

LAS CIUDADES IMPOSIBLES

María Paula Doberti

Departamento Artes Visuales- IUNA; Facultad de Filosofía y Letras - UBA

La interacción es una de las bases para definir la vida urbana, donde se producen una multiplicidad de actos relacionados con el habitar.

Las intervenciones urbanas parten de la premisa de la alteración del espacio público y el diálogo activo con el receptor, para producir una propuesta signífica de carácter efímero y contundente. Existe una relación compleja, escurridiza y volátil entre el arte que irrumpe y el contexto sociopolítico adonde se dirige la intervención.

Rancière piensa que no hubo -como afirmó Benjamin- *estetización de la política* en la era de las masas sino que la política tiene, desde su inicio, un carácter estético; que se alimenta de las facultades, los potenciales y las disposiciones del universo amplio de la estética. Se pregunta cómo la política recurre a la estética en su actividad diaria.

Las intervenciones urbanas contemporáneas amplían alternativas de labores interdisciplinarias e invitan a la participación dando visibilidad a situaciones comunales.

El advenimiento de nuevas formas de producción de carácter público (artes visuales, performance, nuevas tecnologías, sonido experimental, diseño, arquitectura y urbanismo) se implantan en la esfera pública, proponiendo un discurso social.

En 1971 Gyula Kosice proyectó *La ciudad hidroespacial*, basándose en el desmoronamiento del equilibrio ecológico y en la *depredación geográfica y geológica*. Afirmó que ciertos astrofísicos consideraron factible la descomposición del agua de las nubes reutilizando el oxígeno para respirar y el hidrógeno como generador de energía para sostener *suspendido el hábitat incluido su desplazamiento*. Planteó *un arte de todos* que se integraría al hábitat desde la vivienda, recorriendo espacio-tiempo.

Desde comienzos del siglo XXI, Tomás Saraceno continúa el concepto de una utopía realizable. Concibe proyectos en espacios públicos con obras objetuales, escultóricas y/o arquitectónicas (inflables, modulables, móviles) participativas. Proyecta urbes flotantes sobre la Tierra. Sus estructuras aéreas están confeccionadas para posibilitar *nuevas formas de sociabilidad*.

Bourriaud se pregunta *cómo habitar el mundo dentro de lo real existente*. Saraceno incorpora la problemática social planteada por Barthes acerca de *cómo vivir juntos*.

Su interés es estético y político, generando estructuras bellas que buscan la abolición de fronteras y desigualdades. Relaciona procesos tecnológicos, propuestas geopolíticas y metalenguaje artístico.

1. Paseo, deriva.

Una ciudad no puede entenderse sólo como una zona densamente poblada donde se localizan las entidades de gobierno, administración y económicas. La interacción es una de las bases para definir la vida en las grandes urbes, donde se llevan a cabo una multiplicidad de actos relacionados con el habitar, tanto privado como público, tanto particular como colectivo. Desde su fisonomía específica deben tenerse en cuenta-entre muchos otros aspectos-las circulaciones, los canales de desagüe, las áreas verdes y los espacios públicos. Quienes poblamos las ciudades-sus habitantes-conformamos (alteramos, padecemos, disfrutamos) este ente vivo.

Sabemos que Walter Benjamin pensó en nociones específicas paseando por distintas ciudades europeas (la de *flâneur*, la de fin de la experiencia, la de la ciudad como laberinto, la de shock). Sobre Moscú escribió:

“Una zona recién se conoce cuando se la ha experimentado en lo posible en muchas dimensiones. Hay que haber ingresado a una plaza desde los cuatro puntos cardinales para poder poseerla, y haberla abandonado también en esas cuatro direcciones.”¹

Benjamin entendió la necesidad de un ordenamiento espacial bien delimitado, aplicado a una ciudad imaginaria e imposible que integra y contiene al menos cuatro ciudades (se refería, como se sabe, a Moscú, París, Nápoles y Berlín).

El caminar con la mirada benjaminiana del *flâneur diacrónico* (una especie de *arqueólogo aficionado* que deambula por la ciudad para descubrir en el presente los rastros del pasado) afila la mirada entre el entorno arquitectónico, los sucesos históricos y las representaciones textuales y visuales de recuerdos tanto individuales como colectivos. Buscar los espacios comunes entre los habitantes de una urbe es descubrir caminos compartidos, tomas de posición, reivindicaciones sincrónicas.

Recordemos también *Las ciudades invisibles* de Ítalo Calvino, donde circulan urbes pavimentadas de estaño, flanqueadas por torres de aluminio, suspendidas sobre un precipicio de cuerdas, hechas sólo de cañerías de agua, sin espesor, sobrevoladas por cometas u horadadas por mil pozos. Estas ciudades cobran vida dentro de las palabras de Marco Polo y conforman unidades semánticas independientes. Son imposibles porque enuncian conceptos imaginariamente. Los traslados por decenas de ciudades, las andanzas por caminos, calles y zonas extrañas, representan el terreno de la experimentación simbólica.

Desde otra mirada pero también en el camino del recorrido urbano ubicamos el procedimiento situacionista de la deriva, que se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. Este concepto está unido de manera firme a la exploración de consecuencias psicogeográficas así como al testimonio de una conducta lúdica-constructiva. Esto, claramente, se encuentra en la vereda opuesta a la idea tradicional de paseo. Se recomienda derivar en grupos rotativos de no más de tres personas en un intersticio de tiempo ambiguo, sólo encerrado entre dos fases de sueño. El terreno espacial de la deriva deberá proponerse de manera indeterminada o específica, según se intente arribar a una investigación zonal de carácter técnico o descubrir consecuencias emocionales sorprendentes.

Pasear, circular, caminar, deambular, errar, rondar. Dejarse llevar. Distintas maneras de conocer una ciudad.

Inventar, crear, proponer, imaginar, concebir. Animarse. Proyectar nuevas zonas urbanas.

2. Acción. Participación.

Las intervenciones urbanas (perpetuadas desde las últimas décadas del siglo XX en muy diversos centros urbanos) parten de la premisa de la alteración, la modificación o transformación del espacio público a intervenir, así como el diálogo activo con el receptor, con el fin de producir una propuesta signífica de carácter efímero y contundente.

El arte público propone acciones críticas concretas que apuntan a ofrecer otra mirada a los estamentos políticos, económicos y culturales establecidos. Se plantea como un cimiento alterno y factible. Interviene, se inmiscuye, incide e interactúa en el lugar elegido de manera abierta.

¹ Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*, 2005.

La recepción es tenida en cuenta desde el comienzo de la generación de la obra, a fin de promover la participación activa de los ciudadanos en espacios e intereses compartidos. Generar ámbitos donde reunir y congregarse para posibilitar la aparición de reflexiones conjuntas, discutir posturas diversas y socializar ideas propias o ajenas es dar visibilidad a aspectos y alternativas que relacionen el arte con estrategias participativas de cambio comunitario.

Existe entonces una relación entre el arte que irrumpe y el contexto sociopolítico adonde se dirige la intervención. Esta vinculación es compleja, escurridiza y volátil.

Jacques Rancière piensa que no hubo, como afirmó Benjamin, *estetización de la política* en la era de las masas sino que, por el contrario, la misma política tiene desde su inicio un carácter que se erige en su sentido estético. Aclara que no debe entenderse como una seducción perversa de la política utilizando o manipulando el discurso del arte, sino que la vinculación entre ellas es previa. Así explica que la política se alimenta de las facultades, los potenciales, las habilidades y las disposiciones del universo amplio de la estética. Aún va más lejos asumiendo que existe una correspondencia entre ambas, que una se sustenta en la otra, generando un entramado complejo, sutil y profundo. Se pregunta entonces qué tiene de estética la política (sus prácticas, sus objetos y sujetos), o, dicho de otro modo, cómo la política recurre a la estética en su actividad diaria. Concluye que existe entre ambas un lazo que nació y permanece de manera ineludible e imprescindible².

Esta relación se torna más compleja aún en lo que Hal Foster teorizó, hacia la mitad de la década del '80, sobre el denominado arte político. Sostiene que esta manifestación implanta un vínculo activo y dinámico con la recepción. Es por esto que lo considera trasgresor (ya que busca siempre la alteración), invulnerable (porque es eminentemente crítico al sistema de producción y circulación de obras) y abarcador (al proyectar la intervención tanto dentro del espacio cultural como mostrar la posibilidad de abrirse al espacio social)³.

Las intervenciones urbanas contemporáneas determinan el acervo de la actividad artística en cuestión, amplían alternativas de labores interdisciplinarias, invitan a la participación abierta y cooperativa a la vez que dan visibilidad a situaciones comunales concretas. En ocasiones se colocan como intermediarias para repensar de manera pública nuevos modos de erigir problemáticas sociales específicas, asistiendo a la comunidad con el objetivo último de generar debates y opiniones propias sobre un asunto contextual determinado.

El advenimiento de nuevas formas de producción de carácter público (a partir de estrategias, técnicas y maniobras de prácticas que alteran la mirada abúlica y conformista del transeúnte híper estimulado por un constante bombardeo visual y sonoro de toda gran urbe) se ofrecen como un activismo cultural diferente y de recepción generalmente bienvenida. Estas prácticas (que abarcan amplios saberes y soportes, como las artes visuales, la performance, las nuevas tecnologías, el sonido experimental, el diseño, la arquitectura y el urbanismo) se implantan en la esfera pública, proponiendo la erección de un discurso social.

3. La ciudad hidroespacial.

En 1971 Gyula Kosice escribió un manifiesto, donde proponía de manera concreta

² Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible. Estética y política*, 2009.

³ Hal Foster, "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo", 2003.

“La construcción del hábitat humano, ocupando realmente el espacio a mil o mil quinientos metros de altura, en ciudades concebidas ah-hoc, con un previo sentimiento de coexistir y otro diferenciado “modus vivendi”.”⁴

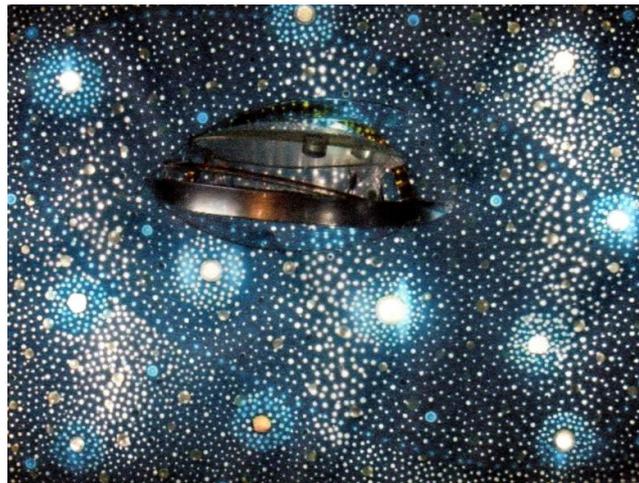
Estas ideas no eran nuevas para el artista, ya que en la revista *Arturo* (1944) y en el *Manifiesto Madí* (1946) se pueden leer nociones que direccionan en el mismo sentido.

En la primera se lee que “El hombre no ha de terminar en la Tierra”⁵ y en el segundo se sostiene que la arquitectura debería ser “ambiente y formas desplazables en el espacio”⁶.

Para pensar una ciudad suspendida en el espacio Kosice propuso hacer foco en una dimensión inexplorada.

Basándose en el desmoronamiento del equilibrio ecológico y en la constante *depredación geográfica y geológica* consideró que los cambios que proponía eran una *necesidad biológica*.

El artista afirmó que ciertos astrofísicos e ingenieros espaciales consideraron como factible la posibilidad de descomponer el agua de las nubes a través de electrólisis para poder a la vez utilizar el oxígeno para respirar y el hidrógeno (colocado en un dispositivo de fisión nuclear) para generar la energía necesaria para sostener *suspendido el hábitat incluido su desplazamiento*. Advirtió al mismo tiempo que hubo quienes se inclinaron por la idea de la cristalización del agua para su derivación *hacia una polimerización que la cualifique energéticamente*. El objetivo de todo esto sería *crear la energía de sustentación de manera indefinida en el tiempo*.



Llegó así Kosice a plantear que se podría lograr *un arte de todos* que se integre implícitamente al hábitat a través de la vivienda, recorriendo el espacio-tiempo, el volumen, el color y el movimiento. La propuesta de Kosice no trata de modificar la estructura constructiva del arte ni su alternativa de decodificación, sino que proyecta una transformación profunda de la conducta, el modo, el procedimiento y hasta la representación de la vida. El artista planteó la posibilidad de concebir una ciudad nueva en relación al diseño de una forma de vida también inexplorada. Se trata de pensar, finalmente, *en qué mundo queremos vivir*.

Aún a costa de ser tildado de idealista utópico se animó a escribir que, contando con nuevos lenguajes, en la ciudad hidroespacial se podría demoler la desazón y las

⁴ Kosice, Gyula. *Del arte Madí a la ciudad hidroespacial*. Universidad Nacional de Córdoba, 1983.

⁵ AAVV. *Arturo. Revista de Artes Abstractas*, 1944.

⁶ Gyula Kosice, *Manifiesto Madí*, 1952.

enfermedades, dar nuevo ímpetu al amor, el humor, el entretenimiento, los deportes, la derogación de las fronteras geográficas y del pensamiento. El objetivo final sería la conquista del tiempo por parte del hombre, quien se niega a morir.

“Hidroespacializar, aterrizar, amerizar, alunizar, venusizar, tender posteriormente conexiones galácticas e interplanetarias atravesando los años luz, serán alternativas multiopcionales”⁷.

De esta manera el proyecto mismo de la ciudad hidroespacial se constituye en una entelequia a partir de la negación de su sentido utópico y su encastre amplio en múltiples contingencias imaginativas.

4. La ciudad flotante.

Tomás Saraceno toma la posta y continúa el concepto de una utopía realizable. Concibe sus proyectos en espacios públicos a través de obras objetuales, escultóricas y/o arquitectónicas que pueden tomar formas diversas (inflables, modulables, móviles) y que invitan al espectador a ensayar y reconocer emociones ambiguas. Al toparnos con sus inmensas y sorprendentes instalaciones se puede arribar a una visión alucinatoria al compararlas con construcciones habitacionales, entramados naturales o medios de transporte aéreos. Se encuentra en permanente estado de observación, riesgo, prueba y reconocimiento.

Compartiendo la percepción de Kosice ofrece una mirada en proyección donde aspira a que existan urbes flotantes a kilómetros de altura de la Tierra. Para demostrarlo creó diversas estructuras aéreas que podrían entenderse como *maquinarias paraarquitectónicas*, confeccionadas con el objetivo específico de posibilitar lo que él denomina como *nuevas formas de sociabilidad*. A partir de estas construcciones aéreas se aborda a inducciones de espíritu situacionista, donde la deriva amplíe las incitaciones sociales.

Podemos mencionar, entre otras:

- *On air (2004)*, una instalación inflable y escalable a manera de morada volátil de tres pisos.
- *Flying Gardens (2006)*, jardines con plantas sin raíces que permitirían ser resididos por el hombre.
- *Solar machine (2007)*, un cúmulo de globos aerostáticos que, a través de la utilización de la energía solar, podían elevar a los pasajeros/ participantes/ espectadores.
- *On water (2007)*, un lago flotante sobre una extensión transparente, como un modelo de reservorio de agua de lluvia para abastecer a los ciudadanos aeronautas.
- *Air Port Citys (2008)*, armazones esféricos flotantes y aptos para vivir con el fin de conformar metrópolis variables sin límites geográficos, políticos ni culturales y donde no imperarían las fronteras políticas, culturales o geográficas sino que se gobernaría a través de una legislación de carácter internacional.

⁷ Gyula Kosice, *Del arte Madí a la ciudad hidroespacial*, 1983.



Nicolás Bourriaud se pregunta cómo habitar el mundo dentro de lo real existente⁸. Saraceno continúa este pensamiento incorporando la problemática social ya planteada por Roland Barthes en 1977 (y retomada en la 27 Bial de Sao Paulo) acerca de la cuestión de *cómo vivir juntos*⁹.

No parte de lo real existente sino que diseña lo que puede existir, opone una modalidad habitable y la coloca en espacios abiertos para compartirla en diversas ciudades. Su interés es a la vez estético y político, ya que además de generar estructuras bellas plantea la necesidad de poner en cuestión la abolición de la violencia al borrar las diferencias, las fronteras y las desigualdades.

Problematiza las relaciones sociales y espaciales en lugar de concentrarse solamente en los objetos artísticos, buscando crear lo que Bourriaud denomina una *utopía de la proximidad*. Mezcla estrategias publicitarias con disciplinas arquitectónicas y artísticas y suma saberes ajenos al campo específico del arte, como la biología, la ingeniería, la sociología y la física. Presenta sus obras no como *verdades artísticas* sino como posibilidades de pensar juntos, compartir lúdicamente experiencias emocionales y brindar nuevas miradas a determinadas complicaciones sociales y ecológicas. Sus proyectos se vuelven un ejercicio comunitario en la construcción de la verdad aparente, reemplazando la idea tradicional de *obra de arte* por un sentido conjunto de prácticas, tácticas y dispositivos que giren en torno a un *acontecimiento*. Propone crear ámbitos que se presentan como micro-ciudades de características nómades en estados de transformación económica, con la alternativa de elegir climas así como condiciones de vida (haciendo hincapié en problemáticas tales como los desastres ecológicos, la creciente xenofobia o las migraciones masivas) en busca de dar lugar a alternativas asociadas.

Ejemplificando el concepto del arte relacional, Saraceno hace foco específicamente en las correspondencias que se establecen entre y con los sujetos a quienes se dirige su

⁸ Nicolas Bourriaud, *Arte relacional*, 2006.

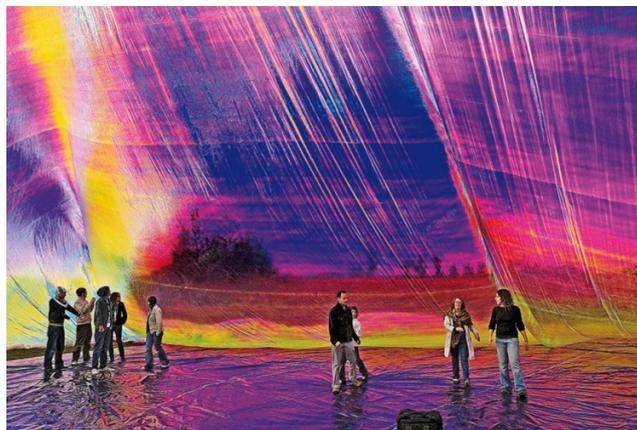
⁹ Roland Barthes, *Cómo vivir juntos*, 2004.

dinámica artística, en contextos aéreos pero, al mismo tiempo, cotidianos (tales como viviendas, jardines, aeropuertos). En sus obras se percibe un vínculo estrecho entre procesos tecnológicos en constante renovación, nuevas propuestas geopolíticas y metalenguaje artístico.

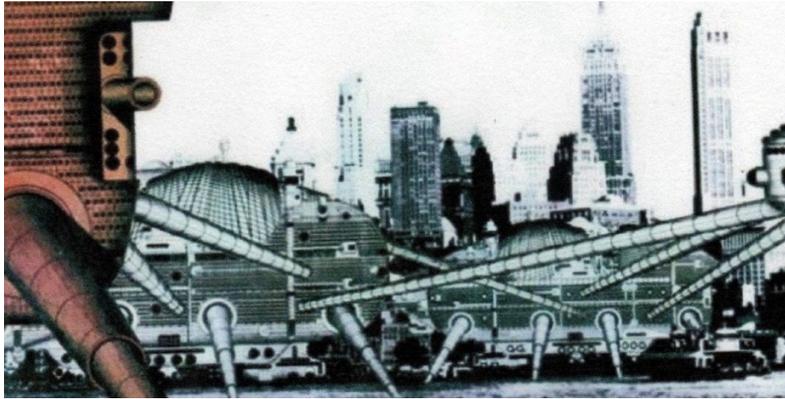
Si bien Saraceno vive en Alemania y sus espacios de producción se encuentran en el contexto europeo-donde el arte público se sitúa muchas veces como la resistencia a la anomia de una sociedad postcapitalista-, al mismo tiempo conlleva la coyuntura latinoamericana, lo que hace que sus obras se inserten de manera natural en las relaciones entre el espacio específico del arte y las problemáticas socioculturales, económicas y ecológicas.

Trabaja con el concepto amplio de biósfera, teniendo en cuenta el conjunto completo de todos los ecosistemas que conforman la Tierra, conteniendo a la totalidad de los seres vivos, su hábitat, las relaciones entre los entes y el medio físico y los fenómenos, acontecimientos y accidentes que se producen dentro de él. Por eso genera espacios esféricos donde puede ser posible que la vida ocupe un lugar. Sus ecosistemas son precisamente conjuntos estable de elementos vivos y no vivos, que se influyen mutuamente.

Hoy en día, como se sabe, nuestro planeta es la única biósfera conocida. Sin embargo desde 1995 hasta la actualidad se hallaron más de treinta planetas en otras estrellas, aunque supuestamente son poco aptos para la vida como la conocemos en la actualidad. Como los hallazgos continúan de manera acelerada, se acrecientan las probabilidades de que existan otros mundos similares al nuestro, ecosistemas íntegros y diferentes, con exóticas formas de vida. Saraceno se adelantó a estos posibles descubrimientos y plantea nuevas, extrañas y originales biósferas aéreas.



Su utopía aparente es una necesidad de concebir no sólo una obra objetual sino más precisamente el espacio que la contiene y las posibilidades que podrían surgir si se lograra efectivizar una vida aérea comunitaria. Esto lo diferencia de los proyectos del grupo arquitectónico Archigram (que trabajó entre 1960 y 1974 en Londres), quien, si bien se enmarcó en anti-diseños de estética futurista pop -utilizando la tecnología de punta de la época, como medios desechables, cápsulas espaciales e imaginaria de consumo masivo- descartó tomar en cuenta problemáticas sociales y ambientales. Los materiales que propusieron fueron industriales, utilizando módulos de plástico y metal intercambiables para crear estructuras inflables o colgantes que permitían encastrar elementos de muy distintos tamaños, como se recordará en su irrealizable *Ciudad Andante* (1964).



A través del lenguaje del cómic y del collage se realizaron dibujos de ciudades robóticas de horizontes quebrados, calles abarrotadas, zepelines e inmensos carteles publicitarios. Pero todo quedó ahí. No se pudo vivenciar ese espacio ni se pensó en sentar las bases de una sociedad distinta.

Los ambientes creados por Saraceno, en cambio, son más pequeños, no aspiran a conformar una urbe completa, pero se vuelcan a presentar experiencias que acontecen en el momento de la visita de los espectadores/participantes. Sus proyectos aéreos están realizados junto a un importante equipo de trabajo interdisciplinar. No sólo se presentan para ser examinados y sensibilizar la experiencia en su recorrido sino que generalmente se convoca públicamente a presenciar la construcción de la obra. De esta manera el sentido lúdico se amalgama con la idea de exploración del universo, con el deseo de aumentar el conocimiento, con el encuentro y la pregunta acerca de cuál es el lugar del hombre dentro de la sociedad y en relación a la naturaleza. Estos ejes estimulan su cuerpo de obra, como materializaciones de sueños utópicos.

5. Último recorrido.

Saraceno propone explorar el espacio aéreo desde muchas direcciones, como Benjamin caminaba las ciudades europeas. Así como la vida cotidiana de las grandes urbes de la Modernidad fue observada e interpretada a partir de la representación de la figura del *flâneur*, se pone sobre el tapete la desesperanza y la desilusión política provocada por la distribución social de la economía capitalista. De la misma manera, en las intervenciones urbanas del artista argentino se observa la necesidad de pensar un mundo diferente, con una organización social, económica, política y cultural distinta a las desigualdades y catástrofes contemporáneas.

Debord escribió en 1958 que

Las diferentes unidades de atmósfera y vivienda no están, hoy en día, exactamente demarcadas, sino rodeadas de márgenes fronterizos más o menos extensos. El cambio más general que propone la deriva es la disminución constante de esos márgenes fronterizos, hasta su supresión completa¹⁰.

Los situacionistas proponían perder los contornos territoriales dentro de una gran ciudad y así dejarse llevar por el mismo devenir callejero. Saraceno se preocupa también por la eliminación de los límites territoriales y propone la posibilidad de espacios aéreos donde no haya necesidad de contar con puestos de frontera ni demarcaciones estratégicas nacionales. Ya no se trata de bordes urbanos, sino de terminar con las zonas linderas en

¹⁰ Guy Debord, *Teoría de la deriva. Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, 1999.

pos de crear ámbitos donde el hombre pueda vivir con el otro, fuera de los perímetros divisorios tradicionales generados por instancias políticas ajenas.

Para intervenir una ciudad es necesario conocerla con anterioridad, perderse previamente en sus calles y avenidas, poder descifrar con profundidad sus códigos, olores, tiempos, sonidos, ritmos y colores. Ítalo Calvino pensó en el concepto ciudad antes de inventar decenas de ellas.

Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque, como explican todos los libros de historia de la economía, pero estos trueques no lo son sólo de mercancías, son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos¹¹.

Saraceno también propone nuevas maneras de pensar una urbe. En sus instalaciones monumentales aplica nociones de reminiscencias, emociones y aspiraciones sociales comunes, espacios lúdicos de intercambio de ideas y representaciones simbólicas, evocaciones y sensaciones compartidas.

En el terreno específico del arte público contemporáneo se puede pensar que una intervención urbana tiene el alcance de una tarea direccionada específicamente a la congregación del lugar al que está dirigido y por eso mismo propone acompañar en la generación de una postura común a esa ciudadanía, una cooperación conjunta con el objetivo de pensar en alteraciones y propuestas de carácter social.

Las intervenciones urbanas de Saraceno son de contundencia conceptual y a la vez de carácter transitorio. A través de ellas cuestiona, se (nos) interroga acerca de nociones relacionadas con el entorno, la vida en sociedad y la problemática ecológica atravesada por el hombre. Son, al mismo tiempo, objetuales y performáticas y juegan con la sorpresa y el impacto en el ocasional espectador. Exploran la espacialidad y la convergencia de arte, diseño y activismo en escala monumental y al servicio del participante.

A través de su obra investiga diversos enfoques con el fin de encontrar resoluciones sagaces a proyecciones urbanas inventadas, partiendo de asuntos muy complejos, como la superpoblación, los éxodos y el medio ambiente (entendido como un compuesto de valores naturales, sociales y culturales existentes en una zona y un período establecido, que intervienen en la vida y el futuro del hombre). Para eso construye diversas redes que generan armazones habitables flotando en el aire. Trabaja con formas geométricas, que toma de elementos naturales terrestres y aéreos. Sus módulos de plástico inflables y transparentes, que permiten albergar al público visitante, se presentan como una biósfera alternativa y futurista. Sus instalaciones parecen poner a prueba nuestro conocimiento y experiencia tanto del medio ambiente como del paisaje social.

Bibliografía

AAVV: *Arturo. Revista de Artes Abstractas*. Buenos Aires, Talleres Gráficos Experimentales Domingo F. Rocco, n° 1, verano 1944.

BARTHES, Roland: *Cómo vivir juntos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

BENJAMIN, Walter: *El libro de los pasajes*. Akal, Buenos Aires, 2005.

BOURRIAUD, Nicolas: *Arte relacional*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006.

CALVINO, Ítalo. *Las ciudades invisibles*. Alianza, Madrid, 1989.

DEBORD, Guy: (1958) *Teoría de la deriva. Internacional situacionista, Vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999.

¹¹ Ítalo Calvino, *Las ciudades invisibles*, 1989.

FOSTER, Hal: "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo", en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.

KOSICE, Gyula: *Manifiesto Madí*, en *Revista Arte Madí Universal*, Nº 7, octubre 1952.

KOSICE, Gyula: *Del arte Madí a la ciudad hidroespacial*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1983.

RANCIÈRE, Jacques: *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2009.