única.

Es necesario aclarar que esta percepción fragmentada no sólo es producto de las condiciones de visión dentro de la ciudad, ella también es un procedimiento normal de la percepción cuando el hombre se encuentra en cualquier ámbito frente a un objeto grande como un edificio, del que, si quisiéramos tener una visión completa, sería necesaria toda una serie de percepciones momentáneas cuya suma nos da al objeto total. Dicho en otras palabras, es a través de la fragmentación del objeto, que podemos percibirlo en su totalidad, o mejor dicho, tener una imagen cabal de él, *...un observador trata normalmente de superar la resistencia de un objeto grande dividiéndolo en partes...*<sup>42</sup>

De la misma forma, debemos asentar que la fragmentación del objeto es también una estrategia que utiliza tanto el arquitecto, el ingeniero civil, así como el diseñador industrial, como una herramienta para ajustar (escalar, dar datos proporcionales) visual y funcionalmente sus respectivos productos a las dimensiones del cuerpo humano.

Si los seres humanos tienen que actuar conjuntamente con un edificio, deben estar unidos a él por continuidad visual. Por enorme que sea un edificio, puede estar en contacto con el visitante proporcionándole una limitación de tamaños, algunos lo bastante pequeños como para ser directamente relacionables con el cuerpo humano...<sup>43</sup>

---

42. Arnheim, *op. cit.*, pág. 98.

43. *Ibid*, pág. 107.



21



22





23



24





25



26



Ahora, sin desestimar el importante hecho de que la fragmentación del objeto llevada a cabo por el arquitecto o diseñador, determina en buena medida las percepciones del viandante, se quiere aclarar que no es exactamente a la fragmentación del objeto pensada por el diseñador lo que se desea que se entienda como *visión en detalle*. Para efectos de esta investigación el sentido de tal expresión que se pretende manejar, es uno de los que sugiere Gordon Cullen<sup>44</sup> -de quien retomé la expresión-, no como algo dado (planeado) por el diseñador o constructor del objeto, sino más bien en el sentido de algo aislado por la percepción del observador, un fragmento (detalle) de un objeto que le llama poderosamente la atención, que para él cobra sentido como “unidad”, como elemento autosuficiente que puede abstraer del total del objeto, ya sea por las condiciones de percepción que le impone la circunstancia en la que se encuentra (la parte de un muro enmarcada por una puerta de salida, o una ventana, el fragmento de un muro de contención que es lo primero que se ve al salir de un paso a desnivel); porque la mirada topa con ese detalle todos los días (un mancha en un muro, un enmarañado de cables, las formas de un mosaico que recubre un muro); por alguna de sus características: sus formas, su color su estado, etc. **(Foto 28)**

Por supuesto que estas visiones en detalle a las que quiero referirme, pueden coincidir con aquella fragmentación del objeto que planea el constructor o que forma parte de la estructura sintáctica del objeto por él construido: una ventana o el espacio entre ventanas se destacan como objetos del todo del edificio, de la misma forma que una coladera se destaca del

---

44. En su conocido e influyente libro, *El Paisaje Urbano*, Cullen se refiere en dos momentos diferentes a la visión en detalle. En una la atribuye a una estrategia utilizada por el constructor de una edificación y en la segunda a una manera de ver la edificación.

continuo homogéneo de la acera o el pavimento. Si un elemento de un objeto está planeado para destacar, inevitablemente llamará la atención. **(Foto 29)**

#### **2.4.2. La visión en detalle como modalidad de relación con el entorno material urbano.**

La importancia de considerar la reflexión sobre esta visión en detalle, radica en primera instancia, en que, si bien no es posible afirmar que ésta es la primera forma en la que el sujeto comienza a relacionarse con su entorno material tanto intra como extra muros -por más lógica que nos parezca esa idea-, seguramente, en función de las obvias limitaciones de desplazamiento y alcance visual de un infante, este tipo de visión constituye una buena parte de las primeras experiencias visuales del entorno del sujeto urbano, ...*la mirada del niño que descubre una cucaracha reptando en la ranura de la banqueta...*<sup>45</sup>

En ciertos sectores de la sociedad urbana, conforme el niño crece y se va independizando de los cuidados paternos y puede desenvolverse con cierta independencia por las zonas de la calle próximas a su hogar, se relaciona muy de cerca con las entidades urbanas ahí presentes. Ésta relación íntima es producto de la curiosidad y particularmente de sus juegos, ya que, hasta hace poco tiempo una buena parte de los juegos que los niños efectuaban en el espacio público, se realizaban utilizando como soporte los diversos elementos urbanos: las “canicas” en las imperfecciones (hoyos) de la acera, la “carreterita” en el filo de la banqueta, el “avión” trazado en el pavimento, los “encantados” en que los postes hacen la función de “bases” y un sin número de ejemplos más **(Foto30)**. Esta relación comienza a ser abandonada una vez que el sujeto logra más independencia y comienza a darle más importancia a

45. Peter Krieger, “Construcción visual de la megalópolis México”, en: Benítez Dueñas, Issa, *Hacia Otra Historia del Arte en México*, pág. 111.

la exploración espacial de la calle, se suscita un cambio de interés de cosas por lugares.

Pero en todo caso, para cuando eso sucede, el sujeto ya ha establecido una relación profunda con la componente material de la ciudad y en una etapa en la que es particularmente sensible, su infancia; lo cual seguramente es la materia prima original para el desarrollo de asociaciones afectivas de unos materiales urbanos con momentos de la historia personal. Asociaciones que lo acompañaran toda su vida y que serán un factor importante en la configuración de su imagen, de la ciudad, así como de su relación afectiva con partes de ella.

En el caso del habitante de la ciudad este apego al lugar donde se desarrollaron sus primeros años de vida, aparentemente no es tan fuerte, como el que estamos acostumbrados a asociar y a aceptar de los hombres de campo, entre otros muchos factores porque, *El ciudadano cambia su lugar de residencia con más frecuencia en la actualidad que nunca antes, de un sector a otro...*<sup>46</sup> además de que cada vez pasa más tiempo dentro de su hogar por las razones atrás comentadas en relación con el surgimiento del espacio virtual de los medios; por no decir que precisamente unos de los efectos de la modernidad -la cual se suscito principalmente en las ciudades- fue la desvinculación del individuo de sus lazos “supersticiosos” con Dioses, familia y terruño.

Sin embargo aún es posible encontrar expresión de éste sentimiento en amplios sectores de la sociedad urbana, el cual es seguramente un remanente del apego (afecto) que los hombres de todos los tiempos han manifestado por su lugar de origen.

Con estas formas nítidas y diferenciadas la gente ha  
establecido estrechos vínculos, referidos a hechos históricos

---

46. Lynch, *op. cit.*, pág. 136.

o a experiencias personales. Cada escenario se reconoce instantáneamente y despierta un verdadero diluvio de asociaciones. Cada parte encaja con la otra. El medio visual se convierte en parte integrante de las vidas de sus habitantes...<sup>47</sup>

Esta misma relación íntima con los objetos materiales de la ciudad en el desarrollo infantil posibilita una interiorización de sus características formales, lo cual seguramente influirá (determinará) en algún grado nuestra relación con todos los objetos a lo largo de toda la vida, especialmente en su apreciación estética, ya que como es bien conocido, la mayor parte de los individuos tiende a buscar, en el nivel del consumo, y a reproducir, en el nivel de la acción-creación, las formas con las que está familiarizado.

### **2.4.3. Autonomía del detalle**

Otro aspecto importante de la visión en detalle, radica en que, tanto el pequeño objeto (abarcable por la mirada) así como el detalle planeado y el abstraído arbitrariamente por el observador, poseen un cierto carácter autónomo en términos materiales (preceptuales) y de significado. **(Foto 31)**

...Es como si observáramos un rosetón cuya redondez, cuyo diseño y cuyos vidrios de colores podemos apreciar y analizar legítimamente, aun cuando su completo significado derive tan sólo del contexto total del edificio...<sup>48</sup>

Esta autonomía por supuesto también es temporal, en tanto que su apreciación se desenvuelve en un fragmento de tiempo (momento). Lo que

---

47. *Ibid.*, pág. 114.

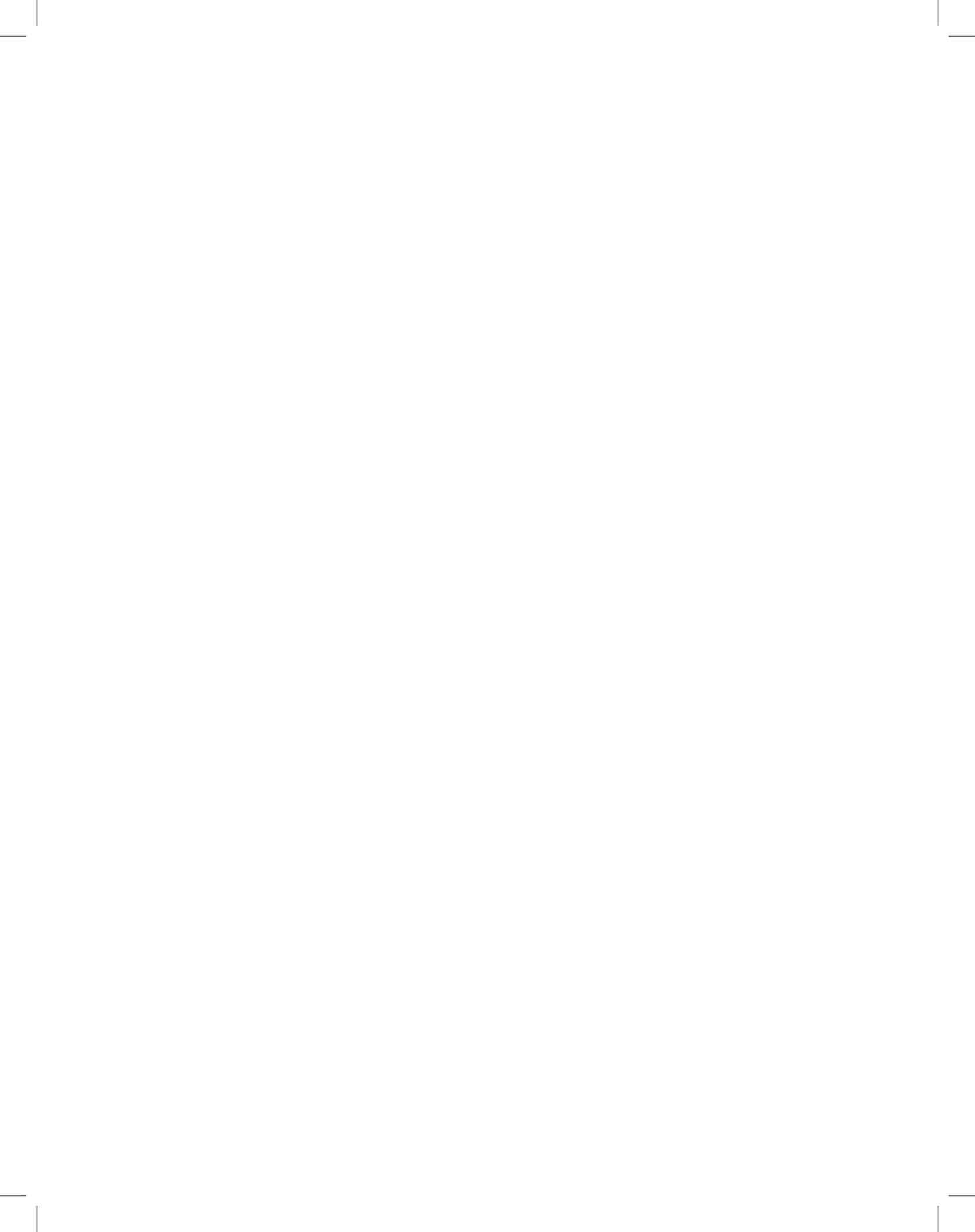
48. Arnheim, *op. cit.*, pág. 11.



27



28





29

30





significa que hay momentos en los que nos encontramos dialogando cara a cara, aislados de cuanto nos rodea, con los objetos urbanos o sus detalles olvidando los contextos o el objeto completo en el cual están insertados.

En la siguiente cita las palabras de Miller expresan perfectamente claro el fenómeno que se desea destacar, aludiendo al debilitamiento de la relación de contigüidad espacio-temporal entre un lugar específico y el resto de la ciudad en un acto concreto de percepción, además de alcanzar a sugerir la compenetración que puede alcanzar a tener el habitante de la ciudad con algún aspecto de ella.

En una gran ciudad moderna, cualquiera que sea el lugar donde nos encontremos, ocupamos tan sólo el ápice de un cono temporal, y el presente tiene lugar únicamente en el lugar donde nos encontramos. Los objetos distantes, a medida que se alejan de nuestra posición, parecen remotos, no sólo en el *espacio*, sino en el tiempo y quizá incluso extinguidos...<sup>49</sup>

Se puede afirmar lo mismo sobre el acto de percepción de un objeto específico y el lugar en el que está instalado y entre un detalle y el resto del objeto al que pertenece. Lo cual posibilita la compenetración, el encuentro “cara a cara” (descontextualizado) con algún aspecto de la ciudad; un paso necesario hacia el acceso al contenido inherente a la forma de los elementos urbanos. Paso o condición que más adelante identificaremos con el nombre de *aislamiento estético*.

---

49. J. Miller citado en Sica, *op. cit.*, pág. 46.

#### 2.4.4. La apreciación del detalle como unidad formal.

Evidentemente cuando hablamos de la autonomía de la visión en detalle, comienza a perfilarse la idea de que ella se aproxima mucho a la apreciación del detalle como una unidad formal, como una imagen u obra de arte. A ello podríamos sumar el hecho puramente sensorial de que la observación en detalle y del objeto totalmente abarcable por el campo visual, cumple con las condiciones para la *visión comprensiva*, visión de, *una zona que puede ser cubierta con comodidad por nuestra vista sin necesidad de movimientos de cabeza*<sup>50</sup>. Visión que se requiere para la observación completa (abarcadora) de, por ejemplo, una pintura; la cual es una situación en la que la extensión del campo visual incluye los límites del cuadro. En relación al campo visual ocupado totalmente por un detalle de un edificio, Arnheim lo expone así: **(Foto 32)**

...Cuando el contexto en el que aparecen las porciones situadas en el centro está restringido, el espacio ya no rodea al observador, sino que aparece un cuadro frente a él. Es como si se observara una fotografía o la imagen encuadrada en la pantalla de cine.<sup>51</sup>

La asociación entre la percepción fragmentada de un objeto urbano y una obra de arte ya estaba perfectamente identificada por los urbanistas de los años 60; como nos lo deja ver Cullen cuando comenta:

Aislemos un fragmento de pared [...] saquémoslo de su contexto, y contemplemos el fragmento como si se tratara de un cuadro...  
¿Cuáles son las cualidades del cuadro en cuestión? Son cualidades

---

50. Arnheim, *op. cit.*, pág. 103.

51. *Ibidem.*

de color y de textura, de sombras y de dibujo, que producen en nosotros una sensación de ser algo ajeno a la estructura de la pared [...] Si las paredes son contempladas como si fuesen cuadros, se convierten automáticamente en cuadros abstractos...<sup>52</sup>

La misma apreciación como una obra de arte sucede con la observación de objetos de los cuales usualmente no se puede esperar una apreciación de ese tipo, *objetos como calles, muebles y obras estructurales, [en razón] de la fuerza escultural que contienen o de su vívido color...*<sup>53</sup> Ésta apreciación escultórica del objeto urbano la extiende Cullen incluso hasta la identificación de la “edificación como escultura”. **(Foto 33)**

De vez en cuando un edificio (que normalmente observa las convenciones y encaja, como arquitectura, en el paisaje) se nos aparece como algo perteneciente a otro arte...<sup>54</sup>

Incluso en un nivel de planeación o construcción Cullen le otorga una mayor importancia a los arreglos propios de la pared como factor de embellecimiento del paisaje urbano, que al mismo arte mural, lo que en nuestros días por supuesto incluiría a los grafitis y las formas más vandálicas del arte callejero, por no hablar de la gran cantidad de obras escultóricas de la más dudosa calidad artística que pululan por nuestra ciudad.

...Las pinturas murales, tal como se entienden comúnmente, es decir, como una ampliación de la pintura de caballete, por regla general no contribuyen demasiado eficazmente al

---

52. Cullen, *op. cit.*, pág. 156.

53. *Ibid.*, pág. 73.

54. *Ibid.*, pág. 74.

paisaje urbano [...] por cuanto muchas fachadas y paredes pueden considerarse como pinturas murales.

Para que el concepto quede perfectamente claro, añadiremos que, según el sentido que aquí damos a la palabra “paisaje mural”, éste deriva de la construcción intrínseca; puede por consiguiente consistir en reflejos de los cristales, dibujos y molduras sobre la superficie o en paráfrasis de la misma construcción...<sup>55</sup>

En este punto se podría objetar que esta tendencia a observar al objeto urbano como una obra de arte, es una práctica consciente para quien posee una cierta educación artística que lo habilita para realizar este tipo de apreciaciones en cualquier circunstancia. Sin embargo considero que es pertinente extrapolar esta facultad a todo habitante de la ciudad, en virtud de que esta asociación tiene como base una antigua y profunda interrelación entre el Arte, la Arquitectura y el Urbanismo; interrelación que seguramente, de una u otra forma, se ha filtrado en algún grado -como sucede con cualquier tipo de conocimiento especializado- hacia toda la sociedad, sobre todo a través de su representación y reproducción en: los contenidos, estética, recursos retóricos e incluso discursivos de los medios de comunicación masiva. Filtraje este tan poderoso de los medios de comunicación, que a su vez contribuye de manera importante en la elaboración de la imagen que tenemos de la ciudad, por no decir que en ocasiones, particularmente para quien no acostumbra recorrerla, es la única imagen que posee de ella.

---

55. *Ibid.*, pág. 155.



31

32









**CAPITULO 3.**  
**LA EXPERIENCIA SIMBÓLICA CON EL**  
**ENTORNO MATERIAL URBANO.**



Los dos capítulos anteriores fueron destinados, respectivamente, a la caracterización y análisis del objeto de estudio de este proyecto, el entorno material urbano, y a la revisión de la manera particular en que el habitante de la ciudad percibe esa dimensión del sistema de la ciudad. El presente capítulo tiene el objetivo de exponer un particular tipo de experiencia simbólica que se desprende de dicha relación.

En términos muy generales, el capítulo aborda los temas de la percepción subjetiva de la ciudad, con la intención de ubicar a la experiencia simbólica dentro de una forma más específica de apreciación de los elementos urbanos. A continuación se hace una revisión de aspectos generales de los temas del símbolo y lo simbólico con la finalidad de tender materiales para la exposición del fenómeno del *simbolismo sensorial*. Por último se plantea la relación de esta modalidad de simbolismo con el entorno material urbano.

### **3.1 La Apreciación Subjetiva del Entorno Material Urbano.**

#### **3.1.1. Una percepción efectiva del entorno material urbano.**

Hablar de una experiencia simbólica del escenario material urbano, implica necesariamente reconocer primero que existe una efectiva percepción por parte del habitante de ese componente de la ciudad. La aclaración es pertinente si consideramos que tanto en un nivel superficial, por ejemplo en una charla informal, así como en un nivel más especializado, siempre que se hace referencia al tema de la ciudad, este se desarrolla más en relación con el comportamiento de las personas o los sucesos, actividades, lugares, vías de tránsito y elementos esculto-arquitectónicos notables (hitos).

Este argumento lo podemos confirmar, por citar un ejemplo,

en la lectura de las respuestas dadas por diversos grupos, a los que se les pidió que eligieran y hablaran sobre algunas series de fotografías de la ciudad, en una investigación llevada a cabo por Néstor García Canclini.

...«A lo mejor hay cosas importantes que disfrutar, museos, pero tenemos la idea de que estar en la ciudad es estresante...» En los sectores con mayor nivel educativo se valora más el «ir al centro», visitar «tantas iglesias, tantas calles y casas tan antiguas». Pero los paseos y la contemplación estética de «las partes bellas de la ciudad» se asocian a las fotos del pasado [...] «Yo disfruté mucho una sección que era de Isabel la Católica a la colonia del Valle en el famoso tranvía...» Algunos intentan hallar cierto goce de la ciudad en medio de sus actividades laborales «...trato de buscar lugares clásicos como Revolución, Insurgentes, Reforma, lugares que tienen su historia, avenidas que fueron pensadas para disfrutarse y no ejes viales...»<sup>1</sup>

Sólo en un segundo plano, cuando se nos ha llamado la atención sobre los elementos del mobiliario, de infraestructura y arquitectónicos “ordinarios”, o cuando se ha tenido una experiencia negativa con ellos: pisar una coladera, tropezarse con la saliente de un elemento de infraestructura, rasgarse con un barandal roto, etc., es cuando tales objetos, aparentemente, se hacen presentes en nuestras percepciones y efectivamente se convierten en tema de nuestras reflexiones y conversaciones.

...«Cuando la gente está cruzando abajo del puente peatonal en las vías rápidas», «las colonias populares que tienen pintarrajeadas las paredes con palabras soeces»...<sup>2</sup>

1. Néstor García Canclini, “Construcción del imaginario urbano: fotografiando los viajes en la Ciudad de México”, en: *Arte y Espacio...*, pág. 644.

2. *Ibíd.*, pág. 647.

Además, a propósito de esta “aparente invisibilidad” de los elementos materiales, es necesario recordar lo expuesto en el capítulo anterior, en el que se afirmó, que en la actual Ciudad de México existen variados factores que condicionan e incluso impiden su observación. Todo lo cual exige replantear aquí el asunto de *cómo los ciudadanos en sus viajes cotidianos reciben las cualidades estéticas y los valores simbólicos*<sup>3</sup> de dichos elementos.

Para responder a esto se debe recordar en primera instancia, lo ya expuesto en el capítulo dos (2.1.), en el sentido de que el sujeto necesariamente requiere para desenvolverse en el espacio de la ciudad, de la percepción indiscriminada de los variados elementos materiales -sea cual sea su tamaño o importancia-, en tanto que éstos son los que erigen, configuran y estructuran el espacio físico de la misma. Con ello se quiere hacer énfasis en la idea evidente de que, si bien en la memoria quedan los objetos más grandes, trascendentes o bellos (los mojones), aunque el habitante de la urbe no hable y quizá no tenga en el primer plano de su conciencia a los otros objetos físicos que conforman su medio, asumimos que obligadamente los percibe aunque sea de manera difusa o inconsciente, y si lo hace, está expuesto inevitablemente al impacto sensorial de sus formas en una particular circunstancia de observación, y en consecuencia, a todos los significados que esas formas le pueden comunicar.

Por otra parte, también debemos tomar en cuenta, que algunos de esos factores que se definieron como condicionantes de la visión, señalan sólo tendencias que se manifiestan más acusadamente en ciertas partes de la ciudad. Para la mayoría de sus habitantes, aún existe un escenario material por ver, aunque la mayor parte de este escenario, no sea precisamente el mejor diseñado, organizado y funcional.

---

3. Peter Krieger, *Paisajes Urbanos...*, pág. 207.

De la misma manera, tenemos que considerar que el enfrentamiento con el componente material de la ciudad, es inevitable en una ciudad que, como la nuestra, está en perpetuo proceso de construcción y cambio. Una ciudad en la que, sin ninguna sensibilidad y con una enorme ignorancia por parte de las autoridades sobre la importancia de la experiencia del espacio abierto para el ciudadano, no sólo no se promueve la construcción de nuevos espacios abiertos; además de no tener control alguno sobre los ya existentes, se afanan en colocar objetos en cualquier lugar que a primera vista se preste: segundos pisos en vías rápidas, fuentes y esculturas en espacios originalmente bien diseñados (Glorieta de Bucareli), edificaciones provisionales que destrozan la vista panorámica original (museo de bambú en la plancha del zócalo), construcción de sistemas de transporte similares al Metro en pequeñas avenidas, etc.; convirtiendo los pocos espacios abiertos que tenía la ciudad, en callejones, en una constante experiencia cercana de la materia. **(Foto 34)**

Vale la pena agregar aquí, con relación al “perpetuo proceso de construcción”, que, paradójicamente, un objeto urbano en pleno proceso de construcción, formalmente comunica lo mismo que uno en pleno proceso de deterioro o destrucción; particularmente –como es el caso de muchas construcciones privadas y públicas en nuestra ciudad-, cuando dicho proceso es muy largo o queda interrumpido. En 1980 Ólea describía un panorama que casi treinta años después, sólo se ha agudizado. **(Fotos 35 y 36)**

...La ciudad pobre y las villas miseria, que contienen el 70% de las viviendas existentes en la ciudad, son edificadas bajo el sistema de autoconstrucción, que implica en nuestro medio, paredes si terminar, varillas erizando los castillos de concreto en espera (permanente) del segundo o tercer piso y

la ausencia de acabados [...] lo cual ha contribuido a que la ciudad de México, se convirtiera en tan corto tiempo en una de las aglomeraciones urbanas más desagradables del planeta...<sup>4</sup>

Ahora bien, el tipo de percepción del que se ha estado hablando hasta este momento es una apreciación, “objetiva” o funcional; efectuada sólo con la finalidad de informarse sobre los objetos, lugares y desenvolvimiento en el espacio urbano; aún hace falta reflexionar sobre una forma de apreciación de estos objetos, que posibilite las asociaciones de ellos con otra cosa que no sea su uso, que de lugar a la *recepción de sus valores simbólicos*, esto es, sobre una apreciación subjetiva.

### **3.1.2. Percepción racional y sensitiva del entorno material urbano.**

En términos muy generales, ante todo objeto, el hombre puede tener dos actitudes; una actitud objetiva, que se interesa más por el provecho que puede obtener del objeto, y dentro de la cual se enmarca la preocupación por el aspecto funcional (de uso). La otra es una actitud subjetiva, que está más vinculada con aspectos emotivos, sensitivos, estéticos y metafóricos.

En relación con la percepción de la ciudad, Juan Acha denominó a estas dos actitudes respectivamente como: *percepción racional* y *percepción sensitiva*<sup>5</sup>, para sustituir las expresiones de *esquematismo* y *metáfora* propuestos por Dore Ashton, quien sostiene que desde el Renacimiento, el hombre occidental desarrolló una sensibilidad para la apreciación simultánea (experiencia fusionada) de los aspectos objetivo y afectivo de la ciudad.

Como suele aceptarse generalmente dentro de los estudios de urbanismo,

4. Oscar Ólea, *Arte Urbano*, pág. 40.

5. Juan Acha, “Comentario a Notas Sobre Cómo Percibir la Ciudad”, en: *La Ciudad Concepto y Obra...*, pág. 50.

hasta la Revolución Industrial, y más claramente hasta finales del siglo XIX, las ciudades estaban diseñadas pensando en tratar de cumplimentar estas expectativas racional y sensitiva de los habitantes; pero después de esa etapa, y como producto de dicha revolución y del pensamiento funcionalista imperante en el urbanismo de principios del siglo XX, el equilibrio entre esos dos aspectos se fracturó e inclinó, por lo menos hasta los años 60, al desarrollo del aspecto utilitario del diseño de ciudades, edificios y mobiliario urbano. **(Foto 37)**

...Con la era industrial, las metáforas se endurecieron para hacer frente al desafío de las máquinas. Eventualmente las metáforas se derrocharon en la prisa por sustituir la imaginación con la tecnología.<sup>6</sup>

Sin embargo, aun considerando que por una cierta etapa los “productores de ciudad” renunciaron a atender las necesidades subjetivas en su diseño y el de sus elementos; la tendencia a la valoración subjetiva nunca ha dejado de estar presente. Dicho en otras palabras, lo que cambió fue el modo de producir ciudad, no la manera de mirarla. Los habitantes de las ciudades siempre han realizado una valoración funcional y subjetiva de los elementos que conforman su medio ambiente, sean cuales sean y tengan la forma que tengan. En principio asumimos que estas dos categorías, lo racional y lo sensitivo, contemplan, cómo se expondrá más adelante, a las cuatro actitudes básicas que se puede tener frente a un fenómeno; y por más que en un momento histórico determinado se tienda a privilegiar uno de los dos tipos de valoración, la otra no deja de efectuarse. Ejemplo de ello podría ser la reacción emotiva que muchos de los habitantes de la Ciudad de México que

6. Dore Ashton, “Notas sobre cómo percibir la ciudad”, en: *La Ciudad Concepto y Obra...*, pág. 37.



34



35





36

37





nos formamos dentro de su etapa de modernización (1940-1970), sentimos ante la presencia o la representación de sus grandes íconos: obras civiles como puentes (Nonoalco), vías de circulación (periférico) y unidades habitacionales (Tlatelolco), simplemente porque formaron parte del entorno en el que nos desenvolvimos y desarrollamos innumerables asociaciones; además de que se nos enseñó a verlos como los adalides de la modernización del país. Aún ante la frialdad, el carácter neutro del *concreto armado*, *su tipología característica, el rascacielos, y su glorificación de la automovilidad*<sup>7</sup> continuamos teniendo una respuesta emotiva. Y se puede afirmar lo mismo de la percepción de un objeto ruinoso. Sin importar la tendencia o actitud del constructor y el estado del objeto urbano, el usuario nunca deja de tener una apreciación funcional y afectiva de él.

Un caso de actualidad con el que podríamos corroborar esa doble valoración del objeto urbano, es el de los puentes vehiculares que se comenzaron a construir en diferentes puntos de nuestra ciudad desde el año 2002 por iniciativa del Gobierno del Distrito Federal, los llamados *segundos pisos*. Continuamente hablamos de su necesidad o no, de la garantía de seguridad para los automovilistas, de su funcionalidad, de su desempeño semántico, es clara o no la manera de utilizarlo -entrar o salir por el lugar indicado- etc., y estamos de acuerdo en que todas estas son consideraciones de tipo objetivo. Pero también -y quizá de esto no hablamos tanto, generalmente porque no tenemos lenguaje para ello, lo que no significa que no lo experimentemos-realizamos apreciaciones subjetivas relacionadas, por citar algunos ejemplos, con el puro impacto sensible del objeto, es difícil no reaccionar, por decir algo, visual o cinestésicamente ante un objeto tan grande; evaluamos su aspecto formal con expresiones como, feo, bonito, desproporcionado, gris,

7. Peter Krieger, "Construcción visual de la megalópolis México", en: Benítez Dueñas, *Hacia Otra Historia del Arte en México...*, pág. 119.

etc. Y Por supuesto también hacemos asociaciones simbólicas; tal es la categoría de esa inevitable idea o sensación que comentábamos en el párrafo anterior de pensar que *progresamos como sociedad* o, de *estar ingresando al primer mundo* cuando observamos el tamaño y la complejidad de esas vías de comunicación. Aquí lo que hacemos es una lectura en sinécdoque; proyectamos a la sociedad en general las características de un objeto específico.

Pero aún reconociendo la tendencia a la doble apreciación del entorno urbano, debemos llamar la atención sobre la importancia de considerar la valoración sensitiva, la cual descansa en que una buena parte de la formación, de la influencia que el medio ejerce sobre el individuo, tiene más que ver con este aspecto que con su funcionamiento práctico. Tiene que ver, como lo señala Arnheim, *con necesidades primarias*, las cuales son requerimientos mentales y no prácticos. En términos generales, en relación con cualquier tipo de objeto, podemos considerar la importancia de los contenidos subjetivos como lo hace José Luis Díaz:

Al dejar de lado las cualidades sensibles del mundo [...] no sólo se eliminan elementos fenomenológicos de los objetos, sino nuestra propia vida. Esto es así porque, como el propio Descartes lo intuyó, las sensaciones no están en las cosas mismas sino en nosotros: lo que se ha dejado de lado es la experiencia humana en toda su dimensión. Es precisamente la vida fenomenológica –lo subjetivo– la que, en aras de la objetividad, se ha relegado.<sup>8</sup>

En relación específica con los elementos que constituyen a la ciudad, Lynch por su parte lo plantea de la siguiente manera:

---

8. José Luis Díaz, *El Ábaco, La Lira y La Rosa...*, pág. 79.

...Las ciudades constituyen un complejo de implicaciones humanas [...] la historia, la economía, la organización física y social, los problemas de las comunicaciones, los transportes, el aprovechamiento del suelo, etc. Pero es el caso que nuestros terrores proceden de una distinta fuente: del modo en que el medio ambiente afecta a través de nuestras percepciones inmediatas, nuestra vida del uso diario que de tal medio ambiente hacemos. La forma física de una ciudad determinada causa un impacto sensorial que determina un condicionamiento profundo de la vida de sus moradores...<sup>9</sup>

Es precisamente en los casos de dos de los más importantes teóricos de la contextualidad arquitectónica, en los que encontramos referencias formales, de una efectiva percepción subjetiva de lo urbano-arquitectónico. El primero es el caso de Gordon Cullen, *quien detectó complejas secuencias en las ciudades tradicionales a través de experiencias subjetivas*,<sup>10</sup> y de lo cual derivó un extensa variedad de términos para designar el contenido más allá de lo funcional (metafórico), que pueden tener los componentes de la ciudad; vaya como ejemplo, su definición de un elemento que él llama *punta de alfiler*:

Un punto iluminado en el centro de una estructura desvía nuestra vista y atención hacia el exterior y hacia arriba. ¿En qué consiste el misterio de lo trivial? En qué, por lo menos, nos obliga a apartar la mirada de la puntera de los zapatos. Incluso los más ordinarios procedimientos pueden ser aprovechados para la tarea de despertar en nosotros el sentido de la diferenciación...<sup>11</sup>

---

9. Kevin Lynch, “La ciudad como medio ambiente”, en: *La Ciudad*, pág. 246.

10. Krieger, *Paisajes Urbanos...*, pág. 240.

11. Gordon Cullen, *El Paisaje Urbano*, pág. 37.

El otro caso es el de Kevin Lynch, de quien se dice que *elaboró un concepto psicológico de arquitectura*<sup>12</sup> y en quien encontramos, en su clásico estudio de las ciudades de Boston, Jersey City y Los Ángeles, una gran cantidad de referencias al elemento material. En las entrevistas realizadas en la ciudad de Boston, de un listado de 34 elementos señalados por sus entrevistados, los siguientes<sup>21</sup> pertenecen al tipo de objetos que hemos definido como componentes del entorno material urbano y como objeto de estudio de esta investigación.

Más de la mitad de los entrevistados señalaron los siguientes elementos como parte de su imagen de Bacon Hill [...] «calles angostas y en declive, rejas, la State House, árboles, hermosas casas antiguas, ladrillo rojo, portones entrados [...] Aceras de ladrillo, calles con adoquines de piedra, suciedad y basura, calles bloqueadas o antiguas, ‘en curva’, la verja y las estatuas, techos de variados tipos, la cúpula dorada de State House, ventanas de color púrpura, algunas casas de departamentos que hacen contraste [...] ventanas en voladizo, rejas, congestión de casas, viejos faroles de calle, El Massachusetts General Hospital, postigos negros, casas de tres y cuatro pisos...»<sup>□</sup>

De la misma manera, en variadas y numerosas partes del mismo estudio, se puede constatar cómo la observación del elemento material de la ciudad es asociado con algo subjetivo: anímico, emocional, de la historia personal, etc. Aquí un breve ejemplo:

«...Luego siempre levanto la vista para ver el Empire State Bulding, para ver cómo está el tiempo [...] Siento una verdadera sensación de felicidad porque voy a alguna parte... »<sup>□</sup>

---

12. Krieger, *Paisajes...*, pág. 236.

La intención de subrayar, primero, la existencia y pervivencia de una percepción subjetiva de la ciudad y sus componentes y, segundo, su importancia, está en función de que se parte de la idea de que es dentro de esta manera de percibir el entorno, en donde se inscribe la posibilidad de una experiencia simbólica del mismo. Aquí deseo evidenciar que se está dando un paso de la categoría –que considero más general- de la percepción sensitiva, a la más específica de la apreciación simbólica.

En este sentido, con la finalidad de aproximarnos más, tender un puente, hacia la apreciación simbólica del entorno, subdividiremos la categoría de la percepción sensitiva apoyándonos en los tipos de respuesta ante la experiencia estética, expuestas por Julio Chávez. Esta tipología resulta de particular interés para este proyecto, en tanto que coincide perfectamente con nuestro objetivo de hablar del *consumo de la imagen por el espectador; más que por el comportamiento del objeto*.<sup>13</sup>

### **3.1.3. La respuesta estético-espiritual ante el entorno material urbano.**

Apoyándose en las ideas de Jan Mukarovsky y Friedrich Kainz, Chávez<sup>14</sup> afirma que existen por lo menos cuatro respuestas posibles del espectador frente a una vivencia estética;<sup>15</sup> las respuestas *teórica, práctica, estética y espiritual-religiosa*.

13. Julio Chávez, “Arte, Fenomenología y Humanismo”, en: *Arte y Diseño...*, pág. 108.

14. *Ibidem*.

15. Quizá cabe recordar, que la percepción de la realidad material urbana y de cualquier realidad física es una “vivencia estética”. De hecho Kainz en su texto “la esencia de lo estético”, Sánchez Vázquez, *Antología de Textos de Estética y Teoría del Arte*, pág. 27., para dar ejemplos de los diferentes tipos de respuesta refiere a sucesos de la realidad, como el incendio de una casa y la contemplación de un bosque. La aclaración viene al caso en tanto que, por formar parte constante, invariable, del entorno, no estamos acostumbrados a concebir a los elementos de la ciudad como imágenes o como obras de arte. Sin embargo, como se ha expresado a lo largo de este trabajo, en su condición de objetos construidos, en términos generales ellos poseen algunas de las cualidades de una imagen o una obra de arte: materia, forma,

La respuesta teórica, que se caracteriza por la búsqueda del conocimiento puro, desvinculado del objeto observado, y la práctica, que es un mirar interesado en obtener algún provecho o utilidad del objeto, pueden ser asociados a una percepción racional; mientras que los puntos de vista estético y espiritual-religioso con una percepción sensitiva.

En el esquema de Mukarovsky, las respuestas estética y espiritual religiosa aparecen diferenciadas, anotadas como hechos separados; pero en el esquema de Kainz estos dos puntos de vista aparecen fusionados en uno sólo.

El punto de vista estético se define como aquel que se satisface con la contemplación desinteresada (sin finalidad) de las formas, que produce una vivencia de gozo, de satisfacción del espíritu y que está sobre la base de una estructura psíquica específica y peculiar.

...dice K. Köstlin, cuando el objeto nos atrae y fascina de tal modo, por su forma, que nos entregamos con deleite a su contemplación, sin apartar la mirada de él. Lo característico de esta actitud contemplativa, que no es una actitud intelectual, ni una actitud operante, activa, pero tampoco una actitud de goce sensual, consiste en que nos estimula y llena nuestro espíritu de afanes deleitosos, pero de un modo fácil y agradable, con una gran libertad y sin imponernos el esfuerzo de un trabajo «serio», práctico, obligatorio y encaminado a un fin.<sup>16</sup>

Con todo y que hay una advertencia enfática de no confundir una respuesta estética con un *goce sensual*, en las palabras de Kainz recuperadas hasta este momento, parece haber una asociación de lo estético con algo positivo

---

expresión, intencionalidad comunicativa, etc. Y por lo tanto son susceptibles de ser evaluados por criterios con los que se evalúa por ejemplo a una pintura o una escultura.

16. *Ibíd.*, pág. 29.

o placentero en lo que aparentemente no habría lugar para la experimentación de un contenido más profundo. Sin embargo, en otra parte del mismo texto, Kainz alude al potencial contenido espiritual de la actitud estética, cuando hace la aclaración de que ella no se refiere sólo a la simple concentración en el aspecto sensorial de la experiencia. El subrayado es de quien esto escribe:

Nos comportamos estéticamente ante las cosas y ante sus formas cuando las contemplamos y vivimos sin buscar otra finalidad que lo que ellas puedan dar a nuestro sentimiento. Lo específico y peculiar de la actitud estética reside en que, al adoptarla, nos entregamos por entero a la contemplación o las percepciones del oído, sintiendo con ello como un estado de beatitud, sin ir más allá, ni buscar nada más allá de esta pura impresión. *Sin que, al decir esto, queramos referirnos tan sólo, naturalmente, al lado externo de la percepción sensible, sino al acto de la captación y asimilación espiritual, considerado en su conjunto.*<sup>17</sup>

Esto está en correspondencia con la definición de lo estético que ofrece justo al inicio de su texto. Una vez más el subrayado es nuestro.

*El adjetivo «estético» no tiene para nosotros una significación objetiva, sino, en primer término, una significación de estado, funcional. Designa un determinado punto de vista, un tipo de aperccepción, una manera de concebir la vivencia de la captación de los valores y del comportamiento cultural-espiritual.*<sup>18</sup>

---

17. *Ibidem.*

18. *Ibid.*, pág. 27.

Y del mismo modo, está en concordancia con la idea que de lo estético tienen estudiosos de la arquitectura y el urbanismo como el renombrado crítico de la arquitectura moderna Sigfried Giedion.

Giedion reclamó que los valores estéticos no son decoraciones aplicadas, sino que «tienen sus raíces profundas en nuestra alma. Aun tienen efectos en decisiones humanas y problemas prácticos».<sup>19</sup>

La experiencia simbólica que se busca identificar en este trabajo estaría relacionada con esos estadios estético y espiritual-religioso o, como el mismo Kainz lo expresa, en la posibilidad de establecer unas *asociaciones necesarias* a partir de una contemplación estética, que no se detenga en el regodeo en las formas del objeto, y que al mismo tiempo no lo trascienda; no abandone la conciencia del objeto por imaginaciones, fantasías o contenidos referenciales que podría detonar su percepción. Como es fácil imaginar, los cuatro tipos de respuesta es posible encontrarlas al enfrentarnos a cualquier fenómeno.

Ni siquiera las obras de arte pueden estar seguras de encontrarse siempre con una actitud estética por parte de quien las contempla, aunque en este caso la actitud del espectador no es tan facultativa como en los casos anteriores [los casos de la casa ardiendo y la contemplación del bosque], sino que –siempre y cuando que sea la adecuada al objeto– se ve encauzada por él hacia determinados derroteros...<sup>20</sup>

En relación con los elementos materiales urbanos que aquí nos hemos propuesto abordar (ver 1.4.), se debe establecer primero que, necesariamente

19. Krieger, *Paisajes...*, pág. 205.

20. Kainz, *op. cit.*, pág. 28.

la posibilidad de una respuesta estético-espiritual, está en algún grado relacionada con una respuesta práctica; ya que, como se ha anotado, todos los objetos que interesan a este proyecto tienen como sentido primario cumplir con una función utilitaria. Pero de igual modo tiene la posibilidad de una apreciación estético-espiritual, aunque ésta sólo esté en potencia la mayor parte del tiempo. Aunque, dada la constante exposición al escenario material por parte del habitante de la ciudad, existe la posibilidad de que se suscite lo que Kainz llama un *aislamiento estético*. Esto es, que por más que el objeto urbano esté destinado a exigir una respuesta práctica, las circunstancias permiten que –aunque sea por un momento- se tenga con él una experiencia estética.

Para que la pura contemplación sea posible, es necesario que el objeto se halle distanciado de nosotros, fuera de órbita de nuestra vida práctica, que pase a segundo plano en nuestra conciencia toda relación real con el objeto, ya sea positiva o negativa, favorable o perjudicial. Es lo que queremos decir cuando hablamos de *aislamiento estético*. Lo estético es un valor muy frágil, fácil de quebrar, al que perjudica todo contacto con lo práctico, de cualquier clase que ello sea...<sup>21</sup>

Basta aludir a la experiencia cotidiana que casi cualquiera puede llevar con los objetos urbanos para afirmar que, en virtud de variados factores, existen muchas oportunidades en las cuales observamos a esos objetos sólo como imágenes -incluso, dadas ciertas condiciones, como imágenes bidimensionales-; como situados en una realidad diferente a la que estamos situados en el momento de su percepción. Uno de esos factores puede ser por ejemplo, lo lejano o inaccesible que están algunos objetos de nosotros; edificios,

---

21. *Ibíd.*, pág. 32.

partes de ellos o elementos de infraestructura (una antena) separados por grandes distancias a lo alto o sobre la superficie del espacio urbano. **(Foto 38)**

Aquí vale la pena traer al caso, la curiosa condición de mirar la ciudad como si se nos ofreciera a través de un sistema de representación (medio), por el puro hecho de estar del otro lado de una ventana de un edificio o de un auto. Una situación en la que justamente la ciudad aparece como si estuviera siendo mediada por una imagen televisiva o cinematográfica. Además de que en esta condición de observación pasiva, muchas veces efectivamente estamos en una realidad sensorial (táctil, sonora, térmica, etc.) diferente a la del otro lado del marco, lo cual aumenta aun más la sensación de aislamiento de la información que se experimenta por la vista. Esta idea la expone claramente Peter Krieger.

...Equipado con efectivos filtros de la realidad –como ventanas polarizadas, aire acondicionado, equipo estereofónico, etcétera-, el transeúnte urbano en su coche pierde, por la velocidad de percepción, la oportunidad de aprender formas, características y principios de su ambiente. En el parabrisas como marco de la realidad se homogeneiza la construcción visual de la megalópolis...<sup>22</sup>

Usualmente no somos conscientes de la forma en que las ventanas –especialmente las de los edificios-, determinan, según la idea del arquitecto, nuestra visión del exterior. La ventana es efectivamente un *médium* en el mismo sentido que la TV o el Cine; en tanto que filtra (enmarca y compone) nuestra visión de lo que está en el exterior.<sup>23</sup> **(Foto 39)**

---

22. Krieger, “Construcción...”, pág. 122.

23. Una interesante representación de este hecho está, plasmada en la pintura del surrealista René Magritte, *La posición del hombre*. Obra que plantea como las formas de representación median nuestra relación con el mundo. En la obra se muestra una pintura colocada sobre un



38



39



Cabe aclarar que es muy interesante considerar esta condición de la observación de los componentes de la ciudad desde el ámbito de un automóvil o un edificio, ya que contribuyen mucho a su asimilación como una imagen, como algo colocado en una dimensión aparte; sin embargo se debe decir que esta efectiva neutralización de las otras informaciones sensoriales, no es una condición necesaria para que se suscite una experiencia estético-espiritual con ellos.

### **3.2. Simbolismo y Entorno Material Urbano.**

#### **3.2.1. El símbolo y lo simbólico, conceptos generales.**

Al igual que lo que le ha sucedido a muchos otros términos, el de *símbolo* se ha simplificado sobremanera, al grado de que ha llegado a ser sumamente amplia la variedad de hechos significativos a los que se reconoce con ese nombre. Quizá uno de los usos más ordinarios y simples que se hace de él, es el que se desprende de la semiótica, en la que se asume como símbolo a un tipo de signo que se establece por convención y que es totalmente arbitrario (inmotivado) en la relación con aquello a lo que refiere. Esta acepción concibe al símbolo sólo como una modalidad más de significación, entre otras que se distinguen en aquella específica teoría del signo.

Si bien esta acepción es pertinente en el universo de los estudios semióticos, resulta algo problemática (simple), para relacionar al concepto de *símbolo* con otros niveles más profundos de significación, ya que parece

---

caballete, que representa un paisaje que, a su vez, se puede ver a través de una ventana. La situación plantea por lo menos cuatro niveles de realidad separados cada uno por un medio: el paisaje, la parte del paisaje que puede verse por la ventana, la pintura que representa la parte del paisaje que deja ver la ventana y la pintura real que es observada por el espectador.

implicar –dada su definición para la comunicación funcional-, un cierto grado de conciencia, de dominio de los significados que puede expresar, así como de inmediatez en su creación. Lo cual es una noción muy reducida del complejo fenómeno que el concepto de símbolo representa.

...Un signo es inmediato, es un vehículo material de nuestros intereses y de nuestras intenciones; un símbolo, en cambio, viene de muy lejos, y ante él sentimos la resonancia de tiempos pasados, muy viejos y profundos...<sup>24</sup>

Precisamente esta confusión entre lo puramente semántico y lo simbólico es señalada por un estudioso del función una función básica de expresión visual. Esta función ha sido olvidada en los planteamientos sobre comunicación visual, y de acuerdo con ello, el significado de la palabra símbolo ha sido limitado para referirse a unos meros signos [...] a indicadores convencionales o imágenes (letras, palabras, números, marcas), no son símbolos, sino meras inscripciones...<sup>25</sup>

Evidentemente signo y símbolo comparten algunas características, la primera de ellas, el hecho de que ambos son alguna forma de materia o energía susceptibles de ser percibidas y a la que se ha dotado de una forma específica, en función de cierta intencionalidad. De acuerdo con Fernando Zamora, todo símbolo comienza siendo un signo o se desprende de él, en un complejo proceso que va de la copia al signo, del signo al símbolo y de éste al silencio. Por el momento sólo interesa verificar la diferencia entre el segundo y el tercer estadio, el paso del signo al símbolo; diferencia que básicamente es de grado, cuantitativa, más que cualitativa: *todo signo tiene tendencia a convertirse en*

---

24. Fernando Zamora, *Filosofía de la Imagen...*, pág. 288.

25. Rudolf Arnheim, *La Forma Visual de la Arquitectura*, pág. 163.

*símbolo, pues tiende a cargarse con significados que se van sobreponiendo entre sí.*<sup>26</sup>

Significativamente, encontramos la identificación de este proceso de conversión en símbolo en un texto de un estudioso de lo urbano, Oscar Olea, quien, a diferencia de los autores que reflexionan sobre los símbolos del Arte y la Comunicación, al estar interesado en los elementos urbanos, plantea el inicio del proceso, no en el carácter de copia, que la mayoría de estos elementos generalmente no tienen, sino en el carácter utilitario que todos ellos comparten, el cual posteriormente se convierte en “artístico” (signo) y luego en “lo arquetípico” (símbolo).

...En el proceso, en el cual el instrumento se convierte en símbolo, por medio de esa *plus* o adición estética, existe una dialéctica y muerte del signo, en el cual el arma que sirve para conseguir sustento pasa a ser el símbolo del poder y el instrumento que somete y sojuzga. Existe una trasmutación desde el momento utilitario al momento simbólico que no sólo es un agregado sino una verdadera transformación a los ojos del hombre, obedece a nociones arquetípicas como lo victorioso, lo bueno, lo heroico que una vez establecidas operan sobre la conciencia con autonomía.<sup>27</sup>

En la antropología filosófica, así como en las disciplinas en las que ha influido, la idea de símbolo se refiere a un proceso mucho más complejo que denota cierto grado de inconsciencia y el paso de largos lapsos de tiempo en su generación (creación) y desarrollo; así como la participación de muchos individuos. Un símbolo profundo (auténtico) no es exactamente lo dado

26. Zamora, *op. cit.*, pág. 304.

27. Oscar Olea, *op. cit.*, pág. 102.

por una *intencionalidad consciente explicita*<sup>28</sup> de un artista o diseñador, con dominio de todas sus implicaciones (significaciones posibles) y con control de las vicisitudes que le pueden acontecer -esto último es particularmente cierto, en los elementos urbanos que están expuestos, quizá como ningún otro tipo de significante, a su modificación por variados factores-. El funcionamiento simbólico es el producto de la reelaboración social, alargada en el tiempo; el diálogo, entre el signo y sus usuarios, ...*El símbolo no se puede producir conscientemente: nace, crece y muere en las culturas engendrado en la información en la que están inmersas...*<sup>29</sup>

Uno de los aspectos más importantes de los símbolos, es que parecen contener (encarnar) una verdad profunda sobre lo cósmico, lo divino, lo humano, etc. *El símbolo y el mito... tienen una función de capital importancia: nos abren niveles de realidad nuevos, dimensiones inexploradas de nosotros mismos y señalan los temas esenciales...*<sup>30</sup>

Para algunos grandes pensadores, como el poeta alemán Goethe, en el mismo sentido que el de la antigüedad, el símbolo hace patente lo verdadero (divino), para otros, como el filósofo Joseph von Schelling, abre lo absoluto e irracional, mientras que más adelante en la historia, para los pensadores de orientación empírica como Freud y Jung, el símbolo es la representación de lo universal-humano, la ley de la naturaleza de lo cósmico.<sup>31</sup>

Por su parte, para Ernst Cassirer, creador de la influyente *Filosofía*

---

28. En la tipología de la intencionalidad formalizadas por la Hermenéutica Analógica; la intencionalidad consciente explicita *se caracteriza por la certeza por parte del autor de depositar en el objeto artístico una intención y que el lector a su vez llega a detectar*. Chávez, *Op. Cit.*, pág. 115.

29. Díaz, *El Ábaco...*, pág. 251.

30. *Ibidem*.

31. *Diccionario de Estética*, pág. 219.

*de las Formas Simbólicas* (1923-1929) –texto al que se debe la concepción del hombre como un animal simbólico-<sup>32</sup>, la forma simbólica (el símbolo) es aquella, *mediante la cual, un particular contenido espiritual se une a un signo concreto y se identifica íntimamente con él*<sup>33</sup>

El símbolo era y es, en consecuencia, el medio de comunicación entre los dioses y los hombres, objeto sagrado por excelencia, ya que él cuenta la historia verdadera, la eficaz y no la siempre cambiante, de múltiples apariencias.<sup>34</sup>

Tomando en cuenta todo lo expuesto sobre el símbolo se puede entender que *lo simbólico* supone necesariamente un proceso subjetivo mediante el cual se supera la apreciación de los contenidos puramente semánticos, referenciales, intencionales, convencionales, para acceder –como ya se ha anotado-, a contenido emotivos, místicos, y cósmicos profundos. Para efectos de esta investigación, ese aspecto de lo simbólico es el que más interesa considerar para relacionarlo con los objetos urbanos; la facultad de ser un contenedor de una verdad profunda sobre el mundo, la sociedad, la ciudad, sus habitantes, y sobre el sujeto mismo.

...Así las correspondencias que suele establecer el pensamiento mítico (de un templo con el cielo...) son

---

32. ... «más que llegar a ponerse en contacto con las cosas en sí, está siempre en coloquio consigo mismo; se halla de tal modo envuelto por formas lingüísticas, imágenes artísticas, símbolos míticos, ritos religiosos, que no tiene posibilidad de ver o conocer cosa alguna salvo a través de la interposición de esos medios artificiales; en una palabra, el hombre no es un 'animal rationale', sino un 'animal symbolicum'»... Cassirer citado en Dorfler, op. Cit., pág. 33.

33. Fernando Checa, *Guía para el Estudio de la Historia del Arte*, pág. 43.

34. Federico González, *Simbolismo y Arte*.

maneras de dar significación al cosmos, pero no como simples «metáforas», sino como símbolos que se conectan con la totalidad y que conectan ésta a sus usuarios...<sup>35</sup>

### **3.2.2. La Apreciación Simbólica del Entorno Material Urbano.**

Por las mismas razones por las que atrás se afirmó que el hombre de nuestra cultura continúa realizando una valoración subjetiva del ambiente urbano, podemos afirmar que durante y después del dominio del pensamiento funcionalista, el hombre occidental continúa realizando una apreciación simbólica de su escenario urbano.

A decir de los historiadores del urbanismo, desde siempre la ciudad ha sido un pretexto para la construcción de símbolos, así como para la lectura simbólica. De hecho su forma total, espacial, la *forma urbana* fue planeada en sus orígenes para formalizar una particular imagen del cosmos. Compulsión profunda que para Mircea Eliade ha *hecho que tantas sociedades construyan muros, torres y templos para así volver cósmico el espacio limitado*.<sup>36</sup>

...Las iglesias románicas, las estupas budistas y las pirámides mesoamericanas se basaban en una idea del tiempo y sus formas eran una representación del mundo: la arquitectura como el doble simbólico del cosmos...<sup>37</sup>

---

35. Zamora, *op. cit.*, pág. 298.

36. Mircea Eliade citado en: Ashton, *op. cit.*, pág. 40.

37. Octavio Paz citado en: Ashton, *Ibíd.*, pág. 41.

Pero, como ya se explicó atrás, se suele asumir que por lo menos desde la Revolución Industrial hasta mediados del siglo XX, urbanistas y diseñadores bajo los preceptos del funcionalismo abandonaron esa tendencia a aprovechar la edificación de construcciones para crear simbolismos. Octavio Paz sostiene que las obras de la arquitectura moderna no representan ni comunican nada:

...nuestros hangares aéreos, las estaciones de ferrocarril, los conjuntos de oficinas, las fábricas y edificios públicos -¿qué nos dicen?- no nos dicen nada: son funciones, no significados...<sup>38</sup>

De una manera u otra esta idea de la ausencia de deseo de crear simbolismo se ha proyectado tanto sobre la arquitectura y urbanismo posterior al funcionalismo, así como a la ciudad entera y, lo más inquietante, a la apreciación que el usuario hace del escenario material.

Sin embargo debemos anotar en primer lugar, que los productos de la arquitectura moderna o funcionalista –por lo menos en el caso de la Ciudad de México- no alcanzaron a todos los sectores de la sociedad y por lo tanto a todas las partes de la ciudad -lo mismo aplica a la arquitectura y urbanismo posmodernos-. En la actual Ciudad de México coexisten “codo a codo” diferentes maneras de construcción, soluciones estilísticas y condiciones de los elementos, que van desde lo lustroso de la edificación totalmente nueva, a la ruina total del edificio abandonado desde los terremotos del 1985. De acuerdo con diferentes estudiosos de esta ciudad, entre ellos Peter Krieger, la fragmentación es una de las dos categorías estéticas dominantes en su paisaje visual.

---

38. *Ibidem.*

Pero más allá de esto, se debe decir, que la renuncia de los constructores de edificios y demás elementos urbanos a la creación de símbolos, no implica la desaparición de la ancestral tendencia humana a efectuar una lectura simbólica de todo aquello que le rodea. Ya hemos visto que en la generación de lo simbólico es igual de importante tanto la construcción del signo (el objeto creado), como el lector (usuario) que lo reelabora y dota de nuevos y más intensos significados.

Esta posibilidad está sustentada en la condición irrevocable de que el hombre está imposibilitado para tener un contacto directo con la realidad; condición por la cual Cassirer definió al hombre, antes que como un animal racional, como un animal simbólico.

Sea cual sea la forma actual de nuestras ciudades y de las formas construidas que la conforman, continuamos obteniendo de ellas experiencias simbólicas; en tanto que todas ellas continúan siendo objetos materiales y, como afirma Roman Gubern<sup>39</sup>, la psique humana es una poderosa productora de símbolos y puede verlos incluso en los objetos más simples: en los objetos de la naturaleza o en las piedras.

Recordemos aquí, que la base, el punto de partida de todo símbolo es la materia -cualquier tipo de materia-. No hay otra posibilidad de ser signo o símbolo sino a través de una manifestación al espíritu, de la cual, la materialización es su ejemplo más simple; de ahí que incluso en los elementos de la naturaleza que el hombre no ha informado, ni manipulado en modo alguno, se puedan ver símbolos. Rubro este último en el que, por cierto, también estamos incluidos todos los seres vivos; seres cuyas formas han suscitado en el hombre el descubrimiento de valores como la belleza, la

---

39. Gubern citado en Zamora, *op cit.*

gracia, la fiereza, etc., y gracias a que todas estas expresiones de la materia, poseen una forma específica que inevitablemente expresa un significado, ...«*Lo sagrado puede manifestarse con igual claridad en las piedras o los árboles vistas como portadoras de eficacia*»...<sup>40</sup> **(Foto 40)**

Antes que otra cosa, la ciudad y sus elementos son algún tipo de materia y en adición, un tipo de materia informada, es decir, que posee una forma proyectada (diseñada) que nos dota de experiencias sensibles, experiencias que, como se expondrá más adelante, son la condición mínima y suficiente para la generación de cierto tipo de simbolismo, *el sensorial*.

Esta es la base para sostener que incluso la estética del concreto, el asfalto, el ladrillo, el cemento a flor de piel y los diferentes materiales y condiciones ruinosas que dominan en el paisaje de la Ciudad de México, posee un cierto simbolismo. **(Foto 41)**

Salvo el hecho de que en su mayoría, los objetos urbanos no son copias, representaciones analógicas de algo, la apreciación simbólica de ellos es muy similar a la apreciación simbólica que se hace de cualquier imagen dada con la intención de comunicar o expresar algún contenido específico, tal como lo hace cualquier imagen del arte o la comunicación.

Ya se ha señalado con insistencia, el hecho de que la posibilidad de la significación descansa primero, en la existencia física del significante, el objeto que comunica; lo cual implica que puede ser percibido y socializado: *Cada cosa, cada suceso, cada individuo, tienen por sí mismos, por su simple presencia «en el mundo», una cierta significación...*<sup>41</sup>

Evidentemente con los objetos utilitarios construidos por el hombre

---

40. *Ibíd...*, pág. 298.

41. Jean Mitry, "La imagen como signo" en: Goded, *Antología de Problemas de la Imagen*, pág. 219.

sucede lo mismo, aunque, al estar éstos contruidos fundamentalmente para cumplir una función específica, su forma ya está condicionada en algún grado por esa finalidad. Entonces, su primer contenido comunicacional (intencional) es su función (su sentido) -a esta asociación significado-función, en relación, por ejemplo, con la arquitectura es a lo que se reconoce como *semántica arquitectónica*.

En adición a ello, hay que considerar que en la construcción de sus objetos utilitarios, el hombre siempre ha buscado comunicar intencionalmente otro tipo de contenidos aparte de su función: contenidos como elegancia, suntuosidad, majestad, etc. **(Foto 42)**

De la misma manera, en su desenvolvimiento en la vida de la sociedad, los objetos utilitarios se van asociando con diferentes aspectos de la vida y la historia de los grupos y los individuos y se convierten en signos inmotivados de hechos con los que sólo están relacionados indirectamente, digamos por ejemplo, sólo por contigüidad. El objeto se asocia íntimamente con la persona, el personaje, el suceso, sólo por que estuvo ahí.

Con todo lo anterior lo que se intenta es enunciar sólo algunos de los diversos contenidos significativos con los que se puede asociar el elemento material urbano, contenidos, algunos de los cuales suelen reconocerse con el título de simbólicos. Pero, de la misma manera en que veíamos que el término de símbolo es utilizado para referirse a cuestiones diferentes según el autor o el contexto teórico en que se le utilice; en el ámbito general de los estudios sobre la ciudad, los diferentes autores aluden al concepto de símbolo para llamar la atención sobre hechos diversos.

Sólo por citar algunos ejemplos; Rapoport en el fondo lo usa para designar unos contenidos puramente señaléticos –con una finalidad por cierto

algo discutible, mantener diferenciados a los distintos sectores de la sociedad-; mientras que Ashton y Lynch, como ya lo hemos visto, para tratar el tema de las asociaciones afectivas; Ward para la identificación de la reproducción en la forma construida, del desequilibrio social y otros autores como Olea, Rubert de Ventos y en ciertos momentos Arnheim, para nombrar el contenido ideológico implícito en esa misma forma.

Cuanto más trasciende la cultura a las necesidades elementales, de manera más explícita su arquitectura sirve a la necesidad de un simbolismo que convierte a los edificios en los portadores de una amplia expresión visual... son expresiones de las aspiraciones espirituales del hombre, definiciones del poder mundano, la concepción de una persona en cuanto a su propia existencia dentro de lo que lo circunda. Cuando caminamos por una población [...] observamos modos de vida reflejados en cada edificio, algunos claros y poderosos, otros confusos y tristes, otros más pretenciosos o humildes, anticuados y atrevidos, sobrios o exuberantes.<sup>42</sup>

Evidentemente debemos tomar en cuenta que todos esos usos del concepto de simbolismo son válidos cada uno en su respectivo contexto; pero esta diversidad de relaciones que se puede establecer entre lo simbólico y el objeto construido, nos obliga a ser más explícitos en cuanto a la definición del tipo de simbolismo que se desea destacar en este trabajo. Como un primer paso hacia esa definición se presenta a continuación un breve listado de las posibles informaciones que de acuerdo con lo expuesto por los diferentes

---

42. Arnheim, *op. cit.*, pág. 170.

autores consultados, se encuentran contenidas o relacionadas con el objeto material urbano.

En términos muy generales, se puede decir que los diferentes autores abordan el tema del simbolismo urbano –algunas veces sin hacer ningún tipo de distinción–, desde la perspectiva de los constructores, es decir, como un factor a considerar desde el plan (diseño) de un elemento urbano-arquitectónico –factor que recobró relevancia dentro de las críticas al funcionalismo–, y por otra parte, desde la perspectiva del habitante de la ciudad, como un fenómeno que puede experimentar cualquiera de sus usuarios. Dicho en otras palabras, como un problema de producción (sintáctico-semántico), o como un problema de la apreciación de esos diseños; del funcionamiento social de la forma construida. Apreciación esta última, que implica además, la recepción de unas informaciones extra, que no están presentes en la construcción original de los objetos.

De esta manera podemos resumir diciendo que las informaciones que potencialmente podemos encontrar en los objetos urbanos son las siguientes:

- A. Informaciones presentes en el diseño y construcción original del objeto:
  - a. Informaciones sugeridas por el material mismo con el que están contruidos los objetos: piedra, ladrillo, mármol, concreto, etc.
  - b. Informaciones sugeridas por la forma con la que fue dotado el objeto y que puede comunicar contenidos:
    - i. De tipo semántico, comunicación de la función del objeto.
    - ii. De simbolismo convencional conscientemente buscada por el constructor.

- iii. Contenidos sintomáticos, que se introducen de manera inconsciente en el diseño del objeto y que revelan caracteres de la pertenencia del constructor a una específica visión del mundo (ideológicos).

B. Informaciones surgidas posteriormente a la instalación original del objeto:

- a. Informaciones que se desprenden de la modificación del objeto en virtud de la acción de agentes que actúan en el medio en el que está colocado: destrucción, intervención, condiciones de visibilidad, etc.
- b. Informaciones introducidas por la forma en que los medios de representación (arte y comunicación) trastocan la percepción de los elementos urbanos.
- c. Informaciones introducidas por la forma en que los medios de transporte trastocan la percepción de los elementos urbanos.
- d. Asociaciones de los objetos con hechos sociales, históricos.
- e. Asociaciones de los objetos con experiencias personales.

Evidentemente estas informaciones que están presentes o que giran alrededor de los objetos urbanos no son excluyentes, inevitablemente unas están ligadas a otras; y a varias de ellas los autores suelen referirlas como materiales simbólico-metafóricos. El tipo de simbolismo sobre el que se desea ahondar en esta investigación es la suma de algunos de los factores señalados aquí, pero situado o visto desde la perspectiva de la experiencia del habitante de la ciudad. Particularmente hablamos del simbolismo que se desprende de

la percepción de la forma de los objetos, percepción que, como cabe suponer fácilmente, no es únicamente la de la forma dada (abstraída del medio) por el constructor, sino de ésta modificada por la acción de los diferentes agentes presentes en el medio. Esto implica, insistimos, la participación en la recepción de la forma por parte del sujeto, de unas informaciones (transformaciones físicas y condiciones de visión) que no están integradas ni en el diseño, ni en la construcción original del objeto.

Estas precisiones se presentan como necesarias, para que, en adelante, cuando se hable de una apreciación simbólica, no se piense en algo (una forma) dado cien por ciento por el constructor, sino en el producto de la observación de esa forma llevada a cabo por el sujeto en una circunstancia concreta.

De la misma manera, se pretende neutralizar para lo que resta de este trabajo, la reflexión sobre los contenidos asociativos o culturalmente dados a los objetos. Se trata de argumentar la posibilidad del acceso a unos significados simbólicos a partir de la pura experiencia de la forma de los objetos urbanos; desvinculada de las intenciones semánticas y simbólico-convencionales del constructor, así como de las asociaciones introducidas por los medios de representación y los hechos históricos. En suma, se propone exponer la posibilidad del simbolismo inherente a la forma de los objetos urbanos.

### **3.2.3. Simbolismo inherente a la forma.**

De acuerdo con Dorfler, algunos autores como Cassirer y Carl H. Hamburg, en sus estudios sobre el lenguaje, se plantean la posibilidad de la existencia de un significado inherente a la forma y se preguntan:

...si es posible admitir la presencia de un significado a través de los datos de la experiencia; es decir, si es posible aceptar la hipótesis de que algunas formas arquetípicas tengan una significación primordial [...] pues hasta los fonemas mismos de las lenguas arcaicas tendrían su prístino significado primario ligado no sólo a razones vagamente onomatopéyicas, sino a motivaciones simbólico espaciales...<sup>43</sup>

Este significado formal, implica la posibilidad de un simbolismo inherente a la forma; un nivel de simbolización pre-semántico, anterior a los contenidos racionales y conceptuales que, en el caso específico del lenguaje verbal (*simbolismo fonético*), es producto inherente al impacto sensorial de su forma sonora.

«...los antropólogos han llegado a ver que existe un significado lingüístico que precede al establecimiento de reglas de denominación [...] Los sonidos además de representar palabras, pueden representar otras experiencias sensoriales, por la ‘síntesis’, como lo pensó Boas, o por la sugestión de sensaciones cinestésicas que surgen de la cavidad oral según F. Mauthner»... nos parece plausible considerar la posibilidad de la presencia de un significado preconceptual, y quizá también en un estadio imaginativo muy ligado con las características miocinéticas y viceroceptivas insertas en los fonemas de que el hombre primitivo y el niño aprenden a valerse.<sup>44</sup>

---

43. Dorfler, *op. cit.*, pág. 33.

44. Carl H. Hamburg citado en Dorfler, *op. cit.*, pág. 261.

Efectivamente es más fácil entender la diferencia entre significado formal y significado semántico con el ejemplo del lenguaje hablado; puesto que muchas veces en el uso ordinario del mismo, nos encontramos justo con la sensación de que el sonido (la forma sonora) de ciertas palabras nos sugieren ideas (significados) diferentes, y en ocasiones hasta opuestos a los que semánticamente deberían referir, su significado representacional.

Un uso ordinario del lenguaje, en el que quizá encontremos la oportunidad de percatarnos de esta *independencia expresiva* de la forma sonora –en este caso, en función de lo que se elige designar con ella-, es esa sensación de “inadecuación” que experimentamos ante los nombres de pila de algunas personas. Esto es porque, sin proponérselo, hacemos una comparación de la forma sonora del nombre y la imagen general (forma también) que tenemos de la persona; las cuales muchas veces sentimos que no coinciden. Dificilmente adivinaríamos que la joven mujer de aspecto de muñeca, cabellera rizada, sonriente, que se desliza como si fuera brincando, tenga por nombre Norma. Y por supuesto también existen los ejemplos de las palabras cuya forma sonora coincide o sugiere en cierto grado algunas de las características del objeto al que designa, considero que tal es el caso de la palabra, *trasatlántico*.<sup>45</sup>

Precisamente con la intención de reflexionar sobre el carácter motivado o arbitrario del lenguaje y a partir de la revisión de las ideas de diferentes autores, Zamora expone por lo menos cuatro pares de conceptos que se pueden considerar asimilables a la dicotomía señalada de *significado semántico o representacional* y *significado formal*. Sólo con la idea de aclarar un poco

45. Para intentar comprender aun más la diferencia entre significado formal y representacional; se puede considerar el caso de la música puramente instrumental o en un idioma que no dominemos. En ambos casos al sernos desconocido el contenido semántico de los sonidos que escuchamos, generalmente nuestra respuesta está más en función de la percepción de la forma del sonido.

más esta dicotomía del símbolo, citaremos brevemente algunos de esos pares de conceptos. Uno de los cuales es el muy sugestivo modelo de Lyotard que divide las dimensiones del discurso (signos considerados en conjunto) entre *transparencia y opacidad*:

...La primera consiste en que el discurso es un mero «vehículo» de las ideas, una «forma» encargada de transmitir un contenido ajeno a ella. Se presenta en la comunicación cotidiana, así como en los textos científicos o informativos [...] el discurso se vuelve «opaco» o «espeso» cuando su finalidad no es servir como medio trasmisor, sino que adquiere un peso por sí mismo. Entonces se vuelve simbólico, expresivo...<sup>46</sup>

Por otra parte, de Ricoeur se dice que distingue dos niveles en el símbolo; uno lingüístico y otro no lingüístico, a los que llama respectivamente metáfora y símbolo. El primer nivel se refiere al aspecto semántico del símbolo *y por lo tanto a sus significaciones verbalizables* e incluso interpretables. El segundo es un nivel pre-lingüístico de contenidos que se escapan a toda descripción e interpretación y que posee unos alcances de significación muy profundos (cósmicos).

Por su parte, Gottlob Frege, en su esquema semiótico, a la tradicional estructura del signo de: significante (signo), sentido (significado) y referente (objeto referido), agrega un cuarto elemento, *la imagen*, que, a diferencia del sentido, que es el significado común, “objetivo”, compartido por todos los miembros de un grupo; *la imagen* es ...«*algo interno [al sujeto] que surge de*

---

46. Zamora, *op. cit.*, pág. 301.

*recuerdos e impresiones sensoriales», algo subjetivo que por lo tanto varía de una persona a otra...<sup>47</sup>*

Como puede verse, estos pares de conceptos, además de confirmar la existencia de un nivel de significación inherente a la forma y distinto de sus intenciones comunicacionales, nos permiten detectar con más claridad algunas características del signo-símbolo que resultan muy interesantes como herramienta para pensar el objeto urbano. En el caso de Ricoeur es la idea de un contenido simbólico profundo pero inefable, imposible de ser traducido a lenguaje. En segundo lugar, la identificación de un significado subjetivo, único y propio de un observador específico del símbolo, en el concepto de *imagen* en Frege, el cual está en coincidencia con la idea de la percepción subjetiva de la ciudad de la que se hablaba antes y dentro de la cual intentamos ubicar justamente la experiencia simbólica.

Del modelo de Lyotard tomaremos en cuenta particularmente la concepción de discurso como algo opaco, como un objeto en sí mismo y consecuentemente, como cosa perteneciente al mundo; específicamente a la parte del mundo (lugar) en que es enunciado (materializado) y en el que es capaz de influir a través de su presencia.

A continuación se presenta a manera de listado, los pares de términos que han aparecido o que aparecerán a lo largo de este capítulo, y que se pueden asociar en algún grado, a los significados ya comentados de *representacional* y *formal*. Del lado derecho se encuentran los conceptos relativos al significado simbólico, formal, intuitivo que más adelante se pretende encontrar en la forma del objeto urbano.

---

47. *Ibidem.*



40



41





42



43



Significado representacional	- Significado formal (Zamora)
Significado concreto	- Significadometafórico (Cassirer)
Significado lingüístico	- Significado pre-lingüístico (Hamburg)
Significado	- Estructura fónica (Zamora)
Contenido semántico	- Contenido no semántico (Ricoeur)
Sentido	- Imagen (Frege)
Transparencia	- Opacidad (Lyotard)
Simbolismo convencional	-Simbolismo sensorial (Arnheim)
Representación	- Expresión
Metáfora <sup>48</sup>	-Símbolo
Semejanza	- Autoimagen (Arnheim)

Estas dos dimensiones que hasta aquí se han identificado básicamente en la palabra hablada, las poseen todos los productos culturales: las imágenes visuales, la música, la expresión corporal y por supuesto los objetos urbanos. Para identificar la expresión inherente en estos últimos, se procederá con la revisión de la aplicación que Rudolf Arnheim realizó de la idea del simbolismo sensorial en la Arquitectura.

---

48. Como podrá verse a lo largo del presente capítulo, el concepto de metáfora, señala un nivel de profundidad diferente, según el autor o el contexto teórico en que se utiliza. En unos casos refiere a unos contenidos convencionales, fijos, describibles por el lenguaje (Arnheim, Ricoeur), y en otros casos, a unos contenidos profundos imposible de ser comunicados por medio de la palabra (por ejemplo, en Cassirer).

### **3.3. Simbolismo Sensorial y Entorno Material Urbano.**

#### **3.3.1. Simbolismo sensorial y Arquitectura.**

Como sabemos, se ha dicho mucho sobre el hecho indiscutible de que el ciudadano obtiene una cierta información funcional, semántica y de simbolismo convencional y asociativo, en su relación con los estímulos que le brinda la ciudad; así pueden demostrarlo textos sobre sociología, urbanismo, arquitectura y arte urbano, entre otros campos de estudio. Sin embargo consideramos que se ha escrito mucho menos sobre la manera en que el ciudadano experimenta simbólicamente las formas y los materiales en “sí mismos” del objeto material urbano, cuando las percibe desconectadas de los posibles usos y significados, es decir, cuando el objeto material urbano es experimentado “simplemente” como experiencia sensorial. Experiencia que al ser el punto de partida de otro tipo de contenidos -abstractos, invisibles en primera instancia-, se presenta como uno de los factores más importantes de la influencia que el medio ejerce sobre el hombre; el portador de lo realmente trascendente de la dimensión material de la ciudad.

Rudolf Arnheim, habla de dos tipos de simbolismo en relación con la obra arquitectónica.<sup>49</sup> Al primer tipo de simbolismo, al que llama *Simbolismo Intencional*, lo define como una búsqueda deliberada por parte del arquitecto de relacionar las formas de un edificio con símbolos ya establecidos (convencionales). Algunos de los ejemplos que ofrece de este tipo de simbolismo, es el del uso de símbolos fundamentalmente definidos por la cultura, como por ejemplo la cruz cristiana.

---

49. Retomo la aclaración hecha en el capítulo anterior, en el sentido de que asumimos que la mayor parte de las referencias que se harán aquí sobre objetos arquitectónicos, son asimilables al resto de los elementos urbanos que son objeto de estudio de este proyecto.

«para Guilielmus Durandus la iglesia cruciforme representa la cruz...» De manera similar, Otto von Simson sugiere que el abate Suger pudo haber seleccionado doce columnas para el ambulatorio del coro de St. Denis a causa de la metáfora bíblica de construir espiritualmente sobre los cimientos de apóstoles y profetas, con Jesucristo como la clave que une una pared a la otra. En nuestro tiempo, las treinta y seis columnas del Lincoln Memorial de Washington aluden al número de estados que constituían el país en tiempos de la muerte del presidente Lincoln.<sup>50</sup>

Como es fácil de comprender, este tipo de contenidos se ubican dentro de lo que podemos considerar como informaciones referenciales que dependen más de una apreciación intelectual (racional), fuertemente dependiente de la formación cultural, de la comprensión de abstracciones o la asunción de informaciones compartidas por todo el grupo, que de un efectivo acto de apreciación subjetiva de valoración sensorial.

Para el mismo Arnheim aquella estrategia para producir simbolismo resulta del todo irrelevante.

Alfred Lorenzer observa que «el simbolismo intencional y conscientemente aplicado es siempre superficial [...] La arquitectura más afortunada rara vez limita el simbolismo al convencionalismo arbitrario, sino que más bien trata de aliarlo con rasgos de expresión más básica y espontánea [...] un simbolismo visual directo, plausible para la mente...»<sup>51</sup>

---

50. Arnheim, *op. cit.*, pág. 164.

51. *Ibidem.*

Este segundo tipo de simbolismo al que se alude en la cita anterior, que se alía con *rasgos de expresión más básica y espontánea*, Arnheim lo llama *Simbolismo Sensorial* o *Simbolismo Espontáneo*, y lo caracteriza, en primer lugar, como algo que se desprende o está en función, no del manejo de informaciones intelectuales, sino de experiencias sensoriales “simples”, basada en la atención (concentración) en las cualidades elementales de la forma y la materia. **(Foto 43)**

Todas las metáforas genuinas derivan de formas y acciones que pueden tener su expresión en el mundo físico [...] y sólo por analogía de estas cualidades elementales del mundo perceptivo podemos entender y describir las propiedades no físicas. Una obra arquitectónica, en conjunto y en sus partes, actúa como exposición simbólica que comunica, a través de nuestros sentidos, las cualidades y situaciones humanamente importantes.<sup>52</sup>

Arnheim ofrece como ejemplo de esta modalidad de simbolismo, el importante caso de la bóveda y la cúpula –*que alcanza su forma más pura en el escolasticismo de la edad media*-<sup>53</sup> como formas que expresaban de manera directa, como una experiencia puramente sensorial; visual, acústica y táctil (proxémica), el espacio infinito, el cielo, al que las religiones trascendentalistas como el Cristianismo, colocaron a su Dios.

---

52. *Ibidem*.

53. Herbert, Read, *Imagen e Idea*, pág. 83. Una explicación muy completa de la asociación entre gran espacialidad y experiencia mística, se puede encontrar en este estudio –por cierto también basado en las ideas de Cassirer- y en el que –entre otras cosas-, se aclara que: *...El trascendentalismo como tal puede ser entendido como “-la correlación de deidad e infinito-*. *Ibid.*, pág. 94.



44

45





El simbolismo sensorial revela lo general y lo particular y con ello eleva lo último a un nivel de relevante importancia. Estas cualidades expresivas elevadas pueden sobrevivir en un edificio y seguir creando una poderosa experiencia cuando el matiz específico [el contenido convencional] del constructor puede recobrase sólo por medio de la investigación histórica. La cúpula de un cimborrio tal puede que no signifique específicamente una imagen religiosa del cielo, pero como cavidad abovedada y circundante, preserva para siempre una afinidad espontánea con el cielo natural y comparte alguna de sus connotaciones expresivas principales.<sup>54</sup>

Ahora bien, se nos puede llamar la atención sobre el hecho de que el ejemplo de la bóveda y la cúpula que estamos comentando, está en función de una experiencia intramuros, más que de una experiencia en los exteriores de las ciudades; sin embargo el ejemplo es pertinente en el sentido de que ilustra de una manera clara, la forma en que una información sensorial muy simple –no representacional-, puede desencadenar una experiencia simbólica intensa. Otro de los ejemplos propuestos por Arnheim de simbolismo sensorial, que quizá puede relacionarse más fácilmente con la experiencia extramuros de los objetos materiales, es la capacidad que tienen los cambios del comportamiento de la luz para generar emociones profundas.

La luz que se filtra a través de las ventanas al levantar las persianas por la mañana no se percibe como un mero cambio en el nivel de luz. Sólo por ser recibido como don de vida, exponiendo el mundo ante nosotros y nosotros al mundo, la iluminación puede servirnos como un símbolo de

---

54. Arnheim, *op. cit.*, pág. 164.

amplia validez. Los símbolos más poderosos derivan de las sensaciones perceptivas más elementales, ya que se refieren a las experiencias humanas básicas de las que dependen todas las demás...<sup>55</sup>

Seguramente en alguna ocasión, el lector se ha podido percatar como los cambios de luz sobre los objetos del escenario urbano, un muro por ejemplo, genera algún tipo de emoción intensa, conmovedora. En este sentido, una experiencia muy fuerte, que pudimos tener los habitantes de la Ciudad de México, fue la manera en la que los muros de las edificaciones se bañaron de una luz de tonalidad gris-azulada muy peculiar –como la que en ciertas ocasiones se puede llegar a presenciar en los atardeceres- al inicio y final del eclipse total de sol en 1991.

Este último ejemplo que se cita, es extraordinario, pero sin lugar a dudas, en la vida cotidiana en la ciudad podemos ver muchos otros ejemplos de la misma especie; en los que la luz convierte en un espectáculo emotivo, la observación de un objeto totalmente ordinario. **(Foto 44)**

Como es bien conocido, mucho de nuestro arte se ha esforzado en representar este tipo de escenas urbanas –y por supuesto otras en las que la luz no juega un papel importante-, en una cantidad innumerable. Fotógrafos y cineastas son dos de los artistas que se han mostrado más sensibles en la observación del comportamiento de los objetos urbanos y específicamente de la transformación que de ellos hace las condiciones lumínicas. Es evidente que una buena parte del interés que los artistas tienen por estos motivos (escenas) radica en la necesidad de fijar una experiencia intensa como esa, que todo habitante de la urbe en algún momento ha tenido con sus objetos.

---

55. *Ibíd.*, pág. 165.

Ahora bien, hablar de la luz es hablar sólo de uno de los variados factores circunstanciales que pueden modificar la apariencia de los objetos urbanos y por lo tanto potenciar su capacidad de simbolización. Por otra parte, hasta el momento hemos citado ejemplos de una experimentación emotivo-simbólica digamos “positiva”; pero de la misma manera existen condiciones en los que el escenario material puede comunicar un contenido francamente negativo.

La destrucción, la ruina, la incompletitud, lo disforme, etc., son algunas de las condiciones que expresan ese carácter disfórico, que, según lo dicho en función del simbolismo, puede tener unos alcances cósmicos, constituirse, no sólo como representante (intermediario) del aspecto del mundo, sino como el mundo mismo y, por *empatía*, como expresión de la interioridad del hombre urbano. **(Foto 45)**

Cabe señalar en contrasentido, que, si bien la presencia apabullante de esas condiciones ruinosas en el paisaje de nuestra ciudad, no nos permiten siquiera concebir la posibilidad de que ellas pudieran manifestar algo positivo para la sociedad o el individuo, algunos teóricos como Lynch y otros, vieron en la presencia del desorden, en la existencia de zonas con estas características dentro de las ciudades, la posibilidad de cumplimentación de una función simbólica importante.

...un marco físico flexible, en el que puedan hallarse oportunidades de aislamiento y de riesgo, así como cierto matiz de ambigüedad y de prodigalidad [...] como igualmente nos producen esas sensaciones los edificios deshabitados, los callejones recoletos, los vertederos de basuras, las huertas, los pantanos, las cavernas y hasta las

obras en construcción. Tales sitios no son considerados por lo general lugares agradables ni menos lugares bellos. Esta última apreciación, empero, constituye un criterio estrecho, mezquino. Podemos, pues, asegurar que tales lugares forman el sustentáculo físico de toda sociedad abierta.<sup>56</sup>

Tenemos claro que nuestras ciudades tiene de ese tipo de áreas muchísimo más de lo que se requiere; desafortunadamente por las condiciones de inseguridad de los países como el nuestro, “la oportunidad de riesgo” está presente incluso en los lugares más urbanizados (controlados) y en un grado en el que, lejos de contribuir positivamente al “desarrollo de la personalidad”, lo obstruye.<sup>57</sup>

Volviendo al tema de los símbolos sensoriales, otra característica que ofrece Arnheim de ellos, es que son símbolos abiertos; esto es que, al no estar comprometidos estrechamente –por medio de la representación figurativa- con un contenido específico, ellos tienen la posibilidad de simbolizar contenidos diversos, en virtud de que son capaces de generar algo que Arnheim denomina *armónicos metafóricos*.

Parece ser que el término *armónico* lo retoma de los estudios sobre el sonido<sup>58</sup>; estudios en los que se suele dividir el universo sonoro sólo en dos categorías; los sonidos puros, que son creados por aparatos especiales y

---

56. Lynch, “La ciudad como...”, pág. 248.

57. Aquella actitud del fotógrafo de explorar la ciudad como si esta fuera una selva, que señala Flusser un tanto irónicamente (ver 2.1.3.), quizá es una manifestación inconsciente de esta necesidad del hombre de la ciudad, de espacios no controlados como a los que alude Lynch.

58. No estamos seguros de que el concepto de *Armónicos Metafóricos* sea propuesta original de Arnheim, pero de ser así, está tendría justificación ya que, además de sus estudios en Psicología, Filosofía e Historia del Arte, también estudio Historia de la Música en la Universidad Friedrich Wilhelm.

que consisten en una sola onda o frecuencia, como el sonido de un diapason tradicional o electrónico; y por otra parte, están los sonidos complejos, que son todos aquellos que se pueden encontrar en el ambiente natural y artificial y cuya característica principal es que están constituidos por una frecuencia fundamental y por una serie -aparentemente infinita- de frecuencias secundarias a las que se les conoce como *armónicos*. En esta lógica, para Arnheim los símbolos convencionales son como los sonidos puros que expresan una única frecuencia, en tanto que están asociados a un único contenido (las treinta y seis columnas del Lincoln Memorial de Washington), mientras que los símbolos sensoriales son como los sonidos complejos que, al no estar encadenados a un contenido específico, potencialmente pueden asociarse con variados contenidos.

...En un símbolo convencional, la naturaleza genérica del «significante» es aplicada a algo concreto significado, y el símbolo es por tanto oficialmente despojado de significados que podría transmitir. Sin esta limitación las cualidades muy abstractas del significante permanecen abiertas a un número infinito de aplicaciones potenciales...<sup>59</sup>

Tal y como se ha demostrado, a través de la historia del arte y de la comunicación visual, siempre ha sido más productivo hacer simbolización, establecer relaciones entre determinados contenidos y sus significantes a partir de elementos abstractos. Ejemplo de ello sería, en la comunicación visual, los logotipos de las empresas y en el Arte, casi todo el arte abstracto producido en la primera mitad del siglo XX. Etapa esta última, en la que la abstracción era el resultado de la búsqueda de la pureza y lo espiritual. De todos es conocido que

59. Arnheim, *op. cit.*, pág. 165.

el primer tratado teórico sobre la abstracción pictórica, lleva el significativo nombre de *Lo Espiritual en el Arte* (Kandinsky, 1912) o la declaración del pintor suprematista Casimir Maliévich de comparar la cruz cristiana con el cuadrado.

Incluso es inevitable percibir estos *valores espirituales en la simplicidad elemental y en la sencillez elocuentemente diáfana*,<sup>60</sup> en la obra de pintores abstractos monocromáticos como Mark Rothko, quien afirmaba no tener ningún interés en expresar contenidos místicos y de ningún otro tipo.

Al no tener la exigencia de representar figurativa o analógicamente, la mayor parte de los objetos urbanos en algunos momentos se nos presentan en su totalidad, pero en particular en sus fragmentos, como abstracciones, con su potencial expresión mística que se desprende de dicha condición.

Resumiendo lo que se ha expuesto hasta aquí, la idea de Cassirer de simbolismo sensorial aplicada por Arnheim al objeto arquitectónico, define muy bien el tipo de experiencia simbólica que se intenta identificar en este estudio en relación con el escenario material urbano. Un simbolismo basado en una percepción concentrada (reducida) en las formas concretas del objeto, que está divorciada (no hace caso) de los contenidos convencionales, semánticos y metafóricos con los que la cultura nos enseña a asociar automáticamente con ellos, y que posibilita la conexión del sujeto con sus contenidos más profundos (cósmicos). Posibilidad potenciada por el carácter mayoritariamente abstracto (no-figurativo) del objeto urbano o sus fragmentos (proyecciones). **(Foto 46)**

Ahora bien, por la manera que se ha expuesto aquí el tema del simbolismo sensorial en arquitectura y por el hecho de estar dirigido el texto de Arnheim principalmente a arquitectos, podría parecer en algún momento que

---

60. Paul Westheim, citado en: Krieger, *Paisajes...*, pág. 225.

el autor sugiere, o parte de la idea, de que todos los factores que intervienen en el proceso de simbolización a partir del objeto arquitectónico, son dados, puestos en su totalidad por el constructor, ya que, no se insiste mucho en la reflexión sobre la influencia del medio y el papel que juega el sujeto mismo en este proceso.

En el caso de que tal idea cruce por la mente del lector, lo remitimos a lo atrás argumentado sobre la teoría del símbolo; recuérdese que ésta supone que los procesos simbólicos están “en” el sujeto que aprecia el signo. No se pierda nunca de vista la condición que Cassirer señala como esencial de ser humano, ésta es la de ser fundamentalmente un *homo symbolicus*. Hablar de simbolismo -cualquiera del que se trate-, implica automáticamente la participación del observador, en tanto que es en él donde acontece dicho proceso.

### **3.3.2. Autoimagen y Semejanza**

La capacidad que poseen las formas de los objetos urbanos para sugerir que son portadoras de contenidos simbólicos profundos, cuando se les percibe desligadas de sus significados semánticos (convencionales), esta claramente expuesta en una fantasía que propone Gillo Dorfles en su libro *Artificio y Natura*.

Todos esos objetos [parachoques, semáforos, kioscos, postes telegráficos, buzones postales, tanques de agua y de gasolina, estaciones de servicio] están provistos de un significado casi siempre institucionalizado por el uso, por la convención (por lo que su significado es rápidamente descodificable), pero que resultarían sumamente arcanos y misteriosos para un individuo procedente de zonas de nuestro mundo que aún escapan a nuestra civilización [...] No hace falta mucha

fantasía para imaginar el estupor, el terror de un «bárbaro» frente a un buzón de tipo londinense [...] multiplicarse a voluntad. Es probable que semejantes objetos asumieran ante los ojos del bárbaro un valor análogo al de las imágenes totémicas amenazadoras, sacras, cargadas de significados recónditos y coercitivos, o quizá apotropaicos, por cierto muy distantes de lo que revisten ante nuestros ojos y quizá muy similares a los que representan para el hombre occidental las antiguas figuras totémicas de Polinesia o de África negra.<sup>61</sup>

Esta fantasía resulta muy interesante por la claridad con la que deja ver el punto que deseamos señalar en este trabajo; simplemente cambiando de contexto cultural la observación del objeto urbano, en este ejemplo, cambiando de contexto al observador. **(Foto 47)**

En este mismo sentido, es digno de llamar la atención el hecho de que un grupo de artistas callejeros hayan pintado la imagen de los Atlantes de Tula sobre los pilares de una sección de uno de los segundos pisos (Barrio Norte, Del. Álvaro Obregón). Es posible argumentar que este acto es sólo el establecimiento de una evidente analogía formal; pero el mismo acto también podría ser interpretado como la captura (un signo) del funcionamiento como *representación totémica* de ciertos elementos urbanos, particularmente los grandes y marcadamente verticales.

Recurriendo a otro interesante ejemplo, más o menos en el mismo sentido que el de Dorfler, Krieger sostiene que el indígena que observaba las Torres de Satélite poco después de su edificación (1958), estaba tan expuesto al impacto de sus formas, como los miembros de la clase media de la Ciudad

---

61. Gillo Dorfler, *Artificio y Natura*, pág. 62.



46



47

48



49



de México de la época, y que lo único que diferenciaba la apreciación de uno y otro, era el sentido que cada uno le otorgaba a esas formas.

Los indígenas, igual que los habitantes de clase media que pasan por las torres, comparten las mismas estructuras de experiencia, en la que la *skyline* funciona como topografía psíquica para la proyección de deseos y miedos [...] El efecto visual es inevitable para cada uno de los que pasan por las torres, pero su traducción en un mensaje depende de la condición intelectual y emocional del observador, por lo tanto, queda abierta. Así funciona el proceso colectivo de simbolización con un objeto abstracto, moderno...<sup>62</sup>

Quizá falta insistir aquí en que, si bien las diferencias culturales de ambos sujetos, les permitirán encontrar significados diferentes; ambos significados están inevitablemente sobre la base de una *forma arquetípica* única que, como propone Cassirer, posiblemente tenga ya una *significación primordial*. En este ejemplo, estamos hablando de la forma de la torre; la cual ha sido *uno de los arquetipos más impresionantes, desde la torre de Babel hasta los «hiperrascacielos» asiáticos de nuestro tiempo...*<sup>63</sup> **(Foto 48)**

Lo que interesa argumentar, es que, si bien el hombre occidental no experimenta terror o estupor ante la presencia de un nuevo objeto urbano –en virtud de lo acostumbrados que estamos a ellos–, esto no quiere decir que la contemplación de su puro aspecto formal, no implique también para este hombre una calidad oculta (simbólica). A lo largo de la historia de la humanidad hemos visto cómo en diferentes culturas se ha venerado o admirado objetos

---

62. Krieger, *Paisajes...*, pág. 212.

63. *Ibid.*, pág. 184.

grandes y verticales: torres, tótems norteamericanos, Atlantes de Tula, etc. Lo más probable es que el hombre haya desarrollado una respuesta reverencial no consciente, ante cualquier objeto que formalmente sea similar a esos que reverencio en otros tiempos.

Una vez más recurriendo a Arnheim y comparando con lo que sucede en arquitectura, nos encontramos con que un edificio se desenvuelve a la mitad del camino entre un carácter de *Autoimagen* y uno de *Semejanza*, como él los llama.

La condición de la semejanza la define básicamente por la facultad para sugerir o representar a otra entidad *que está en otro lado*, en un universo ficcional. Estos son objetos –más fácil de imaginar si pensamos en una escultura figurativa-, que se pueden situar en cualquier lugar, pero cuya condición de *imagen*, no les permite ligarse, enraizarse en el lugar específico en que están situados.

...como «semejanza» o representación, mora en el mundo al que hace referencia, pero no tiene derecho a un lugar fijo en él [...] lo mismo que un concepto es una afirmación sobre el mundo, pero no una parte de él.<sup>64</sup>

En este sentido, la condición de semejanza de un edificio radica en su capacidad para representar la idea general (el concepto) de *cobijo protector*. Pero un edificio también es una *autoimagen*, la cual es definida por Arnheim como:

---

64. Arnheim, *op. cit.*, pág. 170.

...imágenes, en especial de figuras divinas que no son tanto retratos de poderes sobrehumanos que moran en otra parte como encarnaciones de los poderes mismos. El ídolo de madera o de piedra está dotado de la potencia del dios o demonio que representa, y se dirigen a él como la presencia corpórea de ese poder.<sup>65</sup>

Dicho de otra manera, el carácter de autoimagen se refiere en primer lugar a la condición de *presencia*, al poder de toda imagen de hacer presente *aquí y ahora* a aquello que representa, encarnar, darle corporeidad a algo que no la posee; es decir se basa en el poder de la imagen de “confundir” (fundir en una sola entidad, a la imagen y lo que representa).

En segundo término se refiere a la condición de todo significativo de ser un objeto físico del lugar específico en el que es materializado; edificado, pronunciado, expuesto.

Las palabras no se reducen siempre a ser meros «signos codificados» exteriores. Son signos o símbolos, etiquetas externas, contingentes y convencionales; pero también son *síntomas*, son cosas. Y lo mismo puede afirmarse de las imágenes [...] no son signos ajenos al mundo, *son parte del mundo*.<sup>66</sup>

La autoimagen, a diferencia de la semejanza, sí toma lugar en el mundo, es algo que está aquí, en este específico lugar en el que está colocada la imagen, el objeto; como una cosa propia del lugar, firmemente enraizada, desde donde

---

65. *Ibidem*.

66. Zamora, *op. cit.*, pág. 304.

irradia sus poderes al resto de las cosas que la rodean. Para ejemplificar dicho fenómeno Arnheim alude a representaciones escultóricas de figuras divinas.

...El gran Buda de Kamakura tiene su morada en el parque donde permanece. Podemos ir a verle y nos recibe, aunque de una manera remota y sin respuestas.<sup>67</sup>

En el caso de la arquitectura, el carácter de autoimagen se referiría a la capacidad del edificio de instalarse en su entorno modificándolo al mismo tiempo, irradiando sus poderes a todo aquello que lo rodea, y –más importante para nosotros- a todo aquel que lo observa. **(Foto 49)**

Ésta condición de presencia, de *encarnación de un poder oscuro...*, está relacionada con ese carácter (poder) totémico que Dorfles descubre en los restantes elementos urbanos, con la salvedad de que Arnheim no lo asocia a una mirada o sensibilidad descontextualizada (extranjera); lo cual permite decir que tal condición es algo que cualquier persona puede experimentar con cualquier forma construida urbana. Permítaseme argumentar a título personal, que esa sensación de estar frente a algo totémico, lo he llegado a experimentar al estar frente a objetos urbanos abandonados o en desuso, como por ejemplo antiguos postes de luz o las lumbreras colocadas en donde antiguamente pasaba un río.

### **3.3.3. Simbolismo sensorial y visión en Detalle.**

En la búsqueda por argumentar que los objetos urbano-arquitectónicos o detalles de ellos pueden convertirse en elementos significativos a los ojos del habitante de la ciudad, es inevitable considerar, aunque sea brevemente, el concepto de Mojón (marca) de Lynch.

67. Arnheim, *op. cit.*, pág. 170.

La presencia recurrente de ciertos objetos físicos en la imagen mental que de la ciudad tienen sus habitantes; condujeron al investigador norteamericano a considerar dentro de su influyente esquema de análisis de la ciudad, a cierto tipo de objetos materiales, que se distinguen por la manera en que destacan dentro de la imagen que el sujeto tiene de su ciudad. Tal esquema de la *imagen urbana* se compone de cinco elementos: *sendas, bordes, barrios, nodos y mojones*. De los cuales, los cuatro primeros implican en algún grado el factor del espacio, y sólo el último se refiere a un objeto concreto, único. El Mojón en Topología es una piedra que sirve de señal para deslindar propiedades o marcar límites geográficos; en el esquema de Lynch, el término mojón designa a un elemento físico simple, *definido con sencillez*, de escala variable que sirve como punto de referencia dentro del espacio urbano, y que puede ser visto desde variados ángulos y distancias.

A gran escala, considerando la ciudad entera o grandes partes de ella, el mojón puede ser un edificio (Hotel de México), una torre (Tlatelolco), un cerro (de La Estrella, Chiquihuite), la cúpula o las torres de una iglesia (Catedral Metropolitana), etc. Es decir, objetos de dimensiones considerables que destacan por su tamaño o posición en el paisaje de la ciudad. **(Foto 50)**

Si bien en algunos casos aparecen como sinónimos, es posible –a partir de la acepción de Lynch- hacer una distinción entre los términos de *hito* y *mojón*. El primero se puede utilizar para referirse tanto a un lugar (espacio) como a un objeto que sirven como punto de referencia; de esta manera, tanto el Zócalo como la Ciudad Universitaria pueden ser considerados hitos de la Ciudad de México, pero no como mojones. El término mojón –como ya se anotó- se refiere a un objeto unitario como los referidos en el párrafo anterior o, por citar otro ejemplo, la columna del Ángel de la Independencia.

Algo que interesa mucho a esta investigación es que, por otra parte, Lynch también considera la posibilidad de la existencia de mojones que funcionan a una escala menor en zonas o áreas más pequeñas, *mojones locales*, que evidentemente pueden ser de dimensiones mucho menores de los enunciados atrás, *siendo visibles únicamente en localidades restringidas y desde determinados accesos*.<sup>68</sup> En esta categoría incluye a objetos mucho más pequeños, algunos de los cuales pueden entrar en la escala de lo que en el capítulo dos definimos como visión en detalle: *letreros, frentes de tiendas, árboles, tiradores de puertas y otros detalles urbanos que caben en la imagen de la mayoría de los observadores. Se trata de claves de identidad e incluso de estructura...*<sup>69</sup> **(Foto 51)**

Del concepto de *mojón*, nos interesa básicamente la condición de ser un objeto que llama poderosamente la atención al grado de llegar a formar parte de la imagen mental de la ciudad que se hace un sujeto. Sin embargo, el carácter de objeto compartido, de ser potencialmente igual de importante para uno u otro observador, no interesa tanto a este estudio, en tanto que estamos más a la búsqueda de la explicación del por qué unos objetos específicos, totalmente ordinarios, intrascendentes para la mayoría, pueden resultar atractivos a los ojos de un observador también específico.

Para tratar de dar una respuesta a la interrogante anterior, nos apoyaremos en el concepto de *punctum*, que el teórico francés Roland Barthes utilizó en sus ideas sobre el análisis de la Fotografía; entendiéndolo, claro está, que no es lo mismo, la imagen bidimensional, fija y perfectamente delimitada de una fotografía, que el escenario material de la ciudad o alguno de sus elementos. Existe una enorme diferencia entre cada una de esas imágenes; sin

68. Lynch, *La Imagen...*, Pág. 63.

69. *Ibidem*.

embargo encuentro aplicable y muy útil el concepto como lo utiliza Barthes para tratar de explicar la atracción que cualquier habitante de la ciudad puede sentir por ciertos detalles y objetos urbanos.

Barthes sostiene que en la lectura (apreciación) de una fotografía existen dos elementos, *temas*, como los llama también: el *studium*, que es un interés general (vago), que se siente por lo representado en una foto; un interés “indolente”, a medias, sustentado por el reconocimiento de lo representado, que está en función de la formación cultural (la educación) y por lo tanto, es más racional y permite reflexionar sobre las intenciones comunicativas del fotógrafo; pero que nunca va más allá de ser un “efecto mediano”, sin consecuencias.

El segundo tema es el *punctum*, al cual se define como algo en la fotografía, un objeto, el gesto de un personaje, etc., que sin ser buscado, llama poderosamente la atención del espectador, “sale de la escena”, brinca a la mirada “como una flecha” y lastima, punza la sensibilidad de quien observa la fotografía.

Barthes pone de ejemplo de lo anterior, los zapatos de una mujer negra en una foto de James Van der Zee (*Retrato de familia*, 1926), los dientes estropeados de un niño en una foto de William Klein (*El barrio italiano de Nueva York*, 1954), la posición de las manos de Robert Wilson, en una foto de Mapplethorpe (*Phillip Glass y Bob Wilson*, 1976), entre otros ejemplos. Todos los elementos mencionados son apenas un pequeño detalle en un encuadre que abarca muchas más cosas; pero estos detalles “insignificantes” intrigan, inquietan sobremanera al observador específico Roland Barthes; lo que permite decir que el *punctum* es un componente más emocional que intelectual, algo que está más en el sujeto que en el objeto.

...Ese segundo elemento que viene a perturbar el *studium* lo llamaré *punctum*; pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que *me despunta* (pero que también me lastima, me punza).<sup>70</sup>

La idea del *punctum* la encontramos muy productiva en el estudio sobre la apreciación del entorno; ya que sus cuatro características principales me parecen bien aplicables al proceso de relación del sujeto con el objeto urbano: primero, la idea de *punctum* como algo que se impone a la percepción, como *azar que despunta*, que, en cierto sentido, se abstrae de su contexto; segundo, el *punctum* como marca, pequeña mancha, agujerito; tercero, su carácter subjetivo, como experiencia de un sujeto particular (recuérdese el concepto de *imagen* de Frege) y finalmente, el *punctum* como “herida, pinchazo”, como algo cuyo reconocimiento lastima.

Estas características bien pueden explicar la posibilidad de una relación íntima, de una experiencia significativa con ciertos elementos y detalles urbano-arquitectónicos; relación que bien puede comenzar siendo accidental o puramente funcional, pero que potencialmente se puede transformar en una experiencia simbólica en la que el observador –al ser atraído fuertemente por algún objeto o detalle del medio material- puede sustraerse momentáneamente de la circunstancia y concentrarse en las formas efectivas de aquello que está mirando. Una experiencia cercana a lo que suele reconocerse como un estado de contemplación; entrar en contacto íntimo con los objetos, un momento en el que nos hacemos uno con la materia que nos rodea y tenemos acceso a su más profundo significado, el momento en el que un muro derruido, un teléfono público destrozado, una puerta desvencijada, un barandal roto, etc.,

70. Roland Barthes, *La Cámara Lucida...*, pág. 65.

parecen mostrar algo más que su pura destrucción; una simbolización de la debacle, de la ruina, pero no de la ruina obvia del objeto, sino una ruina de más amplios alcances, una ruina de alcances cósmicos, que parece expresar la condición del mundo, de nuestra sociedad y de nuestra vida interna en todas sus dimensiones. **(Foto 52)**

Sobra decir que una experiencia de esta naturaleza con los elementos del escenario material urbano, no es exactamente una experiencia ordinaria, perfectamente identificable, ni el producto de una búsqueda consciente del sujeto; pero sin lugar a dudas esto le ocurre al habitante de la ciudad en frecuencia y grado diferentes. Justo de ello es una muestra el hecho de que el artista –quien es un sujeto dotado con una sensibilidad especial, pero no desligada de los fenómenos que al resto de la sociedad afectan-, insista en hacer representaciones, presentaciones o intervenciones del entorno material urbano. Su atención en los diversos motivos de este escenario, es una señal de que sabe, que en ese escenario se concentra una información importante sobre y para el hombre urbano.

Información que quizá ha sido más fácilmente identificada por artistas que trabajan con sistemas de registro (cámaras), como los fotógrafos, cineastas o videastas; cuyos medios de expresión tienen justo como uno de sus elementos específicos (inherentes), el encuadre, la fragmentación de la realidad en trozos, (proyecciones). Modalidad de visión técnica, que se puede asociar con la *percepción visual en detalle*, la cual, como se vio atrás, además de ser la dominante en la exploración visual de las megaciudades como la nuestra, es, a decir de los especialistas –dado el carácter inabarcable de las megaciudades-, el único camino posible para su comprensión.





50



51



52



## CONCLUSIONES

Como se planteó en la introducción, uno de los antecedentes del objetivo de esta investigación era una práctica fotográfica personal que de manera natural, se fue centrando –a lo largo de algunos años- en el aspecto material de la ciudad. La justificación que entonces daba a ese interés, estaba sobre la base de la intuición de que los objetos de la ciudad contenían o reflejaban algo de mi propia interioridad. En algún momento de ese proceso, recuerdo haber escrito en algún lado un verso que expresaba bien esa sensación: Me busco en los muros, en los jirones de la piel del concreto. Intuiciones y reflexiones de este tipo, fueron los motivos para el planteamiento de la pregunta de la cual partió esta investigación ¿Por qué nos llama tanto la atención a artistas en general el escenario material de la ciudad?

Al momento de tener que plantear esa idea en un proyecto de investigación sobre Arte Urbano, me aproximé al fenómeno del simbolismo para la construcción de la hipótesis de trabajo, en el convencimiento de que si tal idea –la identificación entre la interioridad del sujeto y su entorno- pudiera tener algún tipo de fundamento, éste necesariamente tendría que estar relacionado con aquella manera de mirar la realidad, la apreciación simbólica.

La hipótesis implicaba básicamente tres aspectos íntimamente relacionados entre sí, dependientes uno de los otros; estos aspectos eran: primero, la posibilidad de que el habitante de la ciudad realizara una apreciación subjetiva de los elementos materiales de la ciudad; segundo, que tal apreciación tuviera el carácter de simbólica y, tercero, que la misma estuviera en función de la percepción de la forma de esos elementos.

Siguiendo los pasos del procedimiento que se había decido aplicar

para el desarrollo de la investigación, se inició con la revisión de los temas que permitieran definir y caracterizar al elemento urbano que era el motivo central de mis reflexiones. Conforme se avanzaba en esta primera etapa, aquel original convencimiento de un contenido profundo en la forma del objeto urbano se iba debilitando en tanto que progresivamente me hacía más consciente del carácter de artificio, de objeto construido (de discurso) de todos los elementos físicos que conforman la ciudad; lo cual me daba la impresión de que aquello a lo que había imaginado como un contenido simbólico profundo (emotivo, místico, cósmico), era algo construido por una o unas conciencias (inteligencias) con la intención firme de, mediante la elaboración de unas formas específicas, comunicar unos significados específicos. Es decir, llegué a pensar que no había en esas formas captura de algo original, arquetípico, íntimo, etc., sino sólo significados convencionales, puestos ahí en los objetos con toda consciencia. En esta etapa de la investigación comenzaba a dominar la idea de que, la relación que había llevado hasta ese momento con la ciudad, era como la de alguien que, después de haber estado totalmente implicado en un relato cinematográfico, una vez que concluye la película, vuelve a la realidad y ve claro que a lo único que estuvo expuesto fue a un discurso, a un universo ficcional construido por unas conciencias con la intención clara de –mediante la elaboración de unas formas específicas–, comunicar unos significados específicos.

En este punto estaba en situación de aceptar que los dos primeros aspectos de la hipótesis se podrían dar por confirmados, en tanto que, por el hecho de ser el objeto urbano un fenómeno –cualquiera que fuera su finalidad–, implicaba la posibilidad de tener ante él una actitud subjetiva, esto comenzó a evidenciarse desde el desarrollo del final del capítulo 1 y quedó finalmente

demostrado con el desarrollo del apartado sobre las actitudes estética y espiritual-religiosa. En relación con el segundo aspecto de la hipótesis – la posibilidad de de la apreciación simbólica-, quedaba confirmado por la condición de objeto informado del elemento material urbano, puesto que esta condición habilitaba la posibilidad de la “significación simbólica”, aunque ésta fuera sólo convencional.

Sin embargo, sólo fue hasta que se inició la investigación para el desarrollo de los capítulos dos y tres, que el tercer aspecto de la hipótesis recobró fuerza, al constatar, en primer término, que efectivamente el objeto material puede ser comprendido como una proyección de los estados internos del sujeto: ...El objeto creado por el hombre constituye, desde los tiempos más remotos, casi una suerte de prolongación, de extrinsecación de la propia constitución físico-psíquica humana.<sup>1</sup>

En segundo término, porque, si bien debemos entender a la ciudad como una construcción, en su condición de discurso constante y abarcador, ésta no es un discurso que se pueda abandonar u obviar tan fácilmente como abandonamos una ficción erigida por la lectura de un libro o un espectáculo cinematográfico. Aun en la era en que los medios de comunicación edifican una poderosa esfera de existencia –la iconoesfera-, la ciudad continua siendo el soporte de una buena parte de la actividad humana y de nuestras experiencias; es un medio con el que tenemos la obligación de seguir enfrentándonos y mirar para solventar muchas de nuestras necesidades. Por lo menos hasta que se cumpla para todos, la promesa de los mundos virtuales totalmente equipados, en los que se pueda llegar a realizar más o menos las mismas cosas que en el espacio físico de la ciudad.

---

1. Dorfler, *op. cit.*, pág. 56

Junto con las informaciones que nos ofrecen los medios de comunicación, la ciudad constituye uno de los factores para la construcción de nuestra imagen del mundo y de nosotros mismos. Pero, las informaciones que se desprenden de nuestra experiencia directa con las partes de la ciudad en las que nos desenvolvemos, es un factor decisivo, ya que además de su carácter constante y repetitivo (redundante si se desea), son mucho más completas en términos sensoriales, abarcan todo el espectro de modalidades sensoriales, mientras que las ofrecidas por los medios de representación son experiencias necesariamente vicarias. Todo lo sensorialmente posible tiene correlatos en la ciudad, incluso de manera sincrónica, no así en las realidades erigidas por los medios de comunicación. De todo lo anterior, es posible admitir la afirmación de que, si bien en la construcción de mundo tienen que ver todos los tipos de información (formas) que nos puedan impactar, las informaciones obtenidas del medio ambiente inmediato –para muchos, urbano- poseen una fuerza digna de seguir siendo tomada en consideración, dada su complejidad sensible, semántica y por supuesto, simbólica.

En relación con esta aceptación de la ciudad como símbolo del mundo; se debe hacer énfasis en señalar la particular característica de los símbolos urbanos, de dar oportunidad a la intervención en su modificación (adecuación) al resto de los individuos de una sociedad que no son los especialistas, los diseñadores o constructores –los productores del discurso de la ciudad-; lo cual crea la posibilidad de fijar, dejar huellas de un aspecto más general de la sociedad e individuos que la componen; de aspectos no conscientes, no intelectualmente concebidos y por lo tanto, no simbólicamente cerrados de una vez y para siempre. Esta, flexibilidad (maleabilidad) del objeto urbano es un factor sumamente importante que permite que en tales objetos se pueda

capturar (materializar) contenidos importantes para todos los individuos de una sociedad. Todo lo cual nos permite afirmar que es correcto el tercer aspecto de la hipótesis sobre la cual se basó este proyecto; los habitantes de las ciudades tienen experiencias simbólicas profundas a partir de la apreciación de las formas de sus elementos materiales.

Ahora bien, la trascendencia para las artes visuales de ese tipo de investigaciones radica en que se concentran en una característica elemental de todo objeto e imagen y que es competencia directa de aquella área de estudios, la forma.

Se anotó en la introducción, que uno de los puntos de partida iniciales de esta investigación, era la constatación de que la representación primero, y posteriormente la presentación e intervención del entorno urbano, han estado de manera directa o indirecta, como motivo principal o secundario en el arte alrededor de dos mil años, pero especialmente en el arte del siglo XX. En este sentido, se puede considerar como un aporte de esta investigación, la aproximación general a la identificación de diversos grados de simbolismo que se pueden asociar a ese entorno; específicamente las consideraciones sobre el fenómeno del simbolismo sensorial. Línea de investigación, por cierto que quizá no ha sido abordada lo suficiente en relación con la dimensión material de la ciudad; a pesar de que desde hace mucho tiempo existen aproximaciones a este problema en relación con la arquitectura por autores como Theodor Lipps, Heinrich Wölfflin y Rudolf Arnheim, a través del estudio del fenómeno de la empatía o perspectivas teóricas que en virtud de su postura holística, ya ni siquiera parten de la idea de una división tajante entre observador y objeto. En este sentido, por citar un ejemplo, es una opción a considerar la teoría de la función cerebral del neurofisiólogo norteamericano Karl Pribram,

basada en la metáfora del modelo del holograma, en la que ya no se realiza una distinción entre observador y objeto observado, es decir, se asume que existe una continuidad inquebrantable entre sujeto y objeto.

Sin duda alguna esta aproximación contribuirá a aclarar en algún grado para el artista urbano, las ideas que maneja al respecto de los objetos urbanos, pero sobre todo de sus significados, ideas que muchas veces dependen más de la reproducción inconsciente de atributos que vemos una y otra vez repetidos en los contenidos del arte y los medios de comunicación, que de una detenida reflexión y observación.

En el mismo sentido, cobra particular relevancia la argumentación sobre un grado de simbolización del objeto urbano, que es infranqueable (imposible de enmascarar u obviar), en tanto que está ligado a su constitución elemental, su forma y materiales. Es importante la llamada de atención sobre este hecho, en un momento en que abundan las propuestas artísticas que, totalmente inclinadas (entregadas) hacia el funcionamiento conceptual de las obras, declaran que en ellas no hay ninguna intencionalidad simbólica ni representativa, asumiendo que la pura pretensión de no perseguir crear simbolismos, neutraliza automáticamente esos funcionamientos de la obra en su socialización; obviando el flagrante hecho de que muchas de esas propuestas continúan materializándose en materiales y formas, las cuales, como se ha insistido, proyectan inevitablemente a quien las observa unos significados inherentes a ellas.

Evidentemente la confianza sobre la que se fundan ese tipo de propuestas artísticas, y en general ese tipo de productos culturales –el desplazamiento a la conceptualización no ha sido sólo del arte-, radica en que ellas generalmente vienen investidas por poderosos discursos teóricos, que si

bien por momentos pueden lograr hacernos obviar intelectualmente el aspecto formal de las obras, no eliminan el impacto sensorial que ellas producen. Si bien podemos aceptar como un logro intelectual muy importante de la estética, la formalización del funcionamiento conceptual de la obra de arte, deberíamos evitar caer en el extremo (la ceguera) de abandonar por completo la reflexión sobre los funcionamientos formal, representativo y simbólico de las mismas. En particular considero que es necesario detenerse a replantear estos asuntos cuando se trata de la instalación de objetos en el espacio público. Espacio en el que no todas las miradas están al corriente de las últimas ideas estéticas, pero sí son susceptibles al impacto sensorial de las obras que se instalan en él. Se que en este punto estoy tocando temas que ya han sido debatidos en otros momentos y que plantean paradojas casi irresolubles, como por citar un ejemplo, la discusión en relación con la obra pública del escultor norteamericano Richard Serra. En todo caso, espero que las consideraciones vertidas en este trabajo aporten algún material en la discusión de tal tipo de propuestas estéticas en nuestra sociedad y particularmente, en nuestra ciudad.

Finalmente, considero que hay una contribución significativa de este trabajo con las indagaciones sobre el tema de la percepción en detalle; modalidad de la percepción visual, que, gracias a la similitud que guarda con la operación del encuadre en la fotografía y la trascendencia que ambas –percepción en detalle y fotografía- tendrán dentro de disciplinas como la microhistoria y la microestética, se presentan en este momento como una importante herramienta para los estudios sobre la ciudad.

Universidad Nacional Autónoma de México,  
Noé Martín Sánchez Ventura,  
Ciudad de México, Febrero de 2011.



## BIBLIOGRAFÍA

1. ARNHEIM, Rudolf, *La Forma Visual de la Arquitectura*, Barcelona, España, 1975 [1970] Gustavo Gili (Arquitectura, Perspectivas), 229 p.
2. *Arte y Espacio: XIX coloquio internacional de Historia del Arte*, México, 1997, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 694 p.
3. AUGÉ, Marc, *Sobremodernidad: del mundo de hoy al mundo de mañana*, [en línea] [http://isaiasgarde.myfil.es/get\\_file/aug-marc-sobremodernidad-del-mu.pdf](http://isaiasgarde.myfil.es/get_file/aug-marc-sobremodernidad-del-mu.pdf)
4. BARTHES, Roland, *La Cámara Lucida: Nota sobre la fotografía*, Barcelona, España, 1990 [1980], Paidós, 207 p.
5. BAUDRILLARD, Jean, *La Precesión de los Simulacros*, Barcelona, 1987 [1978], Ed. Kairós, S.A.
6. BENÉVOLO, Leonardo, *La Descripción del ambiente*, Vol. 1, Barcelona, Gustavo Gili, 1981 [1975], 247 págs.
7. BENJAMIN, Walter, *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, 1973, Taurus.

8. BENITEZ DUEÑAS, Issa Ma. (coordinadora), *Hacia Otra Historia del Arte en México: Disolvencias (1960-2000)*, Tomo IV, México. 2004 [2001], CONACULTA (Arte e Imagen), 322 p.
9. BRICEÑO, Morella, “La Percepción Visual de los Objetos del Espacio Urbano: Análisis del sector EL Llano del área central de la ciudad de Mérida”, en *Revista Fermentum*, [en línea] [http://ecotropicos.saber.ula.ve/db/ssaber/Edocs/pubelectronicas/fermentum/numero\\_33/articulo4.pdf](http://ecotropicos.saber.ula.ve/db/ssaber/Edocs/pubelectronicas/fermentum/numero_33/articulo4.pdf)
10. CALDERÓN LÓPEZ, Ricardo, *Análisis de Sitio*, [en línea] <http://www.umss.cochabamba.htm>.
11. CASTELLS, Manuel, *La Cuestión Urbana, México, Siglo XXI*.
12. CHAVÉZ GUERRERO, Julio, SÁNCHEZ VENTURA, Noé y ZAMORA ÁGUILA, Fernando, *Arte y Diseño: Experiencia, creación y método*, México, D.F., 2002, UNAM / ENAP, 234 p.
13. CHECA, Fernando, *Guía para el Estudio de la Historia del Arte*, Madrid, 1992, Cátedra.

14. COHEN-SÉAT, Gilbert y FOUGEYROLLAS, Pierre, *La influencia del Cine y la Televisión*, México, D.F., 1967 [1961], Fondo de Cultura Económica (Breviarios), 169 p.
15. “Conceptualización del espacio público”, [en línea] <http://www.unalmed.edu.co/paisaje/doc4/concep.htm>.
16. CULLEN Gordon, *El Paisaje Urbano; tratado de estética urbanística*, Barcelona, 1974, Herman Blume, 162 p.
17. DARLEY, Andrew, *Cultura Visual Digital: Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós (Comunicación 139), 333 p.
18. DIAZ, José Luís, *El Ábaco, la Lira y la Rosa: Las regiones del conocimiento*, México, D.F. 2003, [1997], Fondo de cultura Económica, 268 p.
19. DIAZ BELMONT, Arturo Alfonso, *Los Espacios Urbanos Arquitectónicos como Sujetos de Interacción*, México, D.F. 2002, Tesis de Maestría, ENAP / UNAM.

20. DORFLES, Guillo, *Artificio y Natura*, Barcelona, 1972 [1968], Lumen.
21. DORFLES, Guillo, *El Devenir de las Artes*, México, D.F., 1986 [1959], Fondo de Cultura Económica, 318 p.
22. FEAL, Norberto, “La Ficcionalización del territorio”, en: *Bifurcaciones: Revista de Estudios Culturales Urbanos*, [en línea] <http://www.bifurcaciones.cl/search/search>.
23. FLUSSER, Vilém, *Hacia Una Filosofía de la Fotografía*, México, 1998 [1990], Trillas, 78 p.
24. GODED, Jaime (Compilador), *Antología de Problemas de la Imagen*, México, 1975, UNAM.
25. GONZÁLEZ, Federico, *Simbolismo y Arte*, Barcelona, 1998, Symbolos, 114 p.
26. GONZÁLEZ OCHOA, Cesar, *Apuntes Acerca de la Representación*, México, 1997, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 91 p.

27. HENCKMANN, Wolfhart y LOTTER, Konrad, *Diccionario de estética*, Barcelona, 1998, Ediciones Crítica.
28. KRIEGER, Peter, *Paisajes Urbanos: Imagen y memoria*, México, 2006, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 412 p.
29. *La Ciudad concepto y obra: VI coloquio de historia del arte*, México, D.F., 1987, IIE / UNAM.
30. *La Ciudad*, Madrid, España, 1982 [1965], Scientific American / Alianza Editorial.
31. LEFEBVRE, Henri, *El Derecho a la Ciudad*, Barcelona, España, 1973 [1968], Ediciones Península, 169 p.
32. LYNCH, Kevin, *La Imagen de la Ciudad*, Barcelona, España, 1984 [1960], Gustavo Gili, 227 p.
33. MCLUHAN, Marshall, *La comprensión de los Medios como las Extensiones del hombre*, 1ª. Ed., México, Editorial Diana, 443Pp.
34. MIRZOEFF, Nicholas, *Una Introducción a la Cultura Visual*, Barcelona, 1998, Paidós, 384 p.

35. OLEA, Óscar, *Arte Urbano*, México, D.F., 1980, UNAM, 171 p.
36. PORTÍANSKY, Silvia *La ciudad como totalidad colectiva*, [en línea] <http://www.laplataproyectos.com/main-11.htm>.
37. RAPOPORT, Amos, *Aspectos Humanos de la Forma Urbana: hacia una confrontación de las ciencias sociales con el diseño de la forma urbana*, Barcelona, 1978, Gustavo Gili.
38. READ, Herbert, *Imagen e Idea*, México, 1985 [1955], Fondo de Cultura Económica, 245 p.
39. READ, Herbert, *Las Raíces del Arte*, Argentina, Buenos Aires, 1971, Ediciones Infinito, 141 p.
40. SÁNCHEZ DE MADARIAGA, Inés, *Introducción al Urbanismo: conceptos y métodos de planificación urbana*, Madrid, 1999, Alianza Editorial (Materiales Arte y Música, Mt 021), 173 págs.
41. SÁNCHEZ VAZQUEZ, Adolfo (compilador), *Antología de Textos de Estética y Teoría del Arte*, México, D.F., 1982 [1972], UNAM, 492 p.

42. SICA, Paolo, *La Imagen de la Ciudad; de Esparta a Las Vegas*, Barcelona 1977 [1970], Gustavo Gili (Arquitectura / Perspectivas).
43. SOUZA, Silvina, *Comunicación y espacio público en la ciudad de La Plata: Circulación, recorridos y encuentros*, [en línea] <http://www.oei.es/pensariberoamerica/colaboraciones03.htm>.
44. *Teoría de la Posmodernidad*, Madrid, España, 1996, Trotta.
45. WARD, Peter M., *México: una megaciudad*, México, D.F., 1991 [1990] CNCA y Alianza Editorial (Los Noventa), 327 p.
46. ZAMORA ÁGUILA, Víctor Fernando, *Filosofía de la Imagen: Indagaciones sobre lenguaje, imagen y representación*, México, 2003, UNAM, Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, 431 p.