

# Influencia del paisaje urbano en la configuración del imaginario

(The influence of the urban landscape in the configuration of imageries)

Rementeria Arnaiz, Iskandar  
Eusko Ikaskuntza. P<sup>o</sup> Uribitarte, 10-bajo. 48009 Bilbao

BIBLID [1137-439X (2009), 32; 709-725]

Recep.: 21.11.2007

Acep.: 17.03.2009

---

*Este texto pretende abordar las relaciones existentes entre el paisaje urbano contemporáneo y la configuración del imaginario desde una perspectiva estética en la que se otorga importancia a la circulación de imágenes en la ciudad. De esta forma, se presentarán algunas consecuencias de esta relación en la constitución del sujeto contemporáneo y su posibilidad de encarnar un pensamiento y acción críticos.*

*Palabras Clave: Paisaje urbano. Imaginario. Estética. Sujeto. Pensamiento y acción críticos. Arte. Facticidad.*

*Testu honek hirian zehar irudien zirkulazioari garrantzia ematen zaion ikuspegi estetiko batetik hiri-paisaia garaikidearen eta imaginarioaren konfigurazioaren arteko harremanei heldu nahi die. Era horretan, gizaki garaikidearen eraikuntzan eta gogoeta eta ekimen kritikoak sortzeko bere aukeran diren aipatutako harreman horren ondorioetariko batzuk aurkeztuko dira.*

*Giltza-Hitzak: Hiri-paisaia. Imaginarioa. Estetika. Gizakia. Gogoeta eta ekimen kritikoak. Artea. Egingarritasuna.*

*Ce texte prétend aborder les relations qui existent entre le paysage urbain contemporain et la configuration de l'imaginaire à partir d'une perspective esthétique dans laquelle on privilégie la circulation d'images dans la ville. De cette façon, certaines conséquences de cette relation dans la constitution du sujet contemporain se présenteront ainsi que leur possibilité d'incarner une pensée et une action critiques.*

*Mots Clé : Paysage urbain. Imaginaire. Esthétique. Sujet. Pensée et action critiques. Art. Facticité.*

## INTRODUCCIÓN

El conjunto de esta investigación pivota sobre la ciudad, aunque acotada en su manifestación y experimentación estética. Bajo esta perspectiva, se pretenderá mostrar cómo los fenómenos estéticos urbanos contribuyen en la actualidad a una gestión del imaginario, de los modos de representación social, hecho que implica consecuencias de distinta índole para el sujeto en su relación con el medio circundante. Consecuencias por las que se considera necesario replantear, una vez más, las condiciones de posibilidad mismas de un pensamiento y acción críticos en la actualidad, así como la función de las manifestaciones estéticas, incluido el arte, a este respecto. En esta ocasión, la hipótesis principal presentará el fenómeno de la despolitización o imposibilidad del pensamiento y la acción críticas como consecuencia de un paisaje urbano estetizado, donde la cultura en general, y el arte en particular, forman parte de las nuevas estrategias de mercado.

### 1. IMAGINARIO INSTITUYENTE

Lo imaginario constituye la instancia en la que las imágenes median entre los procedimientos del pensamiento humano y su acercamiento a lo real. En este sentido, las producciones simbólicas de una cultura podrían resumirse como la cristalización permanente y continua del imaginario. Pero, al mismo tiempo, los símbolos alientan la configuración del imaginario en un proceso de reciprocidad constante. Más allá de consideraciones pretendidamente objetivistas o funcionalistas, las ficciones representadas por el imaginario no implican irrealidad alguna. Por el contrario, el componente ficticio de tales representaciones opera con tan relevancia que el sujeto configura su propia representación del mundo y, por tanto, la manera de actuar en él a partir de las mismas.

En este sentido, los elementos y dispositivos de una sociedad son culturales en tanto que están investidos de una dimensión imaginaria dirigida a ciertos aspectos que el sujeto resuelve socialmente. Por ello, el imaginario cumple con una función por la que una sociedad se mantiene cohesionada bajo un orden irreductible a lo exclusivamente funcional. Es precisamente este imaginario con función instituyente, entendido como un conjunto unitario de modos de representación de lo real, lo que permite que una sociedad se mantenga, en último sentido, cohesionada. En este sentido cobra importancia lo que Castoriadis denominaba “significaciones simbólicas”, es decir, el tejido de significaciones que orientan la vida de una sociedad determinada y la de sus integrantes, lo que prestará unidad a la institución total de esa sociedad.

La institución es una red simbólica, socialmente sancionada [institucionalizada], en la que se combinan, en proporción y relación variables, un componente funcional y un componente imaginario (Castoriadis, 1983: 228).

No obstante, la cualidad particular y especialmente relevante para la presente investigación, tanto en plano social como en el individual, es la vinculación

del imaginario con el deseo. Para el psicoanálisis, el deseo es flujo constante y no tiene, como tal, objeto. El deseo es fruto de una producción social, una producción deseante que se organiza mediante un juego de represiones y permisiones. En este sentido, lo importante es reconocer cómo se canaliza y se codifica el deseo en objetos que otorgan representación a una pulsión que, de por sí, no la tiene. El deseo resulta necesario para explicar la relación entre las imágenes y el sujeto en sociedad, de cara a confeccionar su imaginario como representación del entorno y, en consecuencia, su actuación sobre el mismo. Más allá de las necesidades biológicas, lo imaginario, además de expresar un estado socio-histórico, realiza una función de compensación por la no-satisfacción de ciertas necesidades. De esta manera, puede explicarse por qué el plano imaginario, medio por el que un sujeto constituye su imagen respecto de sí mismo y su lugar en la sociedad en la que se ubica, resulta mucho más importante que los acontecimientos propiamente reales. Castoriadis lo ejemplifica de la siguiente forma: “un acontecimiento traumático es real en tanto que acontecimiento, e imaginario en cuanto traumático”.

Las formas de representación del mundo y los modos de codificación del deseo (más el índice de satisfacción) serán algunas claves para entender tanto el establecimiento y mantenimiento de ciertas representaciones sociales, como su cuestionamiento y ruptura. Deleuze y Guattari consideraban, en su obra *El anti-Edipo*, que la carga libidinal de una sociedad se constituye de dos modos: el primero busca homogeneizar el deseo y, por tanto, hacerlo previsible, mientras que el segundo tiende a escapar de tales masificaciones. Cabe preguntarse ahora por los modos en los que la lógica cultural del capitalismo (Jameson, 1991) avanzado potencia la homogeneización y permite la fuga. En este sentido, las producciones culturales cumplen, cada vez en mayor medida, con una función de compensación social que evidencia la fusión de las esferas económica y cultural.

Por tanto, podríamos avanzar que cada cultura ha sido el resultado de dos procesos en los que la dimensión estética cumple una importante función: la institución y la ruptura del imaginario. Dicha ruptura no sería posible si no fuese, no sólo por manifestaciones propiciadas por cambios de las condiciones materiales, sino por una voluntad creadora, una “función reactiva” del imaginario (Castoriadis). Una función que opera de acuerdo a las necesidades no-materiales inherentes y objetos de deseo propios de toda cultura que, en ciertos momentos, los codifica e instituye y, en otros, los cuestiona de manera fundamental. No obstante, la cultura occidental contemporánea es heredera de una ruptura o cuestionamiento crítico de un proyecto, el moderno, del cual tampoco se ha sabido desembarazarse del todo ya que, de alguna u otra forma, siempre se acaba por recurrir a aspectos del mismo. No obstante, estas formas en las que los valores del proyecto moderno surgen hoy en día adquieren una especial relevancia en cuanto a la experiencia estética se refiere, ya que podría promulgarse que el conjunto de imágenes, más allá de pretensiones comunicativas o del puro deleite, podrían representar la consumación del ideal moderno por el que el arte se diluye en la ciudad. La proliferación de imágenes ha adquirido un estadio de sofisticación y saturación inigualables, en el que la ciudad se mani-

fiesta como el principal escenario de representación. No obstante, cabe adelantar que este proceso se ha consumado en dirección opuesta a la programática moderna.

## 2. ESTÉTICA Y PAISAJE

Reconocer el origen de la correspondencia íntima que se establece entre los paisajes del mundo exterior y del interior implica trasladarse al 26 de Abril de 1336, momento en el que Francesco Petrarca fecha su ascensión al Mont Ventoux. Este documento<sup>1</sup> constata una de las primeras valoraciones estéticas sobre el paisaje que, ahora sabemos, reúne varios aspectos que serán una constante hasta la actualidad, a saber, el vínculo entre el paisaje exterior y el interior en relación al poder y el dominio.

En el Romanticismo alemán, la noción de lo sublime asociada al paisaje connota aspectos semejantes. Burke identifica lo sublime como una idea que hace referencia a la autoconservación frente a lo amenazante. Los ejemplos de Burke asocian lo sublime con sentimientos que podrían calificarse como grandiosamente morbosos: el espectáculo del ajusticiamiento de un criminal famoso o el incendio de una ciudad. El sentimiento de lo sublime está asociado así, a estados psicológicos límite en los que la mente está tan llena del objeto que no puede mirar más, ni tampoco razonar: el terror unido a la grandeza, a la magnificencia, al infinito, lo indefinido e informe. Pero, sobre todo, Burke constataba no conocer nada sublime que no fuese alguna modificación del poder.

¿Podría advertirse una modulación contemporánea en el tratamiento del sentimiento de lo sublime al resituarse su fuente en un ámbito antitético de lo sublime romántico o moderno, a saber, en lo cotidiano? Y si así fuera, ¿podría concebirse hoy la saturación de imágenes que circulan y constituyen el paisaje urbano como una totalidad informe que ocupa la capacidad receptiva del individuo y le expropia de racionalidad crítica? ¿Un colapso como efecto de un mundo que, aunque habitual y reconocible, sobrepasa nuestro entendimiento?

## 3. REDEFINICIÓN DEL CONCEPTO: PAISAJE URBANO

Un concepto metodológico que aúne toda la potencia estética de la ciudad debe contener varias dimensiones que den cuenta de los diferentes estratos estéticos. De igual forma, el sujeto que experimenta estéticamente la ciudad no lo hace en su globalidad sino ante una región de la misma, experimentada diacrónicamente. Por tanto, y para esta investigación, se ha resuelto en llamar *paisaje urbano* a la región urbana experimentada estéticamente por el sujeto. En este sentido, este *paisaje urbano* estaría caracterizado por las siguientes dimensiones, que lo constituyen como tal:

---

1. PETRARCA, Francesco. *La ascensión al Mont Ventoux*. Vitoria: ARTIUM, 2002 (orig. siglo XIV).

En primer lugar, el *paisaje urbano* como manifestación en imagen, es decir, considerando como tal el conjunto de su arquitectura, urbanismo e imágenes tecnológicas que configuran la ciudad contemporánea: su presencia estética en cuanto representación. En segundo lugar, la expresión estética de la ciudad sin su imagen, a lo *urbano* entendido como obra perpetua de los habitantes, que concibe el espacio público como un escenario de estructuración social basada en las relaciones y los flujos: la potencia estética en cuanto presencia.

## **4. DIMENSIÓN ICONOLÓGICA**

### **4.1. Urbanismo y sociedad**

Hoy en día la ciudad está sometida a la exigencia de ciertas operaciones en relación a la imagen de la ciudad, entendida como principal atractor de las nuevas economías. En este sentido, entre las modalidades o instrumentos de intervención en urbanismo destacan el “proyecto urbano”, actuación sobre la morfología de la ciudad, que pretende ser expresión de una determinada cultura urbana, de una idea de ciudad o de una manifestación de valores y que, en ocasiones, está secundado por un edificio emblemático. Estos instrumentos de intervención forman parte de estrategias urbanísticas donde la potenciación de los aspectos simbólicos de los equipamientos urbanísticos y el uso de proyectos culturales obedecen al marketing de ciudades, más que al desarrollo de la cultura efectiva.

Como resultado, la ciudad plantea muchas contradicciones respecto a su expresión urbanística: los centros históricos revalorizados, museificados o gentrificados, así como las nuevas centralidades en las que se ubican operaciones urbanísticas “llave en mano” (tal como los centros comerciales, etc.) coexisten con una manifiesta disolución de la trama urbana, acompañada de fragmentaciones del tejido social y privatización del espacio público.

Los procesos urbanísticos generan, por tanto, paisajes en los que las características del entorno local físico y social se manifiestan en forma de discurso iconográfico como producto fácilmente consumible. Procesos que aluden a una estrategia mayor que es la generación de imagen de ciudad como objeto de consumo simbólico.

### **4.2. Espectacularización del urbanismo**

En *La sociedad del espectáculo* Guy Debord adapta el carácter fetichista de la mercancía al presentarlo como una inmensa acumulación de espectáculos. El análisis de Debord parte de la experiencia cotidiana del empobrecimiento de lo vivido, así como de su fragmentación en ámbitos cada vez más separados y de la pérdida de todo aspecto unitario de la sociedad. El espectáculo consiste en la recomposición de los aspectos separados en el ámbito de la imagen, de forma que todo aquello de lo que la vida contemporánea carece se reencuentra en ese conjunto de representaciones independientes que es el espectáculo.

No obstante, el espectáculo se define por ser “una relación entre las personas mediatizada por las imágenes” (Debord, 1967: 38), que genera imaginarios, formas de acercamiento y comprensión de lo real. El espectáculo es separación llevada a cabo por medio de imágenes que, en su proceso de sustitución de lo real y transmutación en mercancía, segregan la praxis y comunicación social al manipular la percepción de la conciencia y su memoria. ¿Cabe, entonces, hablar de una espectacularización del *paisaje urbano*?

Para Debord, el espectáculo se apodera de la entera actividad social: desde el urbanismo hasta los partidos políticos, desde el arte hasta las ciencias, la vida cotidiana... por doquier se encuentra la sustitución de la realidad por su imagen<sup>2</sup>. En definitiva, a lo que Debord ya aludía a finales de la década de 1960 era a la desaparición de la ciudad moderna. Su reemplazo por un parque temático o feria de arquitectura sería, por tanto, la parte visible de un proceso apoyado por políticas urbanas “espectaculares”.

### **4.3. La imagen de la ciudad**

En los procesos de estetización de lo urbano, el imaginario y las nuevas tecnologías de la imagen constituyen fuente y herramienta para la construcción de espacios de representación simbólica a partir del cual se instituye y legitima el orden de representación social.

Si bien resulta recurrente la obra de Kevin Lynch en cuanto a la imagen de la ciudad, cabría centrar su aportación sobre cómo ésta constituye un factor crucial para el desarrollo del sujeto. Las características que Lynch otorga a la imagen para la buena orientación espacial se nos antojan en este proyecto como extrapolables al ámbito de la orientación vital. Lynch aporta su valoración al respecto defendiendo una imagen abierta, adaptable al cambio, que permita la capacidad de exploración del sujeto, en definitiva, la posibilidad de una organización de la realidad no coercitiva. Pero, ¿qué ocurre cuando la legibilidad de la imagen urbana es unívoca y planificada según directrices cuyo objetivo no fuese necesariamente el desarrollo de los individuos en su vida cotidiana?

### **4.4. Imagen y arquitectura**

La arquitectura postmoderna surgió como reacción al movimiento moderno porque éste había derivado en edificios anónimos, tecnocráticos e indiferentes. Así, en los años 70, el estilo postmoderno se definió como un estilo historizante, de inspiración clásica, preocupado por el contexto y embellecido con motivos figurativos y ornamentos simbólicos de fácil comprensión. De esta forma, los arquitectos postmodernos quisieron resolver la escasez de facultades comunica-

---

2. Tesis que será ampliamente tratada por Jean Baudrillard con su noción de simulacro. Ver bibliografía.

tivas y la falta de memoria del movimiento moderno, dotando a la arquitectura de una nueva trama simbólica de fácil acceso.

En la actualidad, existen contestaciones al movimiento postmoderno y la práctica arquitectónica goza de un repertorio formal y constructivo sin parangón. No obstante, parece que la arquitectura no ha recuperado la noción de proyecto que le unía a la modernidad, salvo en algunas modulaciones contemporáneas que se sirven de estereotipos. No obstante, y desde el punto de vista estético, aunque las obras arquitectónicas tomadas en su individualidad guarden gran interés, el conjunto de ellas conforma una tendencia por la ornamentación de la ciudad bajo presupuestos que, en muchas ocasiones, podríamos calificar de “espectaculares”.

Tal como Loos denunciaba hace un siglo la ornamentación de la arquitectura, interpretada como representación de la decadencia y banalidad, cabría hoy denunciar la ornamentación de nuestras ciudades. Hal Foster, en *Diseño y delito* (2004), extrapola el enfrentamiento entre el “diseño integral” del Art Nouveau frente a las consignas racionalistas de Loos para reivindicar una aproximación a la práctica arquitectónica que recuperase funciones críticas. La obra total de diseño arquitectónico en el Art Nouveau representaba para el diseñador la perfección, entendida como la consumación de una ansiada completud del individuo. Sin embargo, y como indica Foster, las sospechas de Loos a este respecto le condujeron a la noción de un individuo tan completo como acabado, excluido de toda vida, desarrollo y deseo futuros. En vez de ilustrar a un sujeto con cualidades, el “diseño integral” mostraba un sujeto carente de ellas, pues le faltaba su distinción y diferencia, lo que Kraus<sup>3</sup> denominaría una falta de “margen de maniobra” en la construcción de una subjetividad libre.

Quizá podría afirmarse que los dictados de Loos devinieron finalmente en una modernidad ciertamente represiva de la cual hace treinta años la postmodernidad decidió contestar. Sin embargo, lo que Foster reivindica es el replanteamiento de una ubicación política de la autonomía y la trasgresión, recuperar el sentido de la dialéctica histórica de la disciplina, en definitiva, intentar devolver al sujeto y a la cultura un “margen de maniobra”.

#### **4.5. Estetización del paisaje urbano**

Es un hecho innegable que, gracias a la expansión y comunión entre las industrias audiovisuales y de la cultura, las imágenes se encuentran cada vez con mayor abundancia tanto en los espacios públicos como en los privados. Estos factores han intervenido en un proceso tipificado como “estetización de la vida cotidiana” (Featherstone, 1991).

Desde que hace décadas se declarara la economía política del signo, el sistema de los objetos (Baudrillard) se ha investido, hasta la saturación, de ele-

---

3. Para más información, ver: JANIK, A.; TOULMIN, S. *La Viena de Wittgenstein*. Madrid: Taurus, 1983.

mentos estetizados, de formas moduladas hasta la saciedad por el interés estético. Otro tanto podríamos decir de las formas de la comunicación: sea cual sea su objetivo último, preside en ellas una formalización estetizada.

Este proceso, que en palabras de Lipovetsky constituiría el fin del divorcio entre los valores de la esfera artística y los de lo cotidiano, parecería implicar en un primer momento que, si la forma generalizada de la experiencia está caracterizada estéticamente, en efecto, si el hombre contemporáneo experimenta su vida y lo real en términos puramente estéticos, entonces el lugar, la función del arte y su experiencia se habrían desvanecido, disuelto. No obstante, ¿no era precisamente este el objetivo que persiguieron con intencionalidad emancipatoria muchos de los artistas del siglo pasado, precisamente mediante la disolución del arte en la vida? ¿Cuáles son, por tanto, las diferencias que se establecen para que la finalidad del proyecto moderno se haya visto cumplida, hoy, en dirección diametralmente opuesta?

#### **4.6. Experiencia estética y subjetividad**

Bajo la proclama estructuralista de la “muerte del sujeto”, fundamentada en una pérdida de subjetividad, se evidenció la desaparición de los ideales modernos asociados al desarrollo y emancipación del mismo. En su lugar, el sujeto moderno dejó paso a un engranaje con ciertas funciones cuyas decisiones y actividades se adecuaban a la estructura organizativa del capitalismo. Todo ello caracterizó una sociedad poblada por “unos consumidores que padecen una aivez históricamente original de un mundo convertido en mera imagen de sí mismo, así como de pseudoacontecimientos y ‘espectáculos’” (Jameson, 1991: 46).

La articulación entre lo funcional y lo simbólico inscrita en el mercado capitalista emplazaría al individuo en su función dentro de un sistema que se nutre por la práctica del consumo inmediato y constante. En este marco, la relación de producción con el individuo se instituye mediante la gestión del deseo, un nuevo desarrollo del narcisismo en el que todo es imagen y nada tiene interioridad, una apoteosis del sujeto que es también su propia desaparición, excluido de esfuerzo, desarrollo y deseo futuros, precisamente por el encadenamiento del deseo en el presente. Así, el individuo mantiene la certidumbre del imaginario cotidiano alentado por la hiperdensidad de signos pero, al mismo tiempo, se siente desligado de un lugar y tiempo determinados. En este sentido, el mundo se le presenta al individuo como reconocible e inhóspito al mismo tiempo y “elimina de hecho toda significación práctica del porvenir y de los proyectos colectivos” (Jameson, 1991: 103).

De igual forma, el concepto lacaniano de esquizofrenia resultó así mismo sugerente en su extrapolación a la práctica interpretativa del individuo posmoderno, explicado mediante la distinción estructuralista que Saussure estableció entre significante y significado. El significante ya no remitía a un significado concreto, sino a otros significantes que, por medio de sus relaciones, generan un efecto de sentido. De esta forma, Lacan concebía la esquizofrenia como el resultado de



una ruptura en la cadena significativa. El hecho de que se produjese tal ruptura implicaba un caos de sentido equiparable al esquizofrénico, que es incapaz de unificar las experiencias en pasado, presente y futuro. Esta esquizofrenia, cultural, provocaría una vivencia de meros presentes con gran vivacidad e intensidad experimentada a través del puro significativo material, literal, con la posibilidad de desembocar tanto en euforia como en angustia y pérdida de realidad.

## 5. DIMENSIÓN: LO URBANO

Frente a este emplazamiento del individuo, la práctica discursiva ha dedicado sus esfuerzos en detectar posibles espacios o prácticas en los que el individuo asume su condición de sujeto al posicionarse frente a un sistema instituido. En este sentido, *lo urbano*, entendido como aquellas manifestaciones que se encuentran en lo cotidiano, viene tipificándose como una forma de abordar la temática sobre las prácticas críticas.

En la acepción de Henri Lefebvre, *lo urbano* representa la obra perpetua de los habitantes, la ciudad menos su arquitectura; una dimensión fluida que escapa de las pretensiones de control o estabilidad territorial; el escenario donde, en cualquier momento, pueden surgir acciones inéditas. Precisamente, el marco natural de *lo urbano* sería el espacio público, esencialmente abierto, predisuesto a albergar la creación e intercambio de informaciones, experiencias y finalidades. Espacios estos sin una ubicuidad precisa o perdurable, sino ilocalizada y abierta al puro acontecimiento como resultado de acciones específicas; en definitiva, una producción, o mejor dicho, una “co-producción”.

No obstante, también es un espacio en el que los individuos y los grupos se someten al poder, aunque siempre sobre un estado de excitación permanente de su protagonista, el “animal urbano” (Delgado, 1999), sujeto de posibles insubordinaciones. *Lo urbano* también sería, en efecto, lo que sale de los marcos de la ciudad, la cual dirige sus esfuerzos a desactivar la pura potencialidad del primero.

Más allá de “la sofisticación y la perfección de los dispositivos de fiscalización panóptica y las estrategias de imposición de significados” (Delgado, 1999: 196) Manuel Delgado opina que *lo urbano*, como hiperactividad social, es capaz de manifestar en ciertos momentos ciertas modalidades de acción sobre la forma urbana. En este sentido, el antropólogo niega la sumisión de las masas como tal, apodándola como mero simulacro ante el supuesto control ejercido sobre las mismas. El protagonista anónimo de tales acciones intercala, en su vida cotidiana de sumisiones, pequeñas tácticas (De Certeau, 2000) antagonistas de insubordinación, abstención, desacato o levantamiento. Tácticas de resistencia contra un poder que se arroga la pertinencia del dominio sobre la ciudad.

Efectivamente, las insubordinaciones en la escala urbana de lo social se manifiestan en múltiples ocasiones de forma inesperada, pero ¿implican estas

acciones algún cambio en la esfera personal del individuo, tanto en sus formas de representación de la realidad como en su desarrollo como ciudadano? ¿Qué ocurre cuando estas tácticas pretenden llevarse a cabo en un esfera cultural que, bajo discursos y prácticas manifestadamente críticas o antagonistas, buscan no tanto una transformación de la realidad, como la búsqueda de subjetividades libres y autoconstitutivas? Pero, más allá, ¿existe algún tipo de efectividad crítica en la esfera cultural, o hemos de admitir que toda manifestación estética refuerza el orden de representación instituido?

## 6. IMAGINARIO REACTIVO

Para abordar estas preguntas es necesario acudir de nuevo a Castoriadis. Lo “imaginario social instituyente” mantiene, por medio de sus manifestaciones estéticas, una función de cohesión e institucionalización de los modos de representación de la realidad, de representación imaginaria del mundo, en cuanto que garantiza, al mismo tiempo que un orden de representación de la realidad, una cohesión por medio de la actividad estructurada y coherente bajo los parámetros del imaginario instituido. El imaginario contemporáneo denota una tipología de un sujeto que comparte con sus congéneres un universo simbólico, un mundo imaginario, instituido por la experiencia del *paisaje urbano* en su totalidad. Un imaginario contemporáneo que, en la cultura del capitalismo contemporáneo, imposibilita ciertos movimientos o “margen de maniobra”. Nuevas formas de alienación en cuya base estratégica se sitúan las esferas de la economía y la cultura, ya indiferenciadas. Probablemente, como Walter Benjamin ya predijera en su momento, la autoalienación de la humanidad ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético.

Sin embargo, el imaginario tenía otra faceta, y ahora es el momento de señalarla: por una parte, y como hemos intentado mostrar, el imaginario, en su función de institucionalización de los modos de representación, ha adoptado hoy una forma instrumentalizada por la cual el cuestionamiento de sus propios presupuestos, como instancia creadora y de desarrollo, se ve aplacada mediante ciertas estrategias de índole estética. En este sentido, la realidad imaginariamente instituida promueve y genera a través del *paisaje urbano* las condiciones para su propia supervivencia en una época cuyo imaginario paraliza cualquier opción de cambio en los modos de representación de lo real. Pero más allá, y contrariamente, es la instancia desde la que se despliega una función reactiva de la realidad. Se percibe, así, la capacidad del imaginario para doblar la realidad instituida abriendo, por tanto, posibilidades de realidad bloqueadas, un hecho que puede movilizar, en último término, la energía social para impulsar la transformación de la realidad instituida.

En un momento en el que las macroutopías se han desvanecido, se percibe una reorientación de la energía en la búsqueda y consecución de “microutopías intersticiales”, tal y como las denomina Maffesoli. Microutopías que rastrean pequeñas rupturas que permitan la elucidación y la creación, que proyecten la idea de futuro y encuentren su “lugar” en lo cotidiano y su método en la cooperación conjunta.

## 7. ESTÉTICA POLÍTICA

En este último sentido de lo imaginario, ciertos “modos de hacer” (VV. AA., Salamanca, 2001) del arte no instrumentalizado han procurado durante distintos momentos, generar formas de conocimiento, (re)definición y (re)articulación simbólica de los espacios urbanos en relación al sujeto social, más allá de intervenciones artísticas cuya función fuese *espectacularizar* la cultura. La facultad subversiva de lo imaginario radicaría, para estas prácticas artísticas, en generar expectativas y anticipar posibles realidades, como aquello que incita a lo real a un nuevo modo de ser. Prácticas que doblan la representación de la realidad y cuestionan el modo de representación significativa de lo real. En este sentido, el arte opera, como tal, desde y para el imaginario, tanto en la legitimación de lo instituido como en su puesta en crisis. “El papel de lo imaginario, a saber, que está en la raíz tanto de la alienación como de la creación de la historia” (Castoriadis, 1983: 231). De aquí se deduce la ambivalencia que pueden manifestar los fenómenos estéticos, cuya incidencia en la representación del mundo y, por tanto, en la acción sobre el mismo, puede implicar consecuencias radicalmente distintas en la construcción de la ciudad y del propio individuo.

Muchos de los artistas activistas han buscado (con mayor eco público durante la década de los 90) descentramientos en el espacio público, una forma urbana que se pretende asegurar la mayor claridad semántica y una significación simbólica unidireccional en el orden de la interpretación. Podríamos afirmar que varios grupos han realizado una interpretación de la función reactiva de lo imaginario atendiendo a aspectos característicos de *lo urbano*, desarrollando así su actividad en el espacio público y adoptando las características de las “tácticas”, entendidas como pequeñas acciones de resistencia<sup>4</sup>. En palabras de Michel De Certeau:

Se trata de frases imprevisibles en un lugar ordenado por las técnicas organizadoras de sistemas [...] Pese a permanecer encuadrados por sintaxis prescritas [...] organizaciones paradigmáticas de lugares, etc.), [...] bosquejan astucias de intereses y deseos diferentes. [...] Como olas de un mar que se insinúa entre los riscos y los laberintos de un orden establecido (De Certeau, 2001: 398).

No obstante, procurando dar un paso más allá, cabe preguntarse por el tipo de efectividad de estas prácticas denominadas “críticas” o “antagonistas”, en un contexto económico y cultural como el que nos compete. Un contexto en el que el proceso de des-sublimación de los procesos artísticos de élite ha dado lugar a la sacralización de la cultura masificada por el mercado. Por un lado, la democratización de la cultura ha permitido el acceso masivo de sus bienes pero, por otro, ha facilitado la creación y potenciación a la industrias culturales, cuya principal pretensión no es el enriquecimiento cultural, sino el económico.

---

4. Es imprescindible que las “tácticas”, como condición de efectividad, no adquieran una forma específicamente organizada, jerarquizada o dilatada en el tiempo, pues estas características terminarían por transformar las “tácticas” en “estrategias”, sirviendo así a los intereses contrarios sobre los cuales se alzaron. Para más información véase: De CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2000.

En este sentido, la estetización de la vida cotidiana no supone la disolución del arte en la vida, sino su adecuación a la forma Institución-Arte, que ha de responder a las dinámicas de la economía y el entretenimiento. Una lógica cuyo enorme potencial de absorción desactiva cualquier gesto de resistencia, cualquier tensión crítica, convirtiendo toda práctica o discurso contrahegemónico en una parte del proceso de renovación del mercado institucionalizado del arte (Groys, 2005). Si en la modernidad el arte se fundamentaba en una subversión de los modos de representación, en postmodernidad esa subversión ya no tiene sentido sino como innovación de la oferta cultural. Cabe cuestionarse, por tanto, si las industrias culturales y la estetización de la vida cotidiana han desposeído al arte de su lugar. Algunas interpretaciones se refieren a éste como un proceso de estetización banal que no conlleva resultado emancipatorio alguno. La cultura y sus realizaciones como puro simulacro impedirían pensar los valores sociales en términos sustantivos, sino como estrategia para asegurar una permanencia de la homologación cultural, la continuidad de lo establecido.

Por lo tanto, en este sistema cultural donde la multiplicidad de discursos críticos son reabsorbidos, las cualidades estéticas de una praxis estética política, en tanto que dirige su cometido en transformar los modos de vida, pueden devenir en otra estrategia de legitimación de lo instituido. El arte muestra hoy esta misma situación paradójica, venimos advirtiendo una institucionalización del denominado arte crítico, de resistencia, antagonista, que en la década de los noventa tuvo tanto auge. No obstante, la gran dificultad a la que estos grupos activistas se han enfrentado radica en las pretensiones de efectividad crítica real.

## 8. PAISAJE URBANO Y FACTICIDAD

Si en un comienzo se presentaba la importancia de la producción deseante y su relación entre el paisaje urbano y la gestión del imaginario, así como la función de los fenómenos estéticos en este proceso, es ahora cuando se advierte cómo lo futuro y lo posible son, de igual modo, aspectos que guardan una imbricación fundamental con estos procesos.

El sistema cultural provee de una dinámica de satisfacción estética inmediata, atomizada en la multitud de necesidades que él mismo crea, manifestada en el paisaje estetizado, y a una velocidad que imposibilita tanto la reflexión como la proyección de deseo a largo plazo. A este respecto, de entre el cortejo de imágenes que saturan nuestro entorno (ya sea privado o público) un hecho se revela de gran interés, a saber, la imagen de la muerte. Más allá de su sobreexposición<sup>5</sup> en múltiples imágenes que la despojan de sustantividad, parece que todos los elementos estéticos que configuran nuestro imaginario parecen negar nuestra facticidad. Pudiera parecer que, mientras se constata el consumo cada vez más acelerado de las imágenes y, por tanto, la finitud de las mismas, nuestra conciencia de la muerte se viera cada vez más suspendida, al igual que el juicio crítico, tal y como se ha pretendido mostrar. Pero, ¿por qué introducir en este análisis la

---

5. Véase al respecto SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara, 2003.

noción de muerte y facticidad del ser humano? La respuesta remite a un intento por acercarnos al origen del deseo expresado simbólicamente, a fin de encontrar alguna intersticio en este contexto cultural contemporáneo sin fisuras.

En relación a la conciencia de la facticidad, se podría afirmar que el primer caso en que se aprecia la interrelación entre la generación de imaginario y su vínculo en la transformación del paisaje se da en el momento en el que el ser humano es consciente de la muerte de su prójimo o, más concretamente, de la nada a la cual se enfrenta. A partir de entonces, el ser humano elabora imaginariamente “una de las más remotas hipótesis místicas [...] la supervivencia de la vida más allá de la muerte” (Malinowski, 1970: 184) y, como señal en memoria del fallecido y de su marcha a otro mundo, deposita un túmulo sobre la tierra en la que ha sido enterrado. En este sentido, y como hemos procurado mostrar hasta este momento, la imagen circundante cumple una función decisiva en la institucionalización y cohesión de los modos de representación tanto de la realidad y la acción sobre la misma, como en la constitución del sujeto.

De carácter individual, pero hipostasiada hasta al ámbito de lo social, la conciencia de la facticidad se ha ido resolviendo imaginariamente por medio de diversas formas de simbolización que han instituido diferentes sistemas culturales. Esta falta originaria, que constituye a lo humano como tal, se consume de forma particular al compartir los imaginarios mediante prácticas simbólicas que, en el caso del capitalismo, remite una estrategia de evasión, más que de asunción, que banaliza la muerte. Una evasión que elimina toda noción de trascendencia asociada a lo humano. Más allá de la solución exterior al sujeto que las religiones ofrecen, el arte, en cualquiera de sus lenguajes, ha mantenido un vínculo con la muerte como elemento de trascendencia íntima del sujeto.

Años antes de la publicación de *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord, Oteiza se manifestaba en contra del embellecimiento y la espectacularización de la ciudad así como de un arte formalista y de expresión que otorga al sujeto lo que ya tiene. Esta es, con sus palabras, una función secundaria del arte. En contraposición, reivindicaba un arte basado en la desocupación del espacio, una práctica artística que se integra en la construcción arquitectónica, y por la que el sujeto ejerce un replanteamiento de sí mismo, buscando aquello que le falta: un arte de servicio espiritual diametralmente opuesto a una concepción del arte como ornamento. La práctica del arte que tiende a ocupar, que basa sus propósitos en una concepción maquinista que, en definitiva, integra el Tiempo en la obra de arte en vez de suspenderlo, contribuye a una espectacularización que sobrecarga la capacidad receptiva del espectador. Oteiza atribuía estas características a un arte desde la vida, pero que olvida la dimensión fáctica de lo humano, la muerte, como elemento definidor de su espiritualidad y trascendencia. Por tanto, abogará por un arte que tenga en cuenta la muerte, el sentimiento trágico (al igual que Unamuno y, en otros momentos, Heidegger), que se redime no por un olvido de aquélla a través el espectáculo expresivo sino mediante la extracción del tiempo en el espacio. Una práctica indisolublemente asociada a una concepción “pedagógica” o de sensibilización en una dirección política, en el amplio y originario sentido del término: destinado al *polites*, al ciudadano en la ciudad.

Siguiendo estos parámetros, se podría afirmar que la forma en la que el individuo resuelve imaginariamente esta falta originaria hoy sigue el camino inverso al propugnado por Oteiza. Cabe preguntarse si la “época de las enfermedades del alma” a las que alude Julia Kristeva no obedece a los desajustes propiciados por este tipo de resolución, virtual, de la existencia.

El olvido de la localización perdida fue la reivindicación de Heidegger. “Los mortales habitan, en tanto que recurren a su propia esencia, esto es que permiten la muerte en cuanto muerte” (Heidegger, 1990: 139). Así, el “habitar” es el “estar en el mundo”, pero de una forma particular, en la forma del “Dasein”, del Hombre descentrado, consciente de su propia finitud, que descubre que su lugar originario no es la seguridad de la casa, sino la “ex-sistencia” (el fuera de), la desazón precisamente del “Da”, como intervalo, como el “entre” que permite ver el mundo entre su totalidad y su nada.

Habitar, como poetizar, es medir el lugar. Y ese lugar es la casa, que ofrece intemperie y protección, seguridad e inseguridad. El lugar al que apunta el arte es precisamente ese “Da”, como límite o el umbral que no nos protege sino que nos expone y, a la vez, nos indica el lugar en donde se habita. Habitar, desde una cultura como la del siglo XX, caracterizada por la destrucción y la hegemonía de la racionalidad técnica, resulta sospechoso y frágil. Habitar no es sólo tener un refugio, así como poetizar tampoco es únicamente el resultado de la imaginación poética. Para Heidegger, habitar es encontrar la medida y construir el límite.

## 9. CONCLUSIÓN

Si analizamos la experiencia estética del paisaje urbano en la actualidad, tomando como ejemplo la ciudad de Bilbao, observamos cómo la industria del ocio, la cultura y el consumo, así como el marketing y la competencia entre las ciudades han situado la base de su mercado precisamente en estrategias basadas en la construcción de una imagen asociada a la cultura y otros valores que, aunque de origen netamente moderno, su puesta en práctica sólo se da en el ámbito de las apariencias. El goce estético del individuo contemporáneo, lejos de implicar una finalidad crítica, emancipadora o formativa, parece constituir una reducción de la sensibilidad y la imposibilidad de una ruptura paradigmática o transformación social en la esfera cultural.

Se funda, por tanto, un proyecto estético inverso al ideado por la modernidad, un proceso que borra las huellas y los rastros, que ocupa huecos y vacíos; que, debido a todo ello, inhabilita cualquier “margen de maniobra” (Kraus):

Lejos de una trascendencia de la muerte, esta pérdida de la finitud es una muerte en vida. [...] pues lo que le falta, en su misma completud, es la diferencia o distinción [...] que excluye ‘toda vida y esfuerzo futuros’, una falta de ‘margen de maniobra’ (Foster, 2004: 14).

En cambio, al arte le es propio la posibilidad de transformar o “descentrar” a los individuos por medio de una educación de la sensibilidad estética, entendida al igual que Oteiza como “escuela política de tomas de conciencia”. Aún siendo conscientes de que las pretensiones de aplicación de una programática moderna en nuestro tiempo resultarían del todo inapropiadas, ciertas vías podrían atisbarse en la tensión entre los aspectos modernos y los contemporáneos, no como enfrentamiento sino como tensión productiva.

Un primer paso podría consistir en reconsiderar y reflexionar sobre otros modos y modelos de producción de ciudad en donde la función del arte en el espacio público se concibiese más allá de la colocación indiscriminada de esculturas en serie o de una estetización de lo político en forma de manifestaciones de pretendida eficacia antagónica. En contraposición a los monumentos contemporáneos, en los que el arte y el conocimiento en todas sus formas están integrados como prácticas de consumo, se reivindica desde esta investigación la faceta pedagógica del arte y la educación estética como potenciación de facultades críticas y creativas que favorezcan la repolitización del pensamiento, el deseo de un cambio, la apertura hacia lo posible, en definitiva, una conciencia más *real* de nuestro *lugar*. A pesar de que los acontecimientos se afanan en demostrar que esto no es posible, y que incluso esta convicción puede representar una treta del propio pensamiento que se pretende crítico, éste conservará su inextricable valor, aún como salvaguarda de la sospecha.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALEMÁN, Jorge. *Lacan en la razón postmoderna*. Málaga: Miguel Gómez ediciones, 2000.
- AMENDOLA, Giandomenico. *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*. Madrid: Celeste, 2000.
- BAUDRILLARD, Jean. *Contraseñas*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- . *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1984.
- . *El sistema de los objetos*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1988 (Ed. orig. 1968).
- BARAÑANO, Kosme de. *Chillida, Heidegger, Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*. Bilbao: Universidad del País Vasco/ EHU, 1990.
- BENJAMÍN, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- BORJA, Jordi; MUXI, Zaida. *El espacio público: ciudad y ciudadanía*. Barcelona: Electa, 2003.
- *La ciudad conquistada*. Madrid: Alianza, 2003.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2001.
- BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos, 1987 (orig. 1797).
- CASTORIADIS, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Vol. I y II. *Marxismo y teoría revolucionaria*. Barcelona: Tusquets, 1983.

Rementeria Arnaiz, Iskandar: Influencia del paisaje urbano en la configuración del imaginario

- CHOAY, Françoise. *El urbanismo, utopías y realidades*. Barcelona: Lumen, 1970.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2002 (orig. 1967).
- . *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama, 1990.
- DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2000.
- . “De las prácticas cotidianas de oposición”. En: VV. AA. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad Salamanca, 2001.
- DELEUZE, Guattari. *El Anti-edipo*. Barcelona: Paidós, 1971.
- DELGADO, Manuel. *El animal público*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- DUQUE, Félix. *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal, 2001.
- FEATHERSTONE, Mike. *Consumer culture and postmodernism*. London: SAGE, 1991.
- FOSTER, Hal. *Diseño y delito*. Madrid: Akal, 2004.
- FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.
- FREUD, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza Editorial, 1973 (orig. 1930).
- GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós, 2001.
- GROYS, Boris. *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-textos, 2005.
- HEIDEGGER, Martin. “Construir Habitar Pensar” (1951). En: *Chillida, Heidegger, Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*. Bilbao: Universidad del País Vasco/ EHU, 1990.
- IBELINGS, Hans. *Supermodernismo Arquitectura en la era de la globalización*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.
- JAMESON, Fredric. *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- . *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta, 1996.
- . *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.
- JANIK, A.; TOULMIN, S. *La Viena de Wittgenstein*. Madrid: Taurus, 1983.
- KRISTEVA, Julia. *El porvenir de una revuelta*. Barcelona: Seix Barral, 2000.
- LACAN, Jaques. *El seminario, Libro 11. Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*. Barcelona-Buenos Aires: Paidós, 1984.
- LAPAGESSE, Concha; GAZAPO, Darío; co-autores: OTEIZA, Jorge; Fundación Cultural COAM; et al. *Oteiza y la arquitectura: múltiple reflejo...* Pamplona, 1996. Nota autores: exposición organizada por la Fundación Cultural del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.
- LEFEBVRE, Henri. *La revolución urbana*. Madrid: Alianza, 1984.
- . *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.



- Rementería Arnaiz, Iskandar: Influencia del paisaje urbano en la configuración del imaginario
- LIPOVETSKY, Gilles (Ed.). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 1986.
- LYNCH, Kevin. *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003 (orig.1960).
- MAFFESOLI, Michel. *Eloge de la raison sensible*. Paris: Bernard Grasset, 1996.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Una teoría científica de la cultura*. Barcelona: Edhasa, 1970.
- OTEIZA, Jorge. *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. Madrid: Cultura Hispánica, 1952.
- . *Quousque Tandem...!* (edición crítica). Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007.
- . *La ley de los cambios*. Zarautz: Tristan-Deche, 1990.
- PETRARCA, Francesco. *La ascensión al Mont Ventoux*. Vitoria: ARTIUM, 2002 (orig. siglo XIV).
- RAMÍREZ, Juan A. *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*. Madrid: Visor, 1992.
- . *Edificios y sueños (Ensayos sobre Arquitectura y Utopía)*. Málaga: Universidad de Málaga, 1983.
- SENNET, Richard. *El declive del hombre público*. Barcelona: Ediciones 62, 2002 (orig. 1978).
- . *La corrosión del carácter*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- . *Vida urbana e identidad personal*. Barcelona: Península, 1975.
- SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara, 2003.
- SORKIN, Michael (ed.). *Variaciones sobre un parque temático. La nueva ciudad americana y el fin del espacio público*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- VV. AA. *City Life. Essays on urban culture*. Maastricht: Jan Van Eyck Akademie Eds (ed. Heinz Paetzold), 1997.
- VV. AA. *La arquitectura de la no-ciudad*. Navarra: Cátedra Jorge Oteiza, 2004.
- VV. AA. *Heidegger*. Madrid: Revista Sileno, 2001.
- VV. AA. *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*, Arteleku, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura. Barcelona: Universidad de Cataluña UPC, 2004.
- VV. AA. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad Salamanca, 2001.
- VV. AA. *Post Ex Sub Dis. Urban fragmentations and constructions*. Rotterdam: Urban Studies Team (GUST), 2002.
- VV. AA. *Situacionistas*. Barcelona: MAC-BA, 1996.
- ZIZEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003.