

Land&ScapeSeries: **Walkscapes**
El andar como
práctica estética
**Walking as an
aesthetic practice**

Francesco Careri

GG



Francesco Careri (Roma, 1966) se licenció en arquitectura en Roma en 1993. Desde 1996 desarrolla en Nápoles su investigación para el doctorado, con la tesis titulada "El recorrido". Es miembro del laboratorio de arte urbano Stalker, una estructura abierta e interdisciplinar que realiza investigaciones sobre la ciudad a través de experiencias de transurbancia por los espacios vacíos y de interacciones con los habitantes. Ha desarrollado actividades docentes en el Institut d'Arts Visuels de Orléans y en las Facultades de Arquitectura de Reggio Calabria y Roma Tre, experimentando junto a los estudiantes métodos de reapropiación y de intervención directa en el espacio público. Ha publicado recientemente un libro sobre Constant y la ciudad situacionista imaginada por él entre finales de los años cincuenta y mediados de los sesenta (*Constant / New Babylon, una città nomade*, Testo & Immagine, Turín, 2001). Ha participado con Stalker en numerosas exposiciones internacionales de arquitectura y arte contemporáneo.

Francesco Careri (Rome, 1966) graduated in architecture in 1993 in Rome. His doctoral research began in Naples in 1996, resulting in a thesis entitled "The Journey". He is a member of the Stalker urban art workshop, an open interdisciplinary structure that conducts research on the city through experiences of transurbance in open spaces and in interaction with the inhabitants. He has taught at the Institut d'Arts visuels d'Orléans and the Schools of Architecture of Reggio Calabria and Roma Tre, experimenting together with the students on methods of reappropriation and direct intervention in public space. He has recently published a book on Constant and the Situationist city Constant imagined in the late 1950s and early 1960s (*Constant / New Babylon, una città nomade*, Testo & Immagine, Turin 2001), and participated with Stalker in many international exhibitions of contemporary art and architecture.



Editorial Gustavo Gili, SL

Rosselló 87-89, 08029 Barcelona, España. Tel. 93 322 81 61

Valle de Bravo 21, 53050 Naucalpan, México. Tel. 55 60 60 11

Praceta Notícias da Amadora 4-B, 2700-606 Amadora, Portugal. Tel. 21 491 09 36

Walkscapes

Francesco Careri

Directora de la colección / Series director

Daniela Colafranceschi

Traducción al castellano

Maurici Pla

English translation

Steve Piccolo, Paul Hammond

Diseño gráfico / Graphic design

PFP, Pintó Fabregat Pinós

1ª edición

6ª impresión, 2009

1ª edition

6ª print run, 2009

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

La Editorial no se pronuncia, ni expresa ni implícitamente, respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

All rights reserved. No part of this work covered by the copyright hereon may be reproduced or used in any form or by any means —graphic, electronic, or mechanical, including photocopying, recording, taping, or information storage and retrieval systems— without written permission of the publisher. The publisher makes no representation, express or implied, with regard of the accuracy of the information contained in this book and cannot accept any legal responsibility or liability for any errors or omissions that may be made.

En cubierta: Sistema de recorridos grabados en una roca, Bedolina, Val Camonica, Italia. Extraído del libro: Pallottini, Mariano, *Alle origini della città europea*, Quasar, Roma, 1985.

Cover: System of routes engraved on a stone, Bedolina, Val Camonica, Italy. From Mariano Pallottini, *Alle origini della città europea*, Quasar, Rome, 1985.

© Francesco Careri, 2002, 2003

© Introducción / Introduction: Gilles Tiberghien

© Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2002

Printed in Spain

ISBN: 978-84-252-1841-5

Depósito legal: B. 6.777-2009

Impresión / Printing: Ianoográfica, Sabadell, (Barcelona)

a Lonzo, con afecto
to Lonzo, with affection

Índice

- 10 Introducción**
La ciudad nómada, por Gilles A. Tiberghien
- 19 Walkscapes**
- 29 Errare humanum est...**
29 Caín, Abel y la arquitectura
38 Espacio nómada y espacio errático
51 Del recorrido al menhir
60 El *benben* y el *ka*
- 68 Anti-Walk**
68 La visita dadaísta
76 El *readymade* urbano
79 La deambulación surrealista
84 La ciudad como líquido amniótico
88 De la ciudad banal a la ciudad inconsciente
90 La deriva letrista
98 La teoría de la *dérive*
102 El archipiélago influncial
108 Ciudad lúdica contra ciudad burguesa
114 El mundo como laberinto nómada
- 119 Land Walk**
119 El viaje de Tony Smith
126 Expansiones de campo
140 Del menhir al recorrido
144 Hollando el mundo
- 150 El caminante sobre el mapa
156 La odisea suburbana
168 El paisaje entrópico
- 176 Transurbancia**
176 Descalzos por el caos
181 El archipiélago fractal
185 *Lonzo*
- 191 Bibliografía**
- 203 Créditos fotográficos**
- 205 Agradecimientos**

Contents

10 Introduction

Nomad city, by Gilles A.
Tiberghien

19 Walkscapes

30 *Errare humanum est...*

30 Cain, Abel and architecture
36 Nomadic space and “erratic” space
50 From the path to the menhir
57 The *benben* and the *ka*

68 Anti-walk

68 The Dada visit
75 The urban readymade
79 Surrealist deambulation
83 City as amniotic fluid
86 From banal city to
unconscious city
88 Lettrist drifting (*dérive*)
94 The theory of the *dérive*
100 *L'Archipel influentiel*
106 Playful city versus bourgeois city
108 World as a nomadic labyrinth

119 Land walk

119 The voyage of Tony Smith
126 Field expansions
138 From the menhir to the path
142 Treading the world

148 The wayfarer on the map
152 The suburban odyssey
166 The entropic landscape

176 Transurbance

176 Barefoot in the chaos
181 The fractal archipelago
185 *Zonzo*

191 Bibliography

203 Photo credits

205 Acknowledgments

Gilles A. Tiberghien

La ciudad nómada Nomad city

Con *Walkscapes*, Francesco Careri ha hecho más que escribir un libro sobre el andar entendido como una herramienta crítica, como una manera obvia de mirar el paisaje, como una forma de emergencia de cierto tipo de arte y de arquitectura. Proporciona también al grupo Stalker, formado en su origen por jóvenes arquitectos todavía estudiantes, una obra que de algún modo enraiza sus actividades en el pasado, construye su genealogía, tal como lo hizo André Breton cuando consideró históricamente el surrealismo como una especie de cola de cometa del romanticismo alemán, y tal como lo hicieron por su parte los románticos de Jena, en su revista *Athenaeum*, cuando se apropiaron de Chamfort, de Cervantes o de Shakespeare declarándolos románticos *avant-la-lettre*. Y también como lo hizo Robert Smithson,

In *Walkscapes*, Francesco Careri does more than write a book on walking considered as a critical tool, an obvious way of looking at landscape, and as a form of emergence of a certain kind of art and architecture. Into the bargain he gives the Stalker group, originally made up of young student architects, a work that partly roots its activities in the past, gives it a genealogy in any event, as did André Breton when he considered Surrealism historically as a sort of comet's tail of German Romanticism, and as did the Jena Romantics themselves in their review the *Athenaeum* by annexing Chamfort, Cervantes or Shakespeare and declaring them to be premature Romantics. Or then again like Smithson in his text on Central Park, making its creator, Frederick Law Olmstead, an ancestor of Land Art.

quien, en su último texto sobre Central Park, veía a Frederick Law Olmstead, su creador, como un ancestro del *land art*. Más que a los surrealistas –a quienes sin embargo vuelve a leer oportunamente en el libro, a través de *Nadja* y *L'amour fou*, de André Breton, o de *Le Paysan de Paris*, de Louis Aragon–, es a Dada y a sus garbeos por la capital, a sus caminatas al azar por la campiña francesa, a lo que Francesco Careri apela. Y, todavía más cercanos a nosotros, son los situacionistas a quienes podrían compararse los Stalker. Ambos grupos comparten su gusto por las investigaciones urbanas, su sensibilidad hacia las transformaciones contemporáneas y hacia los síntomas característicos de una sociedad en proceso de mutación, por no decir de “descomposición”. Ambos han sabido escrutar el inconsciente de la ciudad, del mismo modo que lo hizo Walter Benjamin en su día examinando el París del siglo XIX.

En su artículo *Rome archipel fractal*, Careri ha escrito: “Hemos escogido el recorrido como una forma de expresión que subraya un lugar trazando físicamente una línea. El hecho de atravesar, instrumento de conocimiento fenomenológico y de interpretación simbólica del territorio, es una forma de lectura psicogeográfica del territorio comparable al *walkabout* de los aborígenes australianos”.¹ Las referencias, por muy implícitas que sean, son suficientemente claras. Sin embargo, que nadie se lleve a engaño: ni Stalker ni Francesco Careri son por ello unos *neo-situ*. Es cierto que Stalker constituye un grupo, pero se trata de un grupo completamente informal, y si Francesco Careri y Lorenzo Romito son sus dos teóricos más

More than the Surrealists –whom he nonetheless opportunely rereads here via André Breton’s *Nadja* and *Mad Love*, or Louis Aragon’s *Paris Peasant*–, it is Dada and its outings in the capital, its random wanderings through the French countryside, that Francesco Careri claims kinship with. Nearer still to our own time, it’s the Situationists that the Stalkers can be compared to. The two groups share a taste for urban investigation, and a sensitivity to contemporary change as being symptomatic of a society in a state of mutation, not to say “decomposition”. They know how to scrutinize the unconscious of the city, as Benjamin once did in studying 19th-century Paris.

When Francesco Careri writes in “Rome archipel fractal” that “We’ve chosen the trajectory as a form of expression which accentuates a place by physically tracing a line through it. The act of traversal, an instrument of phenomenological knowledge and symbolic interpretation of the territory, is a form of psychogeographical reading of it comparable to the ‘walkabout’ of the Australian aborigines,” the references, be they implicit, are clear.¹

But make no mistake about it: neither the Stalkers nor Francesco Careri are neo-Situationists. Stalker is a group, to be sure, but a completely informal one, and if Francesco Careri and Lorenzo Romito are its two most prolific theoreticians they have no final say in the matter. Furthermore, each member of the group knows what he or she owes to the others in the collective, the number of which varies momentarily between seven and twenty individuals. This is its fundamental difference with the avant-garde

productivos, no poseen ningún monopolio sobre el tema. Por lo demás, cada uno de los miembros del grupo sabe muy bien lo que debe a todos los demás; su número puede variar entre siete y una veintena de individuos, según el momento. Ésta es una diferencia fundamental con respecto a los grupos de vanguardia que jalonan la historia del siglo XX, que reclutaban y excluían alternativamente a sus miembros. En este caso nos encontramos frente a una práctica experimental que va aplicando distintas herramientas teóricas en función de sus necesidades, siempre con un sentido de la oportunidad que le confiere una gran flexibilidad y una considerable movilidad intelectual. Es cierto que en enero de 1996 el grupo redactó un manifiesto.⁷ Sin embargo, su lectura nos puede convencer con bastante rapidez de su carácter no dogmático y de su función esencialmente heurística. *Walkscapes* es partícipe de este mismo espíritu. Pone en perspectiva una práctica de la cual Stalker quiere ser su continuación, su amplificación, su ajuste y –por qué no– en cierto sentido también el cumplimiento de sus objetivos. Francesco Careri ha puesto a disposición del grupo sus investigaciones históricas y también su inventiva teórica, a través de la práctica del andar tal como él la entiende, propone una nueva lectura de la historia del arte desde la elevación de los menhires, pasando por Egipto y la Grecia Antigua, hasta los artistas del *land art*. Las observaciones antropológicas, filosóficas, sociopolíticas y artísticas que nos ofrece el autor son puestas también al servicio de un propósito de una gran claridad, cuyo objetivo es conducirnos hasta el momento actual, hasta *Zonzo*, un lugar puramente lingüístico

groups that sprang up in the 20th century, alternatively enrolling and excluding their members. We are faced, here, with an experimental praxis that avails itself of theoretical tools when and as they are needed, and always with a sense of appropriateness, something which gives it great suppleness and considerable intellectual mobility. Indeed, the group launched a manifesto in January 1996,⁷ but reading it quickly convinces us of its non-dogmatic quality and its essentially heuristic function. *Walkscapes* partakes of this same spirit. It gives point to a practice of which Stalker seeks to be the prolongation, the amplification, the adjustment, and –why not?– also the culmination, in a sense. Francesco Careri puts his researches, and also his theoretical inventiveness, at the disposition of the group. At the same time he offers us a rereading of the history of art in terms of the practice of walking (such as he conceives of it), from the erection of the menhirs, through Egypt and Ancient Greece, up to the protagonists of Land Art. The anthropological, philosophic, sociopolitical and artistic insights the author presents us with serve, at any one moment, a discourse of great lucidity, the ambition of which is to bring us up to today, to *Zonzo*, that purely linguistic place encountered in the expression *andare a Zonzo*, and which means drifting without a goal, as did the walker in the 19th-century city. Such an expression is what's called a "fixed syntagm", one which may only conform to a timeless reality. Today the landmarks have disappeared: one no longer traverses *Zonzo* as before, with the guarantee of going from the center to the periphery. There was a time

que podemos encontrar en la expresión italiana *andare a Zonzo*, que significa errabundear sin objetivo, tal como lo hacía el paseante de la ciudad del siglo XIX.

Ahora bien, esta expresión es lo que suele llamarse un “sintagma estercotipado”, que sólo puede ser concordante con una realidad intemporal. En la actualidad todas las referencias han desaparecido: ya no atravesamos *a zonzo* como lo hacíamos ayer, con la seguridad de que vamos desde el centro hacia la periferia. Hubo un tiempo en que el centro era denso, y las inmediaciones eran cada vez más dispersas. En la actualidad, el centro está formado por una constelación de vacíos.

La idea que cruza todo el libro, y que el autor expone de un modo convincente –poco importa si es históricamente cierta, con tal de que sea *operativa*–, es que, en todas las épocas, el andar ha producido arquitectura y paisaje, y que esta práctica, casi olvidada por completo por los propios arquitectos, se ha visto reactivada por los poetas, los filósofos y los artistas, capaces de ver aquello que no existe y hacer que surga algo de ello. Por ejemplo, Emmanuel Hocquard y Michael Palmer, que fundaron en 1990 el Museo de la Negatividad, tras haber descubierto un inmenso agujero junto a la autopista del norte, en Francia; o Gordon Matta-Clark, quien en los años setenta se convirtió en comprador de unas minúsculas parcelas de terreno situadas entre edificios casi medianeros, declarando que “en medio del ‘espacio negativo’ existe un vacío que permite que los componentes puedan ser vistos de un modo móvil, de un modo dinámico”.³

Podemos encontrar un inventario de cierta cantidad de actitudes y reflexiones filosófi-

when the center was dense and the outskirts of the city increasingly dispersed; right now the center is riddled with empty spaces.

The idea suffusing the book as a whole, and which the author convincingly describes –and what does it matter if it’s historically correct or not, as long as it’s operative–, is that walking has always generated architecture and landscape, and that this practice, all but totally forgotten by architects themselves, has been reactivated by poets, philosophers and artists capable of seeing precisely what is not there, in order to make “something” be there. Hence, for instance, Emmanuel Hocquard and Michael Palmer, who in 1990 founded the *Museum of Negativity* after having spotted an immense hole beside the Autoroute du Nord in France. Or Gordon Matta-Clark, who in the 1970s bought up tiny bits of land in between almost touching buildings, and who declared that “through the ‘negative space’ a void exists so that the ‘ingredients can be seen in a moving way or a dynamic way’.”³

We find the inventory of a certain number of these attitudes, and the philosophical reflections elicited by walking, in a Bruce Chatwin book Careri often cites, *The Songlines*, a sort of paean to nomad thinking, more than to nomadism itself, it has to be said. By dynamizing them, the act of walking in fact makes the songlines crisscrossing Aborigine territory visible, those perspective lines which cleave the screen of the landscape in its most traditional representation, “witch lines,” as Deleuze would say, that sweep thought along in the wake of the movement of things, along the veins the passing whales delineate at the bottom of the sea,

cas como éstas, suscitadas por el andar, en el libro de Bruce Chatwin (citado muchas veces por Careri) *The Songlines* (*Los trazos de la canción*), una especie de himno al pensamiento nómada, más que propiamente al nomadismo. Efectivamente, el andar vuelve visibles, al dinamizarlas, unas líneas, los trazos de los cánticos (*the songlines*), que dibujan el territorio aborígen, unas líneas de huida que revientan la pantalla del paisaje en su representación más tradicional; unas 'líneas hechizadas', tal como las llama Gilles Deleuze, que arrastran el pensamiento tras el movimiento de las cosas, a lo largo de las vetas dibujadas en el fondo del mar por los trayectos de las ballenas, tan bien descritos por Herman Melville en *Moby Dick*.

Ahora bien, el mundo que Careri y sus amigos exploran, sobre todo, es el de las transformaciones urbanas sufridas por lo que en otro tiempo se llamaba "el campo", y del cual sólo permanece una realidad "horadada" o "apolillada" —el autor utiliza la imagen de la piel de leopardo, "con manchas vacías en la ciudad construida y manchas llenas en medio del campo"—, un conjunto de territorios que pertenecen a los *suburbs*, una palabra que según Robert Smithson significa literalmente 'ciudad inferior', y que describe como "un abismo circular entre la ciudad y el campo, un lugar donde las construcciones parecen desaparecer ante nuestros ojos, parecen disolverse en una babel o en unos limbos en declive". Ahí —añade—, "el paisaje se borra bajo el efecto de unas expansiones y unas contracciones siderales".¹

Esta noción no es —o ya no es—, ni mucho menos, únicamente europea, como lo demuestra la referencia americana a Smithson.

described so well by Melville in *Moby-Dick*. But the world Careri and his friends elect to explore is that of the urban changes wrought to what used to be called the countryside, and of which nothing more remains than a "holed" or "moth-eaten" reality —the author utilizes the image of a leopard skin "with empty spots in the built city and full spots in the heart of the countryside"—, a group of territories belonging to the suburbs, a word that, as Smithson explains, "literally means 'city below'." and which he describes as "a circular abyss between town and country, a place where buildings seem to sink away from one's vision or buildings fall back into sprawling babels or limbos." There, he adds, "the landscape is effaced into sidereal expanses and contractions."¹

This notion is not —or no longer is— uniquely European: far from it, as the reference to Smithson demonstrates. One also thinks of John Brinckerhoff Jackson, a great observer of landscape, who was extremely interested in the traces and organization of roads across American territory, showing how, far from just traversing landscapes and built-up areas, they engendered new forms of inhabitable space, thus creating new kinds of sociability. "Roads no longer merely lead to places," he wrote, "they *are* places."² And so are the paths the Stalkers follow during their walks through "the city limits", far from the main communication routes.

As it is, Jackson observed exactly the same thing as the group of Italian nomads: the formation of a new landscape that didn't correspond to either the one in the classical representations power had described or to their "vernacular" form, which is what he pref-

Nos recuerda asimismo a John Brinckerhoff Jackson, un gran observador del paisaje, muy interesado por los trazados y la organización de las carreteras en el territorio americano, que demostró de qué modo, lejos de limitarse a aravascar los paisajes y las aglomeraciones, las carreteras generaban nuevas formas de espacios donde era posible habitar, creando con ello nuevas formas de sociabilidad. “Las carreteras ya no nos llevan solamente a unos lugares –escribió–, sino que *son* lugares”.⁵ Así son también los caminos que toma Stalker en sus andanzas por “las partes ocultas de la ciudad”, más allá de los grandes ejes de comunicación.

John Brinckerhoff Jackson constató precisamente lo mismo que este grupo de nómadas italianos: la formación de un nuevo paisaje que no se correspondía ni con el de las representaciones clásicas dibujadas por el poder, ni con sus formas “vernaculares”, que él observaba con predilección. Este paisaje inédito ha sido creado por las carreteras y por las nuevas formas de movilidad y de transporte de bienes, en otro tiempo almacenados en las casas. Se caracteriza por la movilidad y el cambio, y es en las inmediaciones de estas vías de comunicación donde se producen los encuentros, como también, sin duda, un nuevo tipo de solidaridad. De ese modo, “las iglesias se convierten en discotecas, y las viviendas en iglesias [...]. Podemos encontrar espacios vacíos en el corazón mismo de las densas ciudades, e instalaciones industriales en medio del campo [...]”.⁶ Sin embargo, estos intersticios, estos vacíos que Careri observa y que no se encuentran solamente en las inmediaciones de las ciudades sino también en su corazón, están ocu-

erred to scrutinize. This unprecedented landscape is created by roads, new habits of mobility and the transporting of goods previously stockpiled at home. It is characterized by mobility and change, and it is on the approaches to these thoroughfares that encounters, as well as an indubitably new type of mutual aid, occur. Thus, “churches used as discothèques, dwellings used as churches [...] one encounters empty spaces in the very heart of dense cities and industrial installations in the middle of the countryside.”⁶

The interstices and voids Careri observes, and which aren't just on the outskirts of the city but in its very center, are nevertheless occupied by “marginal” populations who have invented branching systems that are largely unknown, unnoticed places that, because they are always shifting, come together, the author says, like a sea whose islets of dwellings would be the archipelagos. This image is a good one, since it illustrates the relative indeterminacy of these limits incurred by walking.

The “marches” was the name traditionally given to territories situated at the confines of a territory, at the edges of its borders.⁷

Walking [*la marche*] also designates a shifting limit, which is nothing other, in fact, than what's called a frontier. The latter always goes hand in hand with fringes, intermediary spaces, with undeterminable contours that can only really be made out when travelling through them. It's walking, too, which makes the internal frontiers of the city evident; which, by identifying it, reveals the *zone*.

Whence the beautiful title *Walkscape*, which stresses the revelatory power of this dynamism mobilizing the entire body –social as

pados por una población "marginal" que ha creado unas redes ramificadas e ignoradas por la mayoría, unos lugares desapercibidos puesto que son siempre móviles, y que forman, según dice el autor, una especie de océano en el cual las manzanas de viviendas serían como archipiélagos. Se trata de una imagen eficaz, puesto que es muy indicativa de la indeterminación relativa de los límites suscitados por el andar.

"Marcas" (*marches*) era el nombre tradicional que se solía dar a los lugares situados en los confines de un territorio, a los bordes de sus fronteras.⁷ Del mismo modo, el andar (*marche*) designa un límite en movimiento, que en realidad no es más que lo que solemos llamar frontera. Esta va siempre a la par con las franjas, los espacios intermedios, los contornos indefinibles que sólo podemos ver realmente cuando andamos por ellos. El andar pone también de manifiesto las fronteras interiores de la ciudad, y revela las *zonas* identificándolas. De ahí el bello nombre de *Walkscapes*, que define muy bien el poder revelador de esta dinámica, poniendo en movimiento todo el cuerpo –el individual, pero también el social– con el fin de transformar el espíritu de quien a partir de ahora ya sabe mirar. Un propósito como éste conlleva un auténtico posicionamiento "político" –en el sentido primordial de la palabra–, un modo de considerar el arte, el urbanismo y el proyecto social a una distancia igual y suficiente entre ellos, con el fin de dilucidar con eficacia estos vacíos de los que tanta necesidad tenemos para *vivre bien*.

well as individual–, in order to then transform the mind of he who knows how to look. Such an enterprise has a genuine "political" stake –in the primal sense of the word–, a way of keeping art, urbanism and the social project at an equal, and sufficient, distance from each other in order to effectively illuminate these empty spaces we have such need of to *live well*.

Francesco Careri, "Rome: archipel fractal. Voyage dans les combles de la ville", en *Techniques & Architecture*, 427, agosto-septiembre de 1996. "Psicogeografía. Estudio de los efectos precisos del medio geográfico, acondicionado o no conscientemente, sobre el comportamiento afectivo de los individuos" *Internationale Situationniste*, 1 junio de 1958 (Versión castellana Andreotti, Ibarra, Costa, Xavier (eds.), *Temas de la deriva y otros textos situationistas sobre la ciudad*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Acta, Barcelona, 1996).

Vuelto a publicar en francés y en italiano en *Stalker. A travers les territoires actuels*, Jean-Michel Place, Paris, 2000.

Emmanuel Hocquard, "Taches blanches", en *Ma Hare Un privé à Jango II*, P.O.I., Paris, 2001. A. A. V. V., *Gordon Matta-Clark*. IVAM Centre Julio Gonzalez, Valencia, 1993.

Robert Smithson, "A Museum of Language in the vicinity of art", en *The Writings of Robert Smithson*, New York University Press, Nueva York/Londres, 1979.

John Brinckerhoff Jackson, *A Sense of Place, a Sense of Time*, Yale University Press, New Haven/Londres, 1994.

John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the Vernacular Landscape*, Yale University Press, New Haven/Londres, 1984. He aprovechado aquí la traducción de Luc Baboulet publicada en el número 6 de *Le Visiteur*, 2000. Es posible establecer una relación entre este texto y lo escrito por Francesco Careri:

"Visitamos iglesias que parecían unglados industriales, fábricas exentas de alectación parecidas a catedrales en ruínas, y ruinas romanas en el mismo estado en que las vieron Goethe, Poussin y Piranesi." "Rome: archipel fractal", *op. cit.*

Ver el sugerente libro de Piero Zanini, *Significati del confine*, Mondadori, Milán, 2000.

Francesco Careri, "Rome: archipel fractal. Voyage dans les combles de la ville" in *Techniques & Architecture*, 427, August-September 1996. "Psychogéographie. étude des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant sur le comportement affectif des individus", in *Internationale Situationniste*, 1, June 1958, p. 13 (English version Andreotti, Ibarra, Costa, Xavier (eds.), *Theory of the Devise Art, Politics, Urbanism*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Acta, Barcelona, 1996).

Re-published in French and in Italian in *Stalker. A travers les territoires actuels*, Jean-Michel Place, Paris, 2000.

Emmanuel Hocquard, "Taches blanches", in *Ma hare Un privé à Jango II*, P.O.I., Paris, 2001, V.A. [various authors] *Gordon Matta-Clark*, R.M.N., Marselles, 1993.

Robert Smithson, "A Museum of Language in the Vicinity of Art", in *The Writings of Robert Smithson*, New York University Press, New York, 1979.

John Brinckerhoff Jackson, *A Sense of Place, a Sense of Time*, Yale University Press, New Haven & London, 1994.

John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the Vernacular Landscape*, Yale University Press, New Haven & London, 1984. I'm using, here, Luc Baboulet's translation from *Le Visiteur*, 6, 2000.

One can relate this text to what Francesco Careri writes "We've visited churches that resemble industrial hangars, abandoned factories similar to ruined cathedrals, Roman ruins in the state Goethe, Poussin or Piranesi saw them in." Cf.

Cf. the suggestive book by Piero Zanini, *Significati del confine*, Mondadori, Milan, 2000.

atravesar	un territorio	andar	To cross	a territory	to walk
abrir	un sendero		To open	a path	
reconocer	un lugar		To recognize	a place	
descubrir	vocaciones		To discover	propensities	
atribuir	valores estéticos		To attribute	aesthetic values	
comprender	valores simbólicos		To comprehend	symbolic values	
inventar	una geografía	orientarse	To invent	a geography	to get oriented
asignar	toponímicos		To assign	place names	
bajar	por un barranco		To descend	a ravine	
subir	a una montaña		To climb	a mountain	
trazar	una forma		To trace	a form	
dibujar	un punto		To draw	a point	
hollar	una línea	perdersé	To tread	a line	to get lost
habitar	un círculo		To inhabit	a circle	
visitar	una piedra		To visit	a stone	
explicar	una ciudad		To narrate	a city	
recorrer	un mapa		To traverse	a map	
percibir	sonidos		To perceive	sounds	
guiarse	por los olores	errabundear	To guide oneself	through smells	to err
observar	los espinos		To observe	thorns	
escuchar	las cavidades		To listen to	ditches	
celebrar	los peligros		To celebrate	dangers	
navegar	por un desierto		To navigate	a desert	
husmear	una floresta		To sniff	a forest	
acceder	a un continente	sumergirse	To breach	a continent	to submerge
encontrar	un archipiélago		To meet	an archipelago	
albergar	una aventura		To host	an adventure	
medir	una descarga		To measure	a dump	
captar	otros lugares		To grasp	elsewhere	
poblar	sensaciones		To populate	sensations	
construir	relaciones	vagar	To construct	relations	to wander
encontrar	objetos		To find	objects	
recoger	frases		To take	phrases	
no recoger	cuerpos		To not take	bodies	
espíar	personas		To tail	people	
perseguir	animales		To track	animals	
meterse	en un agujero	adentrarse	To enter	a hole	to penetrate
interaccionar	una malla		To interact with	a grating	
saltar	un muro		To hurdle	a wall	
indagar	un recinto		To investigate	an enclosure	
dejarse llevar	por un instinto		To follow	an instinct	
abandonar	un andén		To leave	a station platform	
no dejar	huellas	ir hacia adelante	To not leave	traces	to go forward

Walkscapes

La lista de la página opuesta incluye una serie de acciones que sólo recientemente han entrado a formar parte de la historia del arte, y que podrían convertirse en un útil instrumento estético con el cual explorar y transformar los espacios nómadas de la ciudad contemporánea. Antes de levantar el menhir —llamado en egipcio *benben*, 'la primera piedra que surgió del caos'—, el hombre poseía una manera simbólica con la cual transformar el paisaje. Esta manera era el andar, una acción fatigosamente aprendida durante los primeros meses de vida, que se convertiría más tarde en un acto que dejaba de ser consciente y pasaba a ser natural, automático. A través del andar el hombre empezó a construir el paisaje natural que lo rodeaba. Y a través del andar se han conformado en nuestro siglo las categorías con las

The list on the facing page contains a series of actions that have only recently become part of the history of art. As a whole they can be a useful aesthetic tool with which to explore and transform the nomadic spaces of the contemporary city. Before erecting menhirs —known as *benben* in Egyptian, “the first stone that emerged from the chaos”— man possessed a symbolic form with which to transform the landscape. This form was walking, a skill learned with great effort in the first months of life, only to become an unconscious, natural, automatic action. It was by walking that man began to construct the natural landscape of his surroundings. And in our own century we have formulated the categories for interpreting the urban landscapes that surround us by walking through them.

cuales interpretamos los paisajes urbanos que nos rodean.

Errare humanum est...

La acción de atravesar el espacio nace de la necesidad natural de moverse con el fin de encontrar alimentos e informaciones indispensables para la propia supervivencia. Sin embargo, una vez satisfechas las exigencias primarias, el hecho de andar se convirtió en una acción simbólica que permitió que el hombre habitara el mundo. Al modificar los significados del espacio atravesado, el recorrido se convirtió en la primera acción estética que penetró en los territorios del caos, construyendo un orden nuevo sobre cuyas bases se desarrolló la arquitectura de los *objetos colocados en él*. Andar es un arte que contiene en su seno el menhir, la escultura, la arquitectura y el paisaje. A partir de este simple acto se han desarrollado las más importantes relaciones que el hombre ha establecido con el territorio.

La trashumancia nómada, considerado por lo general como el arquetipo de cualquier recorrido, constituye en realidad un desarrollo de las interminables batidas de caza del paleolítico, cuyos significados simbólicos fueron traducidos por los egipcios por medio del *ka*, el símbolo del *eterno errar*. El errar primitivo ha continuado vivo en la religión (el recorrido en tanto que mito) así como en las formas literarias (el recorrido en tanto que narración), transformándose de ese modo en recorrido sagrado, danza, peregrinación o procesión. Sólo en el siglo xx, al desvincularse de la religión y de la literatura, el recorrido ha adquirido el estatuto de puro acto estético. En la actualidad podríamos

Errare humanum est...

The act of crossing space stems from the natural necessity to move to find the food and information required for survival. But once these basic needs have been satisfied, walking takes on a symbolic form that has enabled man to dwell in the world. By modifying the sense of the space crossed, walking becomes man's first aesthetic act, penetrating the territories of chaos, constructing an order on which to develop the architecture of *situated objects*. Walking is an art from whose loins spring the menhir, sculpture, architecture, landscape. This simple action has given rise to the most important relationships man has established with the land, the territory.

Nomadic transhumance, generally thought of as the archetype for any journey, was actually the development of the endless wanderings of hunters in the Paleolithic period, whose symbolic meanings were translated by the Egyptians in the *ka*, the symbol of *eternal wandering*. This primitive roving lived on in religion (the journey as ritual) and in literary forms (the journey as narrative), transformed as a sacred path, dance, pilgrimage, procession. Only in the last century has the journey-path freed itself of the constraints of religion and literature to assume the status of a pure aesthetic act. Today it is possible to construct a history of walking as a form of urban intervention that inherently contains the symbolic meanings of the primal creative act: roaming as architecture of the landscape, where the term landscape indicates the action of symbolic as well as physical transformation of anthropic space.

construir una historia del andar como forma de intervención urbana, que contiene los significados simbólicos de aquel acto creativo primario: el errar en tanto que arquitectura del paisaje, entendiendo por 'paisaje' el acto de transformación simbólica, y no sólo física, del espacio antrópico.

Bajo esta perspectiva he profundizado en tres importantes momentos de transición de la historia del arte —todos ellos absolutamente advertidos por los historiadores— cuyo punto de inflexión ha sido una experiencia relacionada con el andar. Se trata de la transición del dadaísmo al surrealismo (1921-1924), la de la Internacional Lettrista a la Internacional Situacionista (1956-1957), y la del minimalismo al *land art* (1966-1967). Al analizar dichos episodios se llega con claridad a una historia de la ciudad recorrida que va de la *ciudad banal* de Dada hasta la *ciudad entrópica* de Robert Smithson, pasando por la *ciudad inconsciente y onírica* de los surrealistas y por la *ciudad lúdica y nómada* de los situacionistas. La ciudad descubierta por los vagabundeos de los artistas es una ciudad líquida, un *líquido amniótico* donde se forman de un modo espontáneo los *espacios otros*, un archipiélago urbano por el que navegar caminando a la deriva: una ciudad en la cual los *espacios del estar* son como las islas del inmenso océano formado por el *espacio del andar*.

Anti-Walk

El acto de andar ha sido experimentado durante las primeras décadas del siglo XX como una forma de anti-arte. En 1921 Dada organiza en París una serie de "visitas-excursiones" a los lugares más banales de la ciudad.

This is the perspective in which we have taken a deeper look at three important moments of passage in art history —all absolutely familiar to historians— in which an experience linked to walking represented a turning point. These are the passages from Dada to Surrealism (1921-1924), from the Lettrist International to the Situationist International (1956-1957), and from Minimal Art to Land Art (1966-1967). By analyzing these episodes we simultaneously obtain a history of the roamed city that goes from the *banal city* of Dada to the *entropic city* of Robert Smithson, passing through the unconscious and *oneiric city* of the Surrealists and the *playful* and *nomadic city* of the Situationists. What the roving of the artists discover is a liquid city, an amniotic fluid where the spaces of the *elsewhere* take spontaneous form, an urban archipelago in which to navigate by drifting. A city in which the *spaces of staying* are the islands in the great sea formed by the *space of going*.

Anti-walk

Walking was experienced for the entire first part of the 20th century as a form of anti-art. In 1921 Dada organized a series of "visit-excursions" to the banal places of the city of Paris. This was the first time art rejected its assigned places, setting out to reclaim urban space. The "visit" was one of the tools selected by Dada to achieve that surpassing of art that was to become the red thread for any understanding of the subsequent avant-gardes. In 1924 the Parisian Dadaists organized trips in the open country. They discovered a dream-like, surreal aspect to walking and defined this

Es la primera vez que el arte rechaza los lugares reputados con el fin de reconquistar el espacio urbano. La "visita" constituye uno de los instrumentos escogidos por Dada para hacer realidad una superación del arte que deberá actuar como hilo conductor de la comprensión de las vanguardias posteriores. En 1924 los dadaístas parisinos organizan un vagabundeo a campo abierto. Entonces descubren en el andar un componente onírico y surreal, y definen dicha experiencia como una "deambulación", una especie de *escritura automática* en el espacio real capaz de revelar las *zonas inconscientes* del espacio y las partes *oscurecidas* de la ciudad. A principios de los años cincuenta, la Internacional Letrista, en respuesta al deambular surrealista, empieza a construir aquella *Teoría de la deriva* que en 1956, en Alba, entrará en contacto con el universo nómada. En 1957, Constant proyecta un campamento para los gitanos de Alba, mientras Asger Jorn y Guy Debord presentan las primeras imágenes de una ciudad basada en la *deriva*. La deriva urbana letrista se transforma en construcción de situaciones mediante la experimentación de las conductas lúdico-creativas y de los ambientes unitarios. Constant reelabora la teoría situacionista con el fin de desarrollar la idea de una ciudad nómada —New Babylon—, trasladando el tema del nomadismo al ámbito de la arquitectura y sentando con ello las bases de las vanguardias radicales de los años posteriores.

Land Walk

Durante la segunda mitad del siglo XX se considera el andar como una de las formas que los artistas utilizan para intervenir en la

experiencia as "deambulation", a sort of automatic writing in real space, capable of revealing the unconscious zones of space, the repressed memories of the city. At the beginning of the 1950s the Letrist International, disputing Surrealist deambulation, began to construct that "Theory of Drifting" which, in 1956, at Alba, was to come into contact with the nomadic universe. In 1957 Constant designed a camp for the gypsies of Alba, while Asger Jorn and Guy Debord provided the first images of a city based on the *derive*. Letrist urban drifting was transformed into the construction of situations, experimenting with playful-creative behavior and unitary environments. Constant reworked Situationist theory to develop the idea of a nomadic city —New Babylon— bringing the theme of nomadism into the sphere of architecture and laying the groundwork for the radical avant-gardes of the years to follow.

Land walk

The second half of the 20th century viewed walking as one of the forms used by artists to intervene in nature. In 1966 the magazine *Artforum* published the story of the journey of Tony Smith along a highway under construction. A controversy broke out between modernist critics and Minimalist artists. Certain sculptors began to explore the theme of the path, first as an object and later as an experience. Land Art re-examined, through walking, the archaic origins of landscape and the relationship between art and architecture, making sculpture reclaim the spaces and means of architecture. In 1967 Richard Long produced *A Line Made*

naturaleza. En 1966 aparece en la revista *Artforum* el relato del viaje de Tony Smith por una autopista en construcción. Este texto da origen a una polémica entre los críticos modernos y los artistas minimalistas. Algunos escultores empezaron a explorar el tema del recorrido, primero como objeto, más tarde en tanto que experiencia. El *land art* revisita a través del andar los orígenes arcaicos del paisajismo y de las relaciones entre arte y arquitectura, haciendo que la escultura se reapropie de los espacios y los medios de la arquitectura. En 1967 Richard Long realiza *A Line Made by Walking*, una línea dibujada hollando la hierba de un prado. Su acción deja una traza en el suelo, el objeto escultórico se encuentra completamente ausente, el hecho de andar se convierte en una forma artística autónoma. El mismo año, Robert Smithson termina *A Tour of the Monuments of Passaic*. Se trata del primer viaje a través de los espacios vacíos de la periferia contemporánea. Su viaje entre los nuevos monumentos lleva a Smithson a algunas consideraciones: la relación entre el arte y la naturaleza ha cambiado; la propia naturaleza ha cambiado; el paisaje contemporáneo anteproduce su propio espacio; en las partes oscuras de la ciudad se encuentran los futuros abandonados, generados por la entropía.

Transurbancia

La lectura de la ciudad actual desde el punto de vista del errabundeo se basa en las “transurbancias” llevadas a cabo por Stalker a partir de 1995 en algunas ciudades europeas. Perdiéndose entre las amnesias urbanas, Stalker encontró aquellos espacios que Dada había definido como banales, así como

by *Walking*, a line drawn by stepping on the grass in a field. The action left a trace on the land, the sculpted object was completely absent, and walking became an autonomous artform. That same year Robert Smithson made *A Tour of the Monuments of Passaic*. This was the first such voyage through the empty spaces of the contemporary urban periphery. The tour of the new monuments led Smithson to draw certain conclusions: the relationship between art and nature had changed, nature itself had changed, the contemporary landscape autonomously produced its own space, in the “repressed” parts of the city we could find the abandoned futures produced by entropy.

Transurbance

The interpretation of the present city from the point of view of roaming is based on the “transurbances” conducted by Stalker since 1995 in a number of European cities. Losing itself amidst urban amnesias Stalker has encountered those spaces Dada defined as *banal* and those places the Surrealists defined as the *unconscious of the city*. Repressed memory, rejection, absence of control have produced a *system of empty spaces* (the sea of the archipelago) through which it is possible to drift, as in the labyrinthine sectors of Constant’s New Babylon: a nomadic space ramified as a system of *urban sheep tracks* that seems to have taken form as the result of the entropy of the city, as one of the “forgotten futures” described by Robert Smithson. Inside the wrinkles of the city, spaces in transit have grown, territories in continuous transformation in time. These are the places where today it is possible to

aquellos lugares que los surrealistas habían definido como el *inconsciente de la ciudad*. Las transformaciones, los desechos y la ausencia de control han producido un *sistema de espacios vacíos* (el mar del archipiélago) que pueden ser recorridos caminando a la deriva.

como en los sectores laberínticos de la *New Babylon* de Constant: un espacio nómada ramificado como un sistema de *veredas urbanas* que parece haber surgido como producto de la entropía de la ciudad, como uno de los "futuros abandonados" descritos por Robert Smithson. Entre los pliegues de la ciudad han crecido espacios de tránsito, territorios en constante transformación a lo largo del tiempo. En estos territorios es posible superar, en estos momentos, la separación milenaria entre los espacios nómadas y los espacios sedentarios.

En realidad, el nomadismo siempre ha vivido en ósmosis con el sedentarismo, y la ciudad actual contiene en su interior tanto espacios nómadas (*vacíos*) como espacios sedentarios (*llenos*), que viven unos junto a los otros en un delicado equilibrio de intercambios recíprocos. La ciudad nómada vive actualmente dentro de la ciudad sedentaria, y se alimenta de sus desechos y a cambio se ofrece su propia presencia como una nueva naturaleza que sólo puede recorrerse habiéndola.

Al igual que el recorrido errático, la transurbancia es una especie de pre-arquitectura del paisaje contemporáneo. Por ello, el primer objetivo de este libro es desmentir cualquier imaginario anti-arquitectónico del nomadismo, y por ende del andar: el menhir, el primer objeto del paisaje a partir del cual se desarrolla la arquitectura, procede de los

go beyond the age-old division between nomadic space and settled space.

Actually, nomadism has always existed in osmosis with settlement, and today's city contains nomadic spaces (*voids*) and sedentary spaces (*solids*) that exist side by side in a delicate balance of reciprocal exchange. Today the nomadic city lives inside the stationary city, feeding on its scraps and offering, in exchange, its own presence as a new nature that can be crossed only by inhabiting it. Transurbance is, just like the erratic journey, a sort of pre-architecture of the contemporary landscape. The first aim of this book, therefore, is to reveal the falseness of any anti-architectural image of nomadism, and thus of walking: hunters of the Paleolithic period and nomadic shepherds are the origin of the *menhir*; the first object of the landscape from which architecture was developed. The landscape seen as an *architecture of open space* is an invention of the civilization of wandering. Only during the last ten thousand years of sedentary living have we passed from the architecture of open space to the architecture of filled space.

The second aim is to understand the place of the path-journey in the history of architectural archetypes. In this sense we must make a journey back to the roots of the relationship between path and architecture, and therefore between roaming and the menhir, in an age in which architecture did not exist as the physical construction of space, but as a symbolic construction—inside the path—of the territory.

Toward a new expansion of the field

The term "path" simultaneously indicates

cazadores del paleolítico y de los pastores nómadas. El paisaje entendido como una *arquitectura del vacío* es una invención de la cultura del errabundo. Tan sólo en los últimos diez mil años de vida sedentaria hemos pasado de la arquitectura del espacio vacío a la arquitectura del espacio lleno.

El segundo objetivo del libro es comprender la ubicación del recorrido en la historia de los arquetipos arquitectónicos. Con este fin he realizado una incursión en las raíces de la relación entre el recorrido y la arquitectura, y por ende entre el errabundo y el menhir, en una era en la cual la arquitectura no existía todavía como construcción física del espacio, sino tan sólo —en el interior del recorrido— como construcción simbólica del territorio.

Por una nueva expansión de campo

El término 'recorrido' se refiere al mismo tiempo al acto de atravesar (el recorrido como acción de andar), la línea que atraviesa el espacio (el recorrido como objeto arquitectónico) y el relato del espacio atravesado (el recorrido como estructura narrativa). Aquí queremos proponer el recorrido como una forma estética disponible para la arquitectura y el paisaje. En nuestro siglo, el redescubrimiento del recorrido tuvo lugar primero en el terreno literario (Tristan Tzara, André Breton y Guy Debord eran escritores), luego en el terreno de la escultura (Carl Andre, Richard Long y Robert Smithson son escultores). En el terreno de la arquitectura, el recorrido llevó a buscar en el nomadismo los fundamentos históricos de la anti-arquitectura radical, pero todavía no ha encontrado un desarrollo positivo.

the act of crossing (the path as the action of walking), the line that crosses the space (the path as architectural object) and the tale of the space crossed (the path as narrative structure). We intend to propose the path as an aesthetic form available to architecture and the landscape. In this century the rediscovery of the path happened first in literature (Tristan Tzara, André Breton and Guy Debord are writers), then in sculpture (Carl Andre, Richard Long, and Robert Smithson are sculptors), while in the field of architecture the path has led to the pursuit of the historical foundations of radical anti-architecture in nomadism, and has not yet led to a positive development. Through the path different disciplines have produced their own "expansion of the field" (Rosalind Krauss) for coming to terms with their own limits. Retracing the margins of their disciplines, many artists have attempted not to fall into the abyss of negation consciously opened by Dada at the beginning of the 20th century, but to leap beyond it. Breton transformed the anti-art of Dada into Surrealism through an expansion of the field toward psychology; the Situationists, starting again from Dada, attempted to transform anti-art into a unified discipline (*urbanisme unitaire*) through the expansion of the field toward politics; Land Art transformed the sculptural object into construction of the territory by expanding the field toward landscape and architecture. It has often been observed that the architectural discipline has, in recent years, expanded its field in the direction of sculpture and the landscape. In this direction we also find the crossing of space, seen not as a

Algunos campos disciplinares han realizado por medio del recorrido una "expansión de campo" propia (Rosalind Krauss) con el fin de enfrentarse a sus propios límites.

Recorriendo los márgenes de sus propias disciplinas, muchos artistas han intentado no caer en el abismo de la negación, abiertamente por Dada a principios del siglo xx, intentando superarlo. Breton convirtió el anti-arte de Dada en el surrealismo por medio de una expansión hacia la psicología. Partiendo de nuevo de Dada, los situacionistas se propusieron convertir el anti-arte en una disciplina unitaria (*l'urbanisme unitaire*) por medio de una expansión hacia la política. El *land art* convirtió el objeto escultórico en una construcción del territorio por medio de una expansión hacia el paisaje y la arquitectura.

Se ha observado en numerosas ocasiones que durante los últimos años, la disciplina arquitectónica ha expandido su propio campo hacia la escultura y el paisaje. En esta dirección cabe situar también la acción de recorrer el espacio, entendida ya no como una manifestación del anti-arte, sino como una forma estética que ha alcanzado el estatus de disciplina autónoma. Actualmente la arquitectura podría expandirse hacia el campo del recorrer los espacios públicos metropolitanos, con el fin de investigarlos, de hacerlos visibles. Con ello no quiero incitar a los arquitectos y los paisajistas a abandonar las mesas de dibujo y ponerse la mochila de la transurbancia nómada, ni a teorizar la ausencia absoluta de recorridos para permitir que el ciudadano se extravíe, aunque muy a menudo el *errar* podría ser considerado como un *valor* más que como un *error*.

manifestation of anti-art but as an aesthetic form that has achieved the status of an autonomous discipline. Today architecture could expand into the field of the path without encountering the pitfalls of anti-architecture. The transurbance between the edges of the discipline and the place of exchange between the nomadic and the settled city can represent a first step. In this space of encounter walking is useful for architecture as a cognitive and design tool, as a means of recognizing a geography in the chaos of the peripheries, and a means through which to invent new ways to intervene in public metropolitan spaces, to investigate them and make them visible. The aim is not to encourage architects and landscape architects to leave their drawing boards behind, shouldering the backpack of nomadic transurbance, nor is it to theorize a total absence of paths to permit the citizen to get lost, although often *errare* could truly be seen as a *value* instead of an *error*. The aim is to indicate walking as an aesthetic tool capable of describing and modifying those metropolitan spaces that often have a nature still demanding comprehension, to be *filled with meanings* rather than designed and *filled with things*. Walking then turns out to be a tool which, precisely due to the simultaneous reading and writing of space intrinsic to it, lends itself to attending to and interacting with the mutability of those spaces, so as to intervene in their continuous becoming by acting in the field, in the *here and now* of their transformation, sharing from the inside in the mutations of these spaces that defy the conventional tools of contemporary design. Today archi-

Quiero señalar más bien que el andar es un instrumento estético capaz de describir y de modificar aquellos espacios metropolitanos que a menudo presentan una naturaleza que debería comprenderse y *llenarse de significados*, más que proyectarse y *llenarse de cosas*.

A partir de ahí, el andar puede convertirse en un instrumento que, precisamente por su característica intrínseca de lectura y escritura simultáneas del espacio, resulte idóneo para prestar atención y generar unas interacciones en la mutabilidad de dichos espacios, para intervenir en su constante devenir por medio de una acción en su campo, en el *quí ed ora* de sus transformaciones, compartiendo, desde su interior, las mutaciones de aquellos espacios que ponen en crisis el proyecto contemporáneo. En la actualidad, la arquitectura es capaz de transformar el recorrido que lleva de la anti-arquitectura al expediente, expandir su propio campo de acción disciplinar hacia campos vecinos, dar un paso más en la dirección del recorrido. Las páginas que siguen quieren ser una contribución en dicha dirección.

ecture can transform the path from anti-architecture into a resource, expanding its field of disciplinary action toward something close by, taking a step in the direction of the path. The following reflections are intended to be a contribution in this direction.

“Por más que el trayecto nómada siga pistas o caminos habituales, su función no es la del camino sedentario, que consiste en *distribuir a los hombres en un espacio cerrado*, asignando a cada uno su parte y regulando la comunicación entre las partes. El trayecto nómada hace lo contrario, *distribuye los hombres (o los animales) en un espacio abierto, indefinido, no comunicante*”

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1980; (versión castellana: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 1997).

“Much as the nomad trajectory follows habitual trails or paths, their function is not that of the sedentary path, which consists in *spreading human beings out in an enclosed space*, assigning each person his or her part and regulating communication between the parts. The nomad trajectory does the opposite, it *spreads human beings (or animals) out in an open, undefined, non-communicating space.*”

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1980; (English version: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Athlone Press, London, 1987).

Errare humanum est...

Cain, Abel y la arquitectura

La primitiva separación de la humanidad entre nómadas y sedentarios traería como consecuencia dos maneras distintas de habitar el mundo y, por tanto, de concebir el espacio. Existe un convencimiento generalizado de que mientras los sedentarios —en tanto que habitantes de la ciudad— deben ser considerados como los “arquitectos” del mundo, los nómadas —en tanto que habitantes de los desiertos y de los espacios vacíos— deberían ser considerados como “anarquitectos”, como experimentadores aventureros y, por tanto, contrarios de hecho a la arquitectura y, en general, a la transformación del paisaje. Sin embargo, quizás las cosas sean en realidad más complejas. Si revisitamos el mito de Caín y Abel en clave arquitectónica, podremos observar que la relación que instauran

Cain, Abel and architecture

The primordial separation of humanity into nomads and settlers results in two different ways of living in the world and therefore of thinking about space. It is widely believed that the settlers —as the inhabitants of the city— can be considered the “architects” of the world, while the nomads —as the inhabitants of the deserts and the open spaces— should be seen as “anti-architects”, experimental adventurers, and therefore against architecture and, more generally, the transformation of the landscape. But perhaps things are a little more complex. If we look back on the story of Cain and Abel in architectural terms, we can observe how the relation nomadism and settlement establish with the construction of symbolic space springs from an original ambiguity. As we

el nomadismo y el sedentarismo con la construcción del espacio simbólico surge, por el contrario, de una ambigüedad originaria. Tal como puede leerse en el *Genesis*, tras una primera división sexual de la humanidad —Adán y Eva— sigue, en la segunda generación, una división del trabajo y, por tanto, del espacio. Los hijos de Adán y Eva encarnan las dos almas en que fue dividida, desde sus inicios, la estirpe humana: Caín es el alma sedentaria, Abel es el alma nómada. Por deseo expreso de Dios, Caín se habría dedicado a la agricultura, y Abel al pastoreo. De ese modo Adán y Eva dejaron a sus hijos un mundo repartido equitativamente: a Caín le correspondió la propiedad de toda la tierra, y a Abel la de todos los seres vivos.

Los padres, sin embargo confiando ingenuamente en el amor fraterno, no tuvieron en cuenta el hecho de que todos los seres vivos necesitaban la tierra para moverse y, sobre todo que también los pastores la necesitaban para alimentar a sus rebaños. Así pues, tras una disputa, Caín acusó a Abel de haberse extralimitado y, como todo el mundo sabe, lo mató, condenándose a sí mismo a la condición de eterno vagabundo a causa de su pecado fratricida: “Cuando labres la tierra, no te dará sus frutos, y andarás por ella fugitivo y errante”.¹

Según las raíces de los nombres de los dos hermanos, Caín puede ser identificado con el *Homo Faber*, el hombre que trabaja y que se apropia de la naturaleza con el fin de construir materialmente un nuevo universo artificial, mientras que Abel, al realizar a fin de cuentas un trabajo menos fatigoso y más entretenido, puede ser considerado como aquel *Homo Ludens* tan querido por los situa-

read in *Genesis*, the first sexual division of humanity —Adam and Eve— is followed, in the second generation, by a division of labor and therefore of space. The sons of Adam and Eve embody the two souls in which the human race is divided from the outset: Cain is the sedentary soul, Abel the nomadic one. In keeping with God's will, Cain devoted his time to agriculture, Abel to sheep rearing. Adam and Eve thus left their sons an equal legacy, dividing the world in two: Cain was the owner of all the land, Abel the owner of all the living beings.

But the parents, ingenuously relying on brotherly love, didn't think about the fact that all living things need land to move and to live, and above all that shepherds need pastures for their flocks. Thus it happened that in the wake of an argument Cain accused Abel of trespassing and —as we all know— killed him, condemning himself to a destiny of eternal wandering as punishment for his fratricidal sin: “When thou tillest the ground, it shall not henceforth yield unto thee her strength; a fugitive and a vagabond shalt thou be in the earth.” According to the etymological roots of the names of the two brothers, Cain can be identified with *Homo Faber*, the man who works and tames nature to materially construct a new artificial universe, while Abel, whose job was, all told, less tiring and more amusing, can be seen as that *Homo Ludens* so dear to the Situationists, the man who plays and constructs an ephemeral system of relations between nature and life. Their different use of space also implies a different *use of time* derived from the original div-



Nómada "En griego *nomos* significa 'pasto', y el 'nómada' era un jefe o un anciano del clan que dirigía la distribución de los pastos [...]. El verbo *nemein* —'pasturar', 'pacer', 'disponer' o 'esparcir'— tiene desde los tiempos de Homero otro significado: 'distribuir', 'repartir', 'dispensar', referido sobre todo a las tierras, los honores, la carne y la bebida. *Nemesis* se refiere a la 'administración de la justicia', y por tanto también de la 'justicia divina'. *Nomisma* significa 'moneda corriente': de ahí la palabra 'numismática' [...]. De hecho, todos nuestros términos monetarios —capital, provisión, pecunia, bienes muebles, esterlinas, e incluso la misma noción de crecimiento— tienen su origen en el mundo pastoral."

BRUCE CHATWIN, *The Songlines*, Viking, Nueva York, 1987; (Versión castellana: *Los trazos de la canción*, Muchnik, Barcelona, 1988).

Nomad "*Nomos* is Greek for 'pasture' and 'the Nomad' is a chief or clan elder who presides over the allocation of pastures. [...] The verb *nemein* —'to graze', 'to pasture', 'to range' or 'to spread'— has a second sense as early as Homer: 'to deal', 'to apportion' or 'to dispense' —especially of land, honour, meat or drink. *Nemesis* is the 'distribution of justice' and so of 'divine justice'. *Nomisma* means 'current coin': hence 'numismatics'. [...] In fact, almost all our monetary expressions —capital, stock, pecuniary, chattel, sterling— perhaps even the idea of 'growth' itself — have their origins in the pastoral world."

BRUCE CHATWIN, *The Songlines*, Viking, New York, 1987.

cionistas, el hombre que juega y que construye un sistema efímero de relaciones entre la naturaleza y la vida. Sus distintos usos del espacio se corresponden de hecho a unos *usos del tiempo* también distintos, resultantes de la primitiva división del trabajo. El trabajo de Abel, que consistía en *andar* por los prados pastoreando sus rebaños, constituía una actividad privilegiada comparada con las faugas de Caín, quien tenía que *estar* en el campo arando, sembrando y recolectando los frutos de la tierra. Si la mayor parte del tiempo de Caín estaba dedicada al *trabajo*, por lo cual se trataba por entero de un tiempo útil-productivo, Abel disponía de mucho tiempo libre para dedicarse a la especulación intelectual, a la exploración de la tierra, a la aventura, es decir, al *juego*: un tiempo no utilitario por excelencia. Su tiempo libre es por tanto *lúdico*,

ision of labor. The work of Abel, which consists in *going* to fields to feed his animals, is one of privilege with respect to the labors of Cain, who has to *stay* in the fields to plough, sow and reap the fruits of the earth. While most of Cain's time is spent on *work*, and is therefore entirely a useful, productive time, Abel has a great quantity of free time to devote to intellectual speculation, exploration of the earth, adventure and, therefore, to play, the non-utilitarian time *par excellence*. This free and therefore *playful* time leads Abel to experiment and to construct an initial symbolic universe around him. The activity of walking through the landscape to watch the flocks leads to the first mapping of space and to that attribution of symbolic and aesthetic values to the territory that was to lead to the birth

Caín y Abel "Los nombres de los hijos de Adán forman una pareja de opuestos complementarios. 'Abel' proviene del hebreo *hebel*, y significa 'aliento' o 'vapor': es un término que se refiere a cualquier cosa animada que se mueva y que sea transitoria, incluida su propia vida. La raíz de 'Caín' parece ser el verbo *kanah*: 'adquirir', 'obtener', 'poseer', y por tanto 'gobernar' o 'subyugar'. 'Caín' significa también 'cerrajero', y puesto que en muchos idiomas -incluido el chino- las palabras que significan 'violencia' y 'sometimiento' van ligadas al descubrimiento del metal, quizás el destino de Caín y de sus descendientes sea la práctica de las artes negras de la tecnología." BRUCE CHATWIN. *The Songlines*, Viking, Nueva York, 1987. (Versión castellana: *Los trazos de la canción*, Muchnik, Barcelona, 1988).

Homo Ludens "Puesto que no somos tan razonables como había supuesto el Siglo de las Luces, el cual veneraba la Razón, hemos querido añadir a la primera definición de nuestra especie, *Homo Sapiens*, la de *Homo Faber*. Ahora bien, este segundo término es todavía menos preciso que el primero, puesto que *faber* puede referirse también a un animal. Y esto es válido tanto para la acción de fabricar como para la de jugar: de hecho muchos animales suelen jugar. Por ello el término *Homo Ludens*, el hombre que juega, puesto que expresa una función tan esencial como la de fabricar, merece colocarse después del término *Homo Faber*."

JOHAN HUIZINGA, *Homo Ludens: Versuch einer Bestimmung des Spiellements der Kultur*, Pantheon, Amsterdam-Leipzig, 1939; (versión castellana: *Homo ludens: el juego como elemento de la historia*, Azar, Lisboa, 1943).

y llevará a Abel a experimentar y a construir un primer universo simbólico en torno a sí mismo. La actividad de andar a través del paisaje con el fin de controlar la grey dará lugar a una primera mapación del espacio y, también, a aquella asignación de los valores simbólicos y estéticos del territorio que llevará al nacimiento de la arquitectura del paisaje. Por tanto, al acto de andar van asociados, ya desde su origen, tanto la creación artística como un cierto rechazo del trabajo, y por tanto de la *obra*, que más tarde desarrollarán los dadaístas y los surrealistas parisinos; una especie de pereza lúdico-contemplativa que está en la base de la *flânerie* antiartística que cruza todo el siglo xx.

Resulta interesante observar que, tras el fratricidio, Caín será castigado por Dios con el vagabundeo. El nomadismo de Abel deja de

of landscape architecture. So from the very beginning artistic creation, as well as that rejection of work and therefore of the *opus* that was to develop with the Parisian Dadaists and Surrealists, a sort of recreational-contemplative sloth that lies at the base of the anti-artistic *flânerie* that crosses the 20th century, was associated with walking. But it is interesting to note that after the murder Cain is punished by God by being condemned to roam the face of the earth: Abel's nomadism is transformed from a condition of privilege to one of divine punishment. The *error* of fratricide is punished with a sentence to *err* without a home, eternally lost in the land of Nod, the infinite desert where Abel had previously roamed. And it should be emphasized that after the death of Abel the first cities are constructed by the

Cain and Abel "The names of the brothers are a matched pair of opposites. 'Abel' comes from the Hebrew *hebel* meaning 'breath' or 'vapour': anything that lives and moves and is transient, including his own life. The root of 'Cain' appears to be the verb *kanah*: to 'acquire', 'get', 'own property', and so 'rule' or 'subjugate'. 'Cain' also means 'metal-smith'. And since, in several languages — even Chinese — the words for 'violence' and 'subjugation' are linked to the discovery of metal, it is perhaps the destiny of Cain and his descendants to practise the black arts of technology."

BRUCE CHATWIN, *The Songlines*, Viking, New York, 1987.

Homo Ludens "In the course of time we have come to realize that we are not so reasonable after all as the eighteenth century, with its worship of reason and its naive optimism, thought us; hence modern fashion inclines to designate our specie *Homo Sapiens*, as *Homo Faber*: Man the Maker. But though *faber* may not be quite so dubious as *sapiens*, it is, as a name specific of the human being, even less appropriate, seeing that many animals, too, are makers. There is a third function, however, applicable to both human and animal life, and just as important as reasoning and making — namely, playing. It seems to me that next to *Homo Faber*, and perhaps on the same level as *Homo Sapiens*, *Homo Ludens*, Man the Player, deserves a place in our nomenclature."

JOHAN HUIZINGA, *Homo Ludens; Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur*, Parthenon, Amsterdam-Leipzig, 1939 (English version, *Homo Ludens: A Study of The Play Element in Culture*, Routledge & Kegan Paul, London, 1949).

ser una condición privilegiada y se convierte en un castigo divino. El *error* fratricida se castiga con el *error* sin patria, una perdición eterna por el país de Nod, el desierto infinito por el cual había vagabundeado Abel antes que Caín. Cabe subrayar que, inmediatamente después de la muerte de Abel, la estirpe de Caín será la primera en construir las primeras ciudades. Caín, agricultor condenado al errabundeo, dará inicio a la vida sedentaria y, por tanto, a un nuevo pecado, puesto que lleva dentro de sí tanto los orígenes sedentarios del agricultor como los orígenes nómadas de Abel, vividos respectivamente como castigo y como error. Sin embargo, según el *Genesis*, es en realidad Jabel, un descendiente directo de Caín, "el padre de quienes habitan tiendas y pastorean".² Así pues, los nómadas provienen de la estirpe de Caín, un sedentario obligado al nomadismo, y llevan en sus raíces (incluso etimológicas) el errabundeo de Abel.

Bruce Chatwin ha recordado que jamás ningún otro pueblo "ha sentido de un modo más acusado que los judíos las ambigüedades morales inherentes a los asentamientos. Su Dios es una proyección de su perplejidad [...]. En su origen, Yahvé es el Dios del Camino. Su santuario es el Arca Móvil, su morada es una tienda, su altar es un montón de piedras toscas. Y aunque promete a Sus Hijos una tierra bien irrigada [...], en su corazón desca para ellos el desierto".³ Y Richard Sennett afirma por su parte que en realidad "Yahvé fue un Dios del Tiempo más que del Lugar, un Dios que prometió a sus seguidores dar un sentido divino a su triste peregrinación".⁴

Esta incertidumbre con respecto a la arqui-

descendents of Cain: Cain, the farmer condemned to wander, gives rise to the sedentary life and therefore to another sin, he carries with him the origins of the stationary life of the farmer and those of the nomadic life of Abel, both experienced as a punishment and an error. But actually, according to *Genesis*, it is Jabel, a direct descendent of Cain, "the father of such as dwell in tents, and of such as have cattle"². The nomads come from the lineage of Cain, who was a settler forced to become a nomad, and they carry the wanderings of Abel in their roots (also etymological).

Bruce Chatwin reminds us that "no people but the Jews have ever felt more keenly the moral ambiguities of settlement. Their God is a projection of their perplexity. [...] Yahwèh, in origin, is a God of the Way. His sanctuary is the Mobile Ark. His House a tent, His Altar a cairn of rough stones. And though He may promise His Children a well-watered land [...] He secretly desires for them the Desert."³ And Richard Sennett continues, stating that in reality "Yahwèh was a God of Time rather than of Place, a God who promises to give his followers a divine sense of their mournful wanderings."⁴ This uncertainty about architecture dates back to the dawn of humanity. The two great families into which the human race is divided have two different spatial experiences: that of the cave and the plough, excavating space from the body of the earth, and that of the tent that moves across the earth's surface without leaving any lasting traces. These two ways of dwelling on the Earth correspond to two conceptions of architecture itself: an architecture seen as

Pasos de Australopithecus, Laetoli, Tanzania

El testimonio más antiguo de la existencia del hombre es la impronta de un recorrido realizado hace 3.700.000 años, y que ha quedado solidificado en el barro volcánico. Las improntas de estos pasos, descubiertas a finales de los años setenta por Mary Leakey, fueron dejadas por un *Australopithecus Afarensis* adulto y por un hijo suyo mientras deambulaban en posición erecta. El estudio de sus articulaciones ha demostrado que quienes dejaron estas improntas poseían también la habilidad de encaramarse a los árboles.

JEAN GUILAINE, *La Préhistoire d'un continent à l'autre*, Librairie Larousse, Paris, 1989.

Steps of Australopithecus, Laetoli, Tanzania

The oldest evidence of the existence of man are the traces of a walk that took place 3,700,000 years ago, solidified in volcanic mud. The footprints, discovered at the end of the 1970s by Mary Leakey, were left there by an adult *Australopithecus Afarensis* and his son, who both walked in an erect position. The study of the joints of these two walkers shows that they were equally capable of climbing trees.

JEAN GUILAINE, *La Préhistoire d'un continent à l'autre*, Librairie Larousse, Paris, 1989.



ectura tiene sus orígenes en la infancia de la humanidad. Las dos grandes familias en que se divide el género humano viven dos espacialidades distintas: la de la caverna y el arado que cava su propio espacio en las vísceras de la tierra, y la de la tienda colocada sobre la superficie terrestre sin dejar en ella huellas persistentes. Estas dos maneras de habitar la Tierra se corresponden con dos modos de concebir la propia arquitectura: una arquitectura entendida como construcción física del espacio y de la forma, contra una arquitectura entendida como percepción y construcción simbólica del espacio. Si observamos los orígenes de la arquitectura a través del binomio nómadas-sedentarios, parece como si el arte de construir el espacio —es decir, eso que se suele denominar “arquitectura”— haya sido en su origen una invención sedentaria que evolucionó desde la construcción de los primeros poblados agrícolas a la de las ciudades y los grandes templos. Según la opinión más común, la arquitectura habría nacido a partir de la necesidad de un “espacio del estar”, en contraposición al nomadismo, entendido como “espacio del andar”.

En realidad, la relación entre arquitectura y nomadismo no puede formularse simplemente como “arquitectura o nomadismo”, sino que se trata de una relación más profunda, que vincula la arquitectura al nomadismo a través de la noción de recorrido. En efecto, es muy probable que fuese más bien el nomadismo y, más exactamente, el errabundeo, lo que dio vida a la arquitectura, al hacer emerger la necesidad de una construcción simbólica del paisaje. Todo ello empezó antes del nacimiento del mismo concepto de

physical construction of space and form, as opposed to an architecture seen as perception and symbolic construction of space. Observing the origins of architecture through the nomad-settler polarity, it would appear that the art of constructing space — or what we normally call “architecture”— was originally an invention of the settlers which evolved from the construction of the first rural villages to that of the cities and the great temples. The commonly held belief is that architecture was born of the necessity for a “space of staying”, as opposed to nomadism, understood as a “space of going”. Actually, the relationship between architecture and nomadism cannot be directly expressed as an opposition of “architecture or nomadism”. There is a much more profound relation that connects architecture to nomadism through the notion of the journey or path. In fact it is probable that it was nomadism, or more precisely “wandering”, that gave rise to architecture, revealing the need for a symbolic construction of the landscape. All this began well before the appearance of the concept of nomadism itself, during the intercontinental roving of the first men of the Paleolithic period, many millennia before the construction of the temples and the cities.

Nomadic space and “erratic” space

The division of labor between Cain and Abel produced two distinct but not fully self-sufficient civilizations. The nomad, in fact, lives in contrast but also in osmosis with the settler: farmers and shepherds need to continuously trade their products and require a *hybrid*, or more precisely *neu-*



Sendero neolítico, Meare Heath, Somerset, 3800 a.C. "Ha sido necesario un proceso milenarrio para pasar de la noción de *recorrido* a la de *calle* en tanto que superficie, es decir, en tanto que objeto dotado de un asentamiento más estable y explícito [...]. La palabra *street* proviene del latín *sternere*, 'pavimentar', y está relacionada con todas las palabras de origen latino con la raíz *str-* referidas a la construcción [...]. Por el contrario, *road* sugiere el movimiento hacia un objetivo, y accidentalmente sugiere también el transporte a pie de personas y mercancías, mediante animales de carga o vehículos. La raíz anglosajona de la palabra es *ride* (del inglés antiguo *ridan*), y denota el paso de un lugar a otro. En este sentido se corresponde con la palabra francesa *rue*."

JOSEPH RYKWERT, "The Street: The Use of Its History", en STANFORD ANDERSON (ed.), *On Streets*, M.I.T. Press, Cambridge (Mass.), 1978; (Versión castellana: "La calle: el sentido de su historia", en *Calles: problemas de estructura y diseño*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981).

Neolithic path, Meare Heath, Somerset, 3800 BC

"The passage from the notion of *path* to that of *street* seen as a surface and, therefore, an object within a more stable and explicit settlement, required a process that took place over millennia. [...] The word *street* is derived from the Latin *sternere*, to pave, and so relates to all Latin-derived words with the root *str* that are connected with building. [...] *road*, on the other hand, suggests movement to a destination and —incidentally— the transporting of people and commodities on foot, by pack animal, or vehicle. *Ride* is its Anglo-Saxon root (Old English, *ridan*) and it denotes passage from one place to another. In this sense it is identical with the French word *rue*."

JOSEPH RYKWERT, "The Street: the Use of Its History", in STANFORD ANDERSON (ed.), *On Streets*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1978.

nomadismo, y se produjo durante los errabundeos intercontinentales de los primeros hombres del paleolítico, muchos milenios antes de la construcción de los templos y de las ciudades.

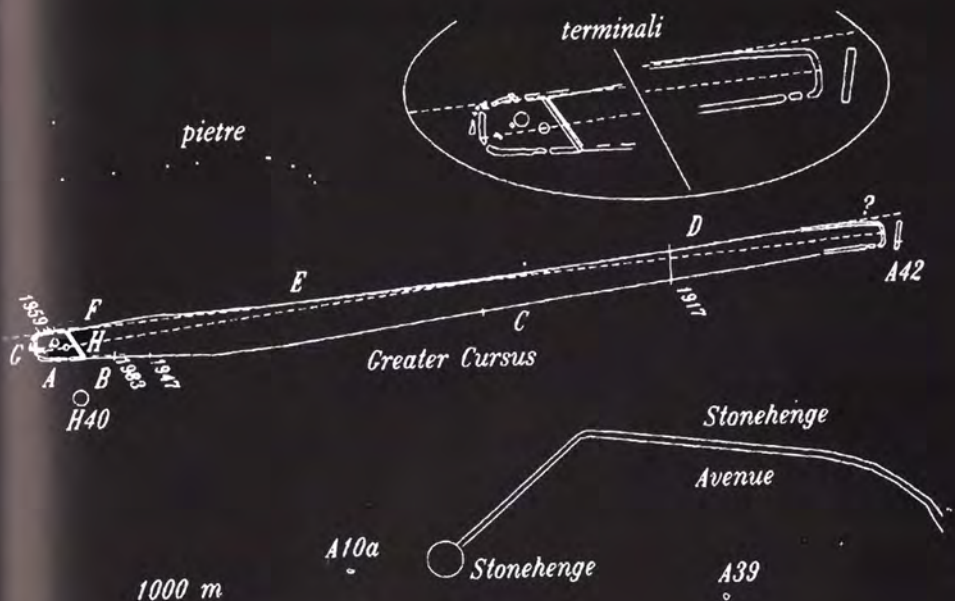
Espacio nómada y espacio errático

La división del trabajo entre Caín y Abel dio lugar a dos civilizaciones distintas, aunque no completamente autosuficientes. En realidad, el nomadismo se desarrolla en contraposición, pero también en ósmosis, con el sedentarismo. Los agricultores y los pastores tenían necesidad de un intercambio constante de sus productos, así como de un espacio *híbrido*, o mejor dicho *neutro*, donde fuese posible dicho intercambio. El *Sahel* cumple exactamente esta función: es el *borde* de un desierto donde se integran el pastoreo nómada y la agricultura sedentaria, formando un margen inestable entre la ciudad sedentaria y la ciudad nómada, entre el lleno y el vacío.⁵ Gilles Deleuze y Félix Guattari han descrito estas dos espacialidades distintas por medio de una imagen muy clara: "El espacio sedentario está *estriado* por muros, recintos y recorridos entre estos recintos, mientras que el espacio nómada es *liso*, marcado tan sólo por unos 'trazos' que se borran y reaparecen con las idas y venidas".⁶

En otras palabras, el espacio sedentario es más denso, más sólido y, por tanto, es un espacio *lleno*, mientras que el espacio nómada es menos denso, más líquido y, por tanto, es un espacio *vacío*. El espacio nómada es un vacío infinito deshabitado y a menudo impracticable: un desierto donde resulta difícil orientarse, al igual que un inmenso océano donde la única huella reconocible es la este-

tral, space in which this trade is possible. The Sahel has precisely this function: it is the *edge* of the desert where nomadic sheep-rearing and sedentary agriculture mingle, forming an unstable buffer zone between the settled city and the nomadic city, the full and the empty.⁵ Gilles Deleuze and Félix Guattari have described these two different spatial concepts with a very clear image: "The sedentary space is *striated* by walls, enclosures and routes between the enclosures, while the nomadic space is *smooth*, marked only by 'strokes' that are erased or shift with the journey."⁶

In other words sedentary space is denser, more solid, and therefore *full*, while that of the nomad is less dense, more fluid, and therefore *empty*. The nomadic space is an infinite, uninhabited, often impervious void: a desert in which orientation is difficult, as in an immense sea where the only recognizable feature is the track left by walking, a mobile, evanescent sign. The nomadic city is the path itself, the most stable sign in the void, and the form of this city is the sinuous line drawn by the succession of points in motion. The points of departure and arrival are less important, while the space between is the *space of going*, the very essence of nomadism, the place in which to celebrate the everyday ritual of *eternal wandering*. Just as the sedentary path structures and gives life to the city, in nomadism the path becomes the symbolic place of the life of the community. The nomadic city is not the trail of a past left as a tracing on the ground, it is the present that occupies, again and again, those segments of the territory on which the journey takes place, that part of the landscape



Greater Stonehenge Cursus, Inglaterra Los causeways (calles elevadas) y los cursus que atraviesan el territorio inglés son unos terraplenes artificiales altos y de muchos kilómetros de longitud, y eran utilizados probablemente como recorridos rituales para mirar de soslayo la salida del sol y las grandes constelaciones estelares. El Greater Stonehenge Cursus, identificado en las cercanías de Stonhenge por William Stuckeley en 1723, tiene una anchura de ciento cincuenta metros y se extiende a lo largo de casi tres kilómetros. Era utilizado como vía sacra para observar la aparición de las Pléyades.

JOHN NORTH, *Stonehenge: A New Interpretation of Prehistoric Man and the Cosmos*, Free Press, Nueva York, 1996.

Otro ejemplo de recorrido relacionado con la posición de los megalitos es el sistema de los leys ingleses, descubierto por Alfred Watkins en 1921 en el territorio de Herfordshire. Se trata de una compleja telaraña de líneas que conectaba ciertos lugares importantes desde un punto de vista geográfico y sagrado. Colinas, puertos de montaña, alineaciones de menhires, pozos sagrados, fosos, antiguos cruces de vías, todo ello formaba una retícula geométrica claramente visible y que todavía hoy puede recorrerse.

ARTHUR BREIZH, *Le ossa del drago. Sentieri magici dai menhir ai celti*, Keltia, Aosta, 1996.

Greater Stonehenge Cursus, England The causeways and cursi that cross the English territory are high artificial embankments many kilometers in length that probably served as ritual paths for observation of the rising of the sun or the larger constellations. The Greater Stonehenge Cursus, identified near Stonehenge in 1723 by William Stuckeley, is one hundred and fifty meters wide and extends for almost three kilometers, and was utilized as a sacred path for the observation of the rising of the Pleiades.

JOHN NORTH, *Stonehenge: Neolithic Man and the Cosmos*, Free Press, New York 1996.

Another example of a route linked to the position of the megaliths is the system of the English Leys discovered by Alfred Watkins in 1921 in the area of Herfordshire. This is a complex spider's web of lines that connected places of geographical or religious importance. Hills, passes, alignments of menhirs, sacred wells, ditches, ancient crossroads formed a geometric grid that is clearly visible and can still be followed.

ARTHUR BREIZH, *Le ossa del drago. Sentieri magici dai menhir ai celti*, Keltia, Aosta, 1996.

Sahel La palabra 'Sahara' proviene de *sahra*, y se refiere a un espacio vacío 'sin pastos', mientras que la palabra 'Sahel', que denomina el borde meridional del Sahara, proviene del término árabe *sahel*, que significa 'orilla' o 'borde'. El Sahel constituye el margen de ese gran espacio vacío a través del cual, al igual que en un gran océano, se 'echa amarras' en algo estable y marcado por la presencia del hombre. Por tanto, en el Sahel se integran el pastoreo nómada y la agricultura sedentaria, es un límite cambiante que configura un lugar de intercambios y de constantes reequilibrios entre ambas civilizaciones.

EUGENIO TURRI, *Gli uomini delle tende*, Comunità, Milán, 1983.

Terrain Vague Un lugar vacío, sin cultivos ni construcciones, situado en una ciudad o en un suburbio, un espacio indeterminado sin límites precisos. Son lugares aparentemente olvidados donde parece predominar la memoria del pasado sobre el presente. Son lugares obsoletos en los que sólo ciertos valores residuales parecen mantenerse a pesar de su completa desafección de la actividad de la ciudad. Son, en definitiva, lugares externos, extraños, que quedan fuera de los circuitos, de las estructuras productivas. Son islas interiores vaciadas de actividad, son olvidos y restos que permanecen fuera de la dinámica urbana. [...] Aparecen como contraimagen de la ciudad, tanto en el sentido de su crítica como en el de un inicio de su posible alternativa. [...] La relación entre la ausencia de uso, de actividad, y el sentido de libertad, de expectativa, es fundamental para entender toda la potencia evocativa que los *terrain vague* de las ciudades tienen en la percepción de la ciudad contemporánea en los últimos años. Vacío, por tanto, como ausencia, pero también como promesa, como encuentro, como espacio de lo posible, expectativa. La paradoja que se produce en el mensaje que recibimos de estos espacios indefinidos e inciertos, no es necesariamente un mensaje negativo. Esta ausencia de límite, este sentimiento casi oceánico, para decirlo con la expresión de Freud contiene expectativas de movilidad, vagabundeo. [...] La presencia del poder invita a escapar de su presencia totalizadora, el confort sedentario llama al nomadismo desprotegido; el orden urbano llama a la indefinición del *terrain vague*. Se convierten de este modo en indicios territoriales de los problemas estéticos y éticos que plantean, envuelven, la problemática de la vida social contemporánea".

IGNASI DE SOLÀ-MORALES, "Urbanité Intersticielle", en *Inter Art Actuel*, 61, Quebec, 1995.

Viaje, experiencia, peligro, recorrido En la base del viaje hay a menudo un deseo de mutación existencial. Viajar es la expiación de una culpa, una iniciación, un acrecentamiento cultural, una experiencia: "La raíz indoeuropea de la palabra 'experiencia' es *per*, que ha sido interpretada como 'intentar', 'proponer a prueba', 'arriesgar', unas connotaciones que persisten en la palabra 'peligro'. Las connotaciones (demostrativas más antiguas de *per* aparecen en los términos latinos que aluden a la experiencia: *experior*, *experimentum*. Esta concepción de la experiencia en tanto que cimienta, en tanto que paso a través de una forma de acción que mide las verdaderas dimensiones y la verdadera naturaleza de la persona o del objeto que lo emprende, describe también la concepción más antigua de los efectos del viaje sobre el viajero. Muchos de los significados secundarios de *per* se refieren explícitamente al movimiento: 'atravesar un espacio', 'alcanzar un objetivo', 'ir hacia afuera'. La implicación del riesgo, presente en la palabra 'peligro', resulta evidente en las palabras góticas afines a *per* (en las cuales la *p* se convierte en una *f*): *fem* ('hacer'), *fare* ('ir'), *fear* ('temer'), *ferry* ('cruzar un río en barco'). Una de las palabras alemanas que significan 'experiencia', *Erfahrung*, proviene del alto alemán antiguo, *irfaran*: 'viajar', 'salir', 'atravesar' o 'vagar'. La idea profundamente arraigada según la cual el viaje es una experiencia que pone a prueba y perfecciona el carácter del viajero aparece claramente en el adjetivo alemán *bewandert*, que actualmente significa 'sagaz', 'experto' o 'versado', pero que originariamente (en los textos del siglo XV) se limitaba a calificar a quienes habían 'viajado mucho'."

ERICH J. LEED, *The Mind of the Traveller. From Gilgamesh to Global Tourism*, Basic Books, Nueva York, 1991.

Sahel "The word 'Sahara' comes from *sahra*, meaning an empty space 'without pasture', while 'Sahel', the southern edge of the Sahara, comes from the Arabic *sahel* and means 'shore' or 'border'. The Sahel is the margin of great empty space across which, like a great sea, one 'berths' at something stable and marked by the presence of man. The Sahel, therefore, is the place where nomadic sheepherding and sedentary agriculture mingle, a mutable border that forms the place of trade and continuous rebalancing between the two civilizations."

EUGENIO TURRI, *Gli uomini delle tende*, Comunità, Milan, 1983.

Terrain vague "An empty place without cultivation or construction, in a city or a suburb, an indeterminate space without precise boundaries. It is an apparently forgotten place where the memory of the past seems to predominate over the present, an obsolete place where certain values remain in spite of a complete abandonment of the rest of urban activity, a place that is definitively exogenous and extraneous, outside the circuit of the productive structures of the city, an internal, uninhabited, unproductive and often dangerous island, simultaneously on the margins of the urban system and a fundamental part of the system [...] In the end it looks like the counter-image of the city, both in the sense of a critique and of a clue for a possible way to go beyond. [...] The relationship between the absence of utilization and the sentiment of freedom is fundamental to grasp all the evocative, paradoxical power of the *terrain vague* in the perception of the contemporary city. The void is absence, but it is also hope, the space of the possible. The indefinite and uncertain is also the absence of limits, an almost oceanic sensation, to use one of Freud's terms, the expectation of mobility and wandering. [...] The presence of power invites escape from its all-pervasive enterprise, sedentary comfort invites unprotected nomadism, urban order invites the indefinite nature of the *terrain vague*, the true index of the aesthetic and ethical questions raised by the issues of contemporary society".

IGNASI DE SOLÀ-MORALES, "Urbanité Intersticielle", in *Inter Art Actuel*, 61, Quebec, 1995.

Journey, experience, danger, path Behind the voyage there is often a desire for existential change. Travel is atonement for a sin, initiation, cultural growth, experience: "The Indo-European root of the word 'experience' is *per*, which has been interpreted as 'to attempt', 'to test', 'to risk', connotations that survive in the word 'peril'. The oldest connotations of trial of *per* appear in the Latin terms for experience: *experior*, *experimentum*. This conception of experience as a test, as a passage through a form of action that measures the true dimensions and nature of the person or the object that undergoes it, also describes the most ancient conception of the effects of the voyage on the traveler. Many of the secondary meanings of *per* explicitly refer to motion: 'to cross a space', 'to reach a goal', 'to go outside'. The implication of risk present in 'peril' is evident in the gothic kin of *per* (in which the P becomes F): ferm, fare, fear, ferry. One of the German words for experience, *Erfahrung*, comes from Old German, *irfaran*: 'to travel', 'to go out, to cross or to wander. The deeply rooted idea that the voyage is an experience that tests and perfects the character of the traveler is clear in the German adjective *bewandert*, which today means 'wise', 'expert' or 'versed', but which originally (in the texts of the 15th century) simply was applied to someone who had 'traveled much'."

ERICH J. LEED, *The Mind of the Traveler. From Gilgamesh to Global Tourism*, Basic Books, New York, 1991.

la dejada por el andar, una huella móvil y evanescente. La ciudad nómada es el propio recorrido, el signo más estable en el interior del vacío, y la forma de dicha ciudad es la línea sinuosa dibujada por la serie de puntos en movimiento. Los puntos de partida y de llegada tienen un interés relativo, mientras que el espacio intermedio es el *espacio del andar*, la esencia misma del nomadismo, el lugar donde se celebra cotidianamente el rito del *eterno errar*. Del mismo modo que el recorrido sedentario estructura y da vida a la ciudad, el nomadismo asume el recorrido como lugar simbólico donde se desarrolla la vida de la comunidad.

La ciudad nómada no es la estela de un pasado marcado como una huella sobre el terreno, sino un presente que, de vez en cuando, ocupa aquellos segmentos del territorio en los que se produce el desplazamiento; aquella parte del paisaje andada, percibida y vivida en el *hic et nunc* de la trashumancia. A partir de ahí, el territorio es leído, memorizado y mapeado en su devenir. Gracias a la ausencia de puntos de referencia estables, el nómada ha desarrollado una capacidad para construir a cada instante su propio mapa. Su geografía sufre una mutación continua, se deforma en el tiempo en función del desplazamiento del observador y de la perpetua transformación del territorio. El mapa nómada es un vacío en el cual los recorridos conectan pozos, oasis, lugares sagrados, terrenos aptos para el pasto y espacios que se transforman a gran velocidad. Es un mapa que parece reflejar un *espacio líquido* donde los fragmentos llenos del *espacio del estar* flotan en el vacío del andar y donde unos recorridos siempre disjuntos quedan señalados

walked, perceived and experienced in the *hic et nunc* of the transhumance. It is from this vantage point that the territory can be interpreted, memorized and mapped in its becoming. Lacking stable reference points, the nomad has developed the capacity to construct his own map for every occasion, whose geography is in constant change, deformed in time due to the movements of the observer and the perpetual transformation of the territory. The nomadic map is a void where the paths connect wells, oases, holy places, good pastures and spaces that change rapidly. It is a map that seems to reflect a *liquid* space in which the full fragments of the space of *staying* float in the void of going, in which always shifting paths remain visible only until they are erased by the wind. The nomadic space is furrowed by vectors, by unstable arrows that constitute temporary links rather than defined roads: the same system of representation of space found in the plan of a Paleolithic village carved in stone in the Val Camonica, in the maps of the "walkabouts" of the Australian Aborigines, and in the *psychogeographic* maps of the Situationists.

While in the settler's eyes nomadic spaces are empty, for nomads these voids are full of invisible traces: every little dissimilarity is an event, a useful landmark for the construction of a mental map composed of points (particular places), lines (paths) and surfaces (homogeneous territories) that are transformed over time.

The ability to *know how* to see in the void of places and therefore to *know how to name* these places was learned in the millennia preceding the birth of nomadism. The per-



Bedolina, Val Camonica, Italia Uno de los primeros mapas que representan un sistema de recorridos fue realizado hace unos 10.000 años, y se encuentra grabado en una roca de Val Camonica, en el norte de Italia, donde se encuentra un conjunto de 130.000 grabados realizados entre los 400 y los 1.000 metros de altitud. Se trata de una imagen que representa el sistema de conexiones de la vida cotidiana de un poblado paleolítico. Más que descifrar cada objeto, el mapa representa la dinámica de un complejo sistema en el cual las líneas de los recorridos en el vacío se enlazan entre sí con el fin de distribuir los distintos elementos llenos del territorio. Se pueden identificar escenas de hombres en plena actividad, senderos, escaleras, cabañas, palafitos, campos cercados y zonas para los animales.

MARIANO PALLOTTINI, *Alle origini della città europea*, Quasar, Roma, 1985.

Bedolina, Val Camonica, Italy One of the first maps representing a system of routes dates back to about 10,000 years ago, and is engraved on a stone in the Val Camonica in northern Italy, in a grouping of about 130,000 incisions made between the heights of 400 and 1000 meters above sea level. This is an image that represents the system of connections of the everyday life of a Paleolithic village. The map, rather than deciphering the objects, represents the dynamic of a complex system in which the lines of the routes in the void intertwine to provide access for the different full elements of the territory. We can recognize scenes of men in activity, paths, steps, huts, pile-dwellings, bordered fields and zones for livestock.

MARIANO PALLOTTINI, *Alle origini della città europea*, Quasar, Rome, 1985.

hasta que el viento los borre. El espacio nómada está surcado por vectores, por flechas inestables que se parecen más a las conexiones contemporáneas que a los trazados: es el mismo sistema de representación del espacio que aparece en la planta de un poblado paleolítico esculpida en la roca de la Val Camonica, en las plantas de los *walkabouts* de los aborígenes australianos o en los mapas *psicogeográficos* de los situacionistas.

Si para los sedentarios los espacios nómadas son vacíos, para los nómadas dichos vacíos no resultan tan vacíos, sino que están llenos de huellas invisibles: cada deformación es un acontecimiento, un lugar útil para orientarse y con el cual construir un mapa mental dibujado con unos puntos (lugares especiales), unas líneas (recorridos) y unas superficies (territorios homogéneos) que se transforman a lo largo del tiempo.

La capacidad de *saber ver* en el vacío de los lugares y, por tanto, de saber *nominar* estos lugares, es una facultad aprendida durante los milenios que preceden el nacimiento del nomadismo. En realidad, la percepción/construcción del espacio nace con los errabundeos realizados por el hombre en el paisaje paleolítico. Si bien en un primer período los hombres podían aprovechar los caminos abiertos entre la vegetación por las migraciones estacionales de los animales, es muy probable que a partir de un momento dado empezasen a abrir nuevas pistas por su cuenta, aprendiesen a orientarse a partir de referencias geográficas y, finalmente, dejaran en el paisaje unos signos de reconocimiento cada vez más estables. La historia de los orígenes de la humanidad es la historia del andar, la historia de las migra-

ción/construcción de espacio comienza con los vagabundeo de hombre en el Paleolítico paisaje. Mientras inicialmente los hombres podrían haber usado las huellas creadas por las migraciones estacionales de los animales a través de la vegetación, es probable que desde un cierto momento los hombres comenzaron a marcar sus propios caminos, a aprender a orientarse usando referencias geográficas, y a dejar cada vez más signos estables en el paisaje. La historia de los orígenes de la humanidad es una historia de caminar, de migraciones de pueblos y de intercambios culturales y religiosos que tuvieron lugar a lo largo de trayectorias intercontinentales. La lenta y compleja operación de apropiación y mapeo del territorio fue el resultado del caminar constante de los primeros hombres.

El "walkabout" es el sistema de rutas con el que los pueblos indígenas de Australia han mapeado todo el continente. Cada montaña, río y manantial pertenece a un complejo sistema de historias de caminos —*the songlines*— que continuamente se entrelazan para formar una única "historia del Tiempo del Sueño", la historia de los orígenes de la humanidad. Cada uno de estos caminos está conectado a una canción, y cada canción está conectada a uno o más mitos seteados en el territorio. La cultura entera de los aborígenes australianos —pasada de generación en generación gracias a una tradición oral aún viva— se basa en un complejo poema mitológico de historias y geografías que existen en el mismo espacio. Cada camino tiene su propia canción y el complejo de las *songlines* constituye una red de erráticos, simbólicos caminos que cruzan y describen el espacio, como un tipo de guía cantada. Es como si el Tiempo y la Historia

Via "El pueblo, la villa, es el lugar al que se dirigen las carreteras, una especie de expansión del camino, como un lago respecto de un río. Es el cuerpo del que las carreteras son los brazos y piernas: un sitio trivial o quadri-trivial, lugar de paso y fonda barata para los viajeros. La palabra proviene del latín *villa*, que Varón hace proceder, junto con *via*, camino, de *veho*, transportar, porque la villa es el lugar al que (y desde el que) se transportan cosas. Para los que se ganaban la vida como arrieros se utilizaba la expresión *vellaturam facere* [transportar mercancías por dinero]. La misma procedencia tienen el término latín *vilis* y nuestro 'vil'; y también 'villano'. Lo que sugiere el tipo de degeneración con que se relaciona a los pueblerinos, exhaustos, aun sin viajar, por el tráfico que discurría a través y por encima de ellos"

HENRY THOREAU, *Walking* (1862), Applewood Books, Boston, 1987; (versión castellana: *Pasear*, Árdora Exprés, Madrid, 1998).

Perdese "Perdese significa que entre nosotros y el espacio no existe solamente una relación de dominio, de control por parte del sujeto, sino también la posibilidad de que el espacio nos domine a nosotros. Son momentos de la vida en los cuales empezamos a aprender del espacio que nos rodea [...]. Ya no somos capaces de otorgar un valor o un significado a la posibilidad de perdersnos. Cambiar de lugares, confrontarnos con mundos diversos, vernos obligados a recrear con una continuidad los puntos de referencia, todo ello resulta regenerador a un nivel psíquico, aunque en la actualidad nadie aconsejaría una experiencia de este tipo. En las culturas primitivas, por el contrario, si alguien no se pierde no se vuelve mayor. Y este recorrido tiene lugar en el desierto, en el campo. Los lugares se convierten en una especie de máquina a través de la cual se adquieren nuevos estados de conciencia."

FRANCO LA CECLA, *Perdersi, l'uomo senza ambiente*, Laterza, Bari, 1988.

Walkabout "El lodo chorreaba de sus muslos, como la placenta de un recién nacido. Luego, como si aquél fuera el primer vagido del niño, cada Antepasado abrió la boca y gritó: '¡YO SOY!' [...] Y este primer '¡Yo soy!', este acto primigenio de imposición de nombre, fue definido, entonces y por siempre jamás, como el dístico más secreto y sacrosanto de la Canción del Antepasado.

Cada Patriarca [...] estiró el pie izquierdo y pronunció un segundo nombre. Designó el pozo de agua, los cañaverales, los eucaliptos... Designó a diestro y siniestro, engendrándolo todo mediante la imposición de nombres y entretejiendo los nombres en versos.

Los Patriarcas hicieron camino cantando por todo el mundo. Cantaron los ríos y las cordilleras, las salinas y las dunas de arena. [...] fueran donde fueren, sus pisadas dejaban un reguero de música.

Envolvieron el mundo íntegro de una malla de música; y finalmente, cuando la Tierra hubo sido cantada, se sintieron exhaustos. [...] Algunos se hundieron en el suelo allí donde estaban. Otros se metieron a gatas en cuevas. Otros se arrastraron hasta sus 'moradas eternas', hasta los pozos de agua ancestrales que los habían parido.

Todos ellos volvieron 'dentro'."

BRUCE CHATWIN, *The Songlines*, Viking, Nueva York, 1987; (versión castellana: *Los trazos de la canción*, Muchnik, Barcelona, 1988).

Way "The village is the place to which the roads tend, a sort of expansion of the highway as a lake of a river. [...] The word is from the Latin *villa*, which together with *via*, a way, or more anciently *ved* and *vella*, Varro derives from *veho* to carry, because the villa is the place to and from which things are carried. They who got their living by teaming were said *vellaturam facere*. Hence too apparently the Latin word *villis* and our 'vile'; also 'villain'. This suggests what kind of degeneracy villagers are liable to. They are way-worn by the travel that goes by and over them, without travelling themselves."

HENRY D. THOREAU, *Walking* (1862), Applewood Books, Boston, 1987.

Getting lost "Getting lost means that between us and space there is not only a relationship of dominion, of control on the part of the subject, but also the possibility that space can dominate us. There are moments in life in which we learn how to learn from the space around us. [...] We are no longer capable of giving a value, a meaning to the possibility of getting lost. To change places, to come to terms with different worlds, to be forced to continuously recreate our points of reference, is regenerating at a psychic level, but today no one would recommend such an experience. In primitive cultures, on the other hand, if someone never gets lost he never grows up. And this is done in the desert, the forest, places that are a sort of machine through which to attain other states of consciousness."

FRANCO LA CECLA, *Perdersi, l'uomo senza ambiente*, Laterza, Bari, 1988.

Walkabout "The mud fell from their thighs, like placenta from a baby. Then, like the baby's first cry, each Ancestor opened his mouth and called out, 'I AM!' [...] And this first 'I am!', this primordial act of naming, was held, then and forever after, as the most sacred and secret couplet of the Ancestor's song.

Each of the Ancients [...] put his left foot forward and called out a second name. He put his right foot forward and called out a third name. He named the waterhole, the reedbeds, the gum trees —calling to right and left, calling all things into being and weaving their names into verses.

The Ancients sang their way all over the world. They sang the rivers and ranges, salt-pans and sand dunes. [...] wherever their tracks led they left a trail of music.

They wrapped the whole world in a web of song; and at last, when the Earth was sung, they felt tired. [...] Some sank into the ground where they stood. Some crawled into caves. Some crept away to their 'Eternal Homes', to the ancestral waterholes that bore them.

All of them went 'back in'."

BRUCE CHATWIN, *The Songlines*, Viking, New York, 1987.

ciones de los pueblos y de los intercambios culturales y religiosos que tuvieron lugar durante los tránsitos intercontinentales. A las incesantes caminatas de los primeros hombres que habitaron la tierra se debe el inicio de la lenta y compleja operación de apropiación y de mapación del territorio.

El *walkabout*—palabra intraducible, sólo comprensible en el sentido literario de “andar sobre” o “andar alrededor”— es el sistema de recorridos a través del cual los pueblos de Australia han cartografiado la totalidad del continente. Cada montaña, cada río y cada pozo pertenecen a un conjunto de historias/recorridos—*las vías de los cánticos*— que, entrelazándose constantemente, forman una única “historia del tiempo del Sueño”, que es la historia de los orígenes de la humanidad. Cada recorrido va ligado a un cántico, y cada cántico va ligado a una o más historias mitológicas ambientadas en el territorio. Toda la cultura de los aborígenes australianos—transmitida de generación en generación a través de una tradición oral todavía activa— se basa en una compleja epopeya mitológica formada por unas historias y unas geografías que ponen el énfasis en el propio espacio. A cada vía le corresponde su propio cántico, y el conjunto de las vías de los cánticos forma una red de recorridos errático-simbólicos que atraviesan y describen el espacio como si se tratase de una guía cantada. Es como si el Tiempo y la Historia fuesen reactualizados una y otra vez “al andarlos”, al recorrer una y otra vez los lugares y los mitos ligados a ellos, en una deambulación musical que es a la vez religiosa y geográfica.

Este tipo de recorrido, visible todavía hoy en las culturas aborígenes, corresponde a una

were updated again and again by “walking them”, recrossing the places and the myths associated with them in a musical deambulation that is simultaneously religious and geographic.

This type of journey, still visible in Aboriginal cultures, belongs to a phase of human history preceding that of nomadism. We can define this type of path as “erratic”. It is important, in fact, to make a distinction between the concepts of roaming (*errare*) and nomadism. While the nomadic journey is linked to cyclical movements of livestock during the transhumance, erratic movement is connected to the pursuit of prey of the hunter-gatherers of the Paleolithic era. In general, it is not correct to speak of nomadism before the Neolithic revolution in the seventh millennium BC, because nomadism and settlement are both the result of the new productive utilization of the land that began with the climate change following the last glacial period.

Nomadism takes place in vast empty spaces, but spaces that are familiar, and a return trip is planned; wandering, on the other hand, happens in an empty space that has not yet been mapped, without any defined destination. In a certain sense the path of the nomad is a cultural evolution of wandering, a sort of “specialization”. It is important to remember that agriculture and livestock-raising are two activities derived from the specialization of the two primitive productive activities—gathering and hunting—, both of which required wandering. These two activities, which consisted in obtaining food by roaming the land, evolved over

etapa de la humanidad anterior al nomadismo. Es un tipo de recorrido que podríamos denominar "errático". Es importante establecer una distinción entre los conceptos de errabundeo y de nomadismo. Si el recorrido nómada va ligado a los desplazamientos cíclicos de los animales durante la trashumancia, el recorrido errático va ligado más bien a la persecución de las presas por parte del hombre recolector-cazador de la era paleolítica. Por lo general no es correcto hablar de nomadismo antes de la revolución neolítica del séptimo milenio antes de Cristo, puesto que el nomadismo y los asentamientos van ligados al nuevo uso productivo de la tierra que se inició con los cambios climáticos posteriores a la última glaciación.

Mientras el nomadismo se desarrolla en vastos espacios vacíos casi siempre conocidos, y presupone un retorno, el errabundeo se desarrolla en un espacio vacío todavía no cartografiado, y no tiene objetivos definidos. En cierto sentido, el recorrido nómada constituye una evolución cultural del errabundeo, una especie de "especialización" del mismo. Es importante recordar que la agricultura y el pastoreo son dos actividades que provienen de la especialización de las dos actividades productivas más primitivas, la recolección y la caza, ambas ligadas al errabundeo.

Dichas actividades, realizadas para buscar alimentos vagando en el espacio, evolucionaron con el tiempo gracias a la lenta domesticación de los animales (pastoreo) y de los vegetales (agricultura), y sólo después de muchos milenios generaron el espacio sedentario y el espacio nómada. Así pues, tanto el recorrido del mundo sedentario como el recorrido nómada provienen del recorrido errático paleo-

time thanks to the gradual taming of animals (sheep-rearing) and of plants (agriculture), and only after many millennia did they begin to generate sedentary space and nomadic space. Therefore both the routes of the sedentary world and the journeys of the nomad are derived from the erratic, Paleolithic path. The notion of path belongs simultaneously to both cultures, i.e. to the builders of "settled cities" and to those of "errant cities".

Space before the Neolithic era was utterly free of those signs that began to mark the surface of the Earth with the advent of agriculture and settlement. The only architecture in the Paleolithic world was the path, the first anthropic sign capable of imposing an artificial order on the territories of natural chaos. Space, which for primitive man was empathic, experienced as being animated with magical presences, began to include the first elements of order in the Paleolithic period. What seemed like an irrational, random space based on concrete material experience slowly began to transform into rational and geometric space generated by the abstraction of thought. This was a passage from a mere utilitarian use for the finding of nourishment to an attribution of mystical and sacred meanings to physical space. A passage from a *quantitative* to a *qualitative* space, filling the surrounding void with a certain number of *full places* that served for orientation. In this way the multidirectional space of natural chaos began to be transformed into a space ordered in keeping with the two main directions clearly visible in the void: the direction of the sun and that of the horizon.

lítico. Actualmente la noción de recorrido hace referencia a ambas culturas, tanto la sedentaria como la nómada, es decir, tanto a los constructores de las "ciudades asentadas" como a los de las "ciudades errantes".

Antes del neolítico, el espacio estaba completamente desprovisto de aquellos signos que empezaron a surcar la superficie de la Tierra con la aparición de la agricultura y de los asentamientos. La única arquitectura que poblaba el mundo paleolítico era el recorrido: el primer signo antrópico capaz de insinuar un orden artificial en los territorios del caos natural. El espacio, que para el hombre primitivo era un espacio empático, vivido y animado por presencias mágicas, empezó a revelar durante el paleolítico los primeros elementos de orden. Aquello que debía haber sido un espacio irracional y casual, basado en el carácter concreto de la experiencia material, empezó a transformarse lentamente en un espacio racional y geométrico, generado por la abstracción del pensamiento. Se pasó de un uso meramente utilitario, ligado tan sólo a la supervivencia alimentaria, a la atribución al espacio físico de unos significados místicos y sagrados. Se pasó de un espacio *cuantitativo* a un espacio *cualitativo*, mediante el relleno del vacío circundante por medio de cierta cantidad de *llenos* que servían para orientarse. De ese modo, el espacio multidireccional del caos natural empezó a convertirse en un espacio ordenado de acuerdo con las dos direcciones principales más claramente visibles en el vacío: la del sol y la del horizonte.

Así pues, a finales del paleolítico el paisaje descifrado por el hombre era probablemente parecido al del *walkabout*: un espacio cons-

At the end of the Paleolithic era, therefore, the landscape deciphered by man probably resembled that of the walkabout: a space constructed by vectors of erratic pathways, by a series of geographical features connected to mythical events and assembled in sequence, and it was probably ordered in keeping with the fixed directions of the vertical and the horizontal: the sun and the horizon. Walking, though it is not the physical construction of a space, implies a transformation of the place and its meanings. The mere physical presence of man in an unmapped space and the variations of perceptions he receives crossing it constitute a form of transformation of the landscape that, without leaving visible signs, culturally modifies the meaning of space and therefore the space itself. Before the Neolithic era, and thus before the menhirs, the only symbolic architecture capable of modifying the environment was walking, an action that is simultaneously an act of perception and creativity, of reading and writing of the territory.

From the path to the menhir

The first *situated object* in the human landscape springs directly from the universe of roaming and nomadism. While the horizon is a stable, more or less straight, line depending upon the landscape itself, the sun has a less definite movement, following a trajectory that appears clearly vertical only in its two moments of vicinity to the horizon: sunrise and sunset. The desire to stabilize the vertical dimension was probably one of the motivations behind the creation of the first artificial element in space: the menhir.

tuido por los vectores del recorrido errático, por una serie de elementos geográficos relacionados con ciertos acontecimientos míticos, montados formando una secuencia y, ordenados, muy probablemente, según las direcciones fijadas por la vertical y la horizontal: el sol y el horizonte.

El acto de andar, si bien no constituye una construcción física de un espacio, implica una transformación del lugar y de sus significados. Sólo la presencia física del hombre en un espacio no cartografiado, así como la variación de las percepciones que recibe del mismo cuando lo atraviesa, constituyen ya formas de transformación del paisaje que, aunque no dejan señales tangibles, modifican culturalmente el significado del espacio y, en consecuencia, el espacio en sí mismo. Antes del neolítico y, por tanto, antes del menhir, la única arquitectura simbólica capaz de modificar el ambiente era el acto de andar, un acto que era a la vez perceptivo y creativo y que, en la actualidad, constituye una lectura y una escritura del territorio.

Del recorrido al menhir

El primer *objeto situado* del paisaje humano nace directamente del universo del errabundeo y del nomadismo. Mientras el horizonte es una línea estable más o menos recta en relación al paisaje donde se encuentra el observador, el sol sigue una trayectoria más inclinada, puesto que realiza un movimiento que sólo parece claramente vertical en sus dos momentos más cercanos al horizonte: el alba y el crepúsculo. Es probable que fuese para estabilizar la dirección vertical por lo que fue creado el primer elemento artificial del espacio: el menhir.

Menhirs appear for the first time in the Neolithic age and represent the simplest objects, but with the greatest density of meaning, of the entire Stone Age. Their raising is the first human act of physical transformation of the landscape: a large stone lying horizontally on the ground is still just a stone without symbolic connotations, but when it is raised vertically and planted in the ground it is transformed into a new presence that stops time and space: it institutes a "time zero" that extends into eternity, and a new system of relations with the elements of the surrounding landscape.

An invention of such scope could satisfy many different aims, and this partially explains the great number of different interpretations that have been made of the menhirs. It is probable, in fact, that many menhirs had multiple, simultaneous functions: it is almost certain that, in general, they were connected to the cult of fertility, of the mother-goddess Earth and the worship of the Sun, but the same stones probably also indicated the places where legendary heroes had died, sacred sites of potent chthonic energy, places where water was found (another sacred element), or boundaries and property lines. What interests us about the megaliths is not so much the study of the cults involved as the relationship established by the stones with the territory: *where* they were placed. We can approach this question by considering the name still used today for the menhirs by the shepherds of Laconi, in Sardinia: *perdas litteradas* or "lettered stones", "stones of letters". This reference to writing can, in fact, explain at least three different uses of the monoliths:

Los menhires aparecen por vez primera en la era neolítica, y constituyen los objetos más sencillos y más densos de significado de toda la Edad de Piedra. Su levantamiento constituye la primera acción humana de transformación física del paisaje: una gran piedra tendida horizontalmente en el suelo y, sin embargo, tan sólo una simple piedra sin ninguna connotación simbólica. Pero su rotación de noventa grados y el hincarla en la tierra transforman dicha piedra en una nueva presencia que detiene el tiempo y el espacio: instituye un tiempo cero que se prolonga hasta la eternidad, así como un nuevo sistema de relaciones con los elementos del paisaje circundante.

Con una invención de tal envergadura era posible alcanzar diversos objetivos y este hecho explica, en parte, la gran cantidad de interpretaciones que se han hecho a propósito del menhir. En realidad es probable que muchos menhires cumplieren más de una función a la vez: es casi seguro que, por lo general, iban ligados al culto de la fertilidad, de la diosa-madre Tierra y del Sol, aunque posiblemente los propios menhires señalaban también, de distintas maneras, aquellos lugares donde habían muerto ciertos héroes legendarios, o lugares sagrados donde podía sentirse una poderosa energía ctónica, o lugares donde había agua, un agua que, además, era sagrada, o, simplemente, señalaban confines o límites de propiedad. Lo que nos interesa del megalitismo no es tanto el estudio de los cultos a los que habrían estado asociadas estas piedras sino, más bien, las relaciones que dichas piedras instauraban con el territorio: los *lugares donde se colocaban*.

Es posible intentar abordar este tema con la

surfaces on which to inscribe symbolic figures, elements with which to write on the territory, signals with which to describe the territory. The first interpretation of the term *litteradas* simply refers to the fact that on the main face of some of the stones different symbols are placed, as on the Egyptian obelisks. The second indicates that these stones were used to architecturally construct the landscape as a sort of *geometry*—seen in the etymological sense of “measurement of the earth”—with which to design abstract figures to oppose natural chaos: the point (the isolated menhir); the line (the rhythmical alignment of multiple stones); the surface (the *cromlech*, or the portion of space enclosed by menhirs placed in a circle). The third interpretation indicates that the stones, beyond *geometry*, also revealed the *geography* of the place, serving to describe its physical structure and its productive and/or mystical-religious utilization. In other words, they were signals placed along the major routes of crossing.

It has been noted that often the zones of megalithic activity in the Neolithic era coincide with those of the development of hunting in the Paleolithic period. This prompts reflection on the link between the menhirs and the paths of Paleolithic roaming and those of nomadic transhumance. In effect it is hard to imagine how the travelers of antiquity could have crossed entire continents without the help of maps, roads and signs. Yet an incredible traffic of travelers and merchants continuously crossed nearly impassable forests and uncharted territories, apparently without excessive difficulty. It is very probable that the menhirs functioned

Menhir La palabra menhir proviene del dialecto bretón, y significa literalmente 'piedra larga' (men = 'piedra', hir = 'larga'). La erección de un menhir representa la primera transformación física del paisaje de un estado natural a un estado artificial. El menhir constituye la nueva presencia en el espacio del neolítico. Es el objeto a la vez abstracto y vivo a partir del cual se desarrollarán posteriormente la arquitectura (la columna tripartita) y la escultura (la estela-estatua).

Menhir The word *menhir* comes from the Breton dialect and literally means 'long stone' (men=stone, and hir=long). The erection of the menhirs represents the first physical transformation of the landscape from a natural to an artificial state. The menhir is the new presence in the space of the Neolithic period, it is the simultaneously abstract and living object from which architecture (the tripartite column) and sculpture (the stele-statue) were later to develop.

Menhir de Dol, en Champ Dolent. Peso, 80 toneladas. Altura, 9,5 metros.
ROBERT FLEMING HAI-ZER, L'età dei giganti, Marsilio, Venecia, 1990.

Menhir of Dol, at Champ Dolent, weight 80t, height 9.5m.
ROBERT FLEMING HAI-ZER, L'età dei giganti, Marsilio, Venice, 1990.



ayuda de la palabra con la cual todavía hoy los pastores de Laconi, en Cerdeña, denominan los menhires: *perdas litteradas*, es decir, "piedras letradas", o "piedras de letras". De hecho, la alusión a la escritura puede explicar por lo menos tres usos distintos de los monolitos: como soportes sobre los cuales se inscribían figuras simbólicas, como elementos mediante los cuales podía escribirse sobre el territorio y como señales con que podía describirse dicho territorio. La primera interpretación de la palabra *litteradas* puede referirse simplemente al hecho de que sobre la superficie principal de ciertas piedras hay dibujados diversos símbolos, al igual que en los obeliscos egipcios. La segunda interpretación indica que estas piedras se utilizaban para construir arquitectónicamente el paisaje como una especie de geometría

as a system of territorial orientation, easily deciphered by those who understood its language: a sort of guide sculpted in the landscape, leading the traveler to his destination from one signal to another along the intercontinental routes.

The menhirs had a relationship with the routes of commerce, which was often driven by activities of livestock-rearing. For the Romans the menhirs were simply simulacra of Mercury, or the natural predecessors of the *Hermæ* that guarded the *quadrivium*, the crossroads symbolizing the four directions of the world, where man encountered different possibilities for the future, where Oedipus ran up against his incestuous fate, where it was best, therefore, to seek the protection of a god. Hermes or Mercury, the messenger of the gods, was the god of way-

Perdas Litteradas 'Piedras letradas' es la expresión con la cual se denominan los menhires en Cerdeña, en el territorio de Laconi. Esta información me fue proporcionada directamente por Antonia Manca di Villemosa, una estudiosa del megalitismo sardo, a quien se debe el descubrimiento del primer menhir sardo, Genia Arniele ('Donna Antonia', como la solían llamar los habitantes de aquellas tierras, estudió durante muchos años los menhires del territorio de Laconi, a través de las leyendas y las canciones que todavía perviven en su tradición oral. Gracias también a su determinación se creó en Laconi el Civico Museo Archeologico de estatuas menhires, donde se encuentran expuestos cuarenta monolitos procedentes de los territorios de los alrededores.

Piedras danzantes Entre las muchas expresiones utilizadas en las distintas culturas para denominar a los menhires, está la de 'piedras danzantes', debida probablemente a la escala humana de las piedras, la cual expresaba una presencia viva en el interior del objeto. Pero quizás se deba también a las danzas y los recorridos rituales que se desarrollaban en torno a ellas. "Estas piedras clavadas en el suelo están vivas -según cuentan los campesinos y los pastores vianeses-, giran sobre sí mismas, danzan, se inclinan, beben, y en galésico se las llama *lear brisagach*='el hombre falso', 'el hombre fingido' [...]. Hay una insistencia especial en la danza. Actualmente los menhires son piedras, hombres 'falsos' o 'fingidos', pero hubo un tiempo en que fueron hombres de verdad: Dios los castigó convirtiéndolos en piedras -pero en piedras vivas-, porque los sorprendió bailando una danza profana y pecaminosa."

FULVIO JESI, *Il linguaggio delle pietre*, Rizzoli, Milán, 1978.

—entendida etimológicamente como “medición de la Tierra”— con la cual dibujar unas figuras abstractas contrapuestas al caos natural: el punto (el menhir aislado), la línea (la alineación rítmica de varios menhires) y la superficie (el *cromlech*, es decir, el fragmento de espacio delimitado por unos menhires colocados en círculo). La tercera interpretación sugiere que todos ellos, además de formar una geometría, podían revelar la *geografía* del lugar, es decir, que podían servir para describir tanto su estructura física como su uso productivo y místico-religioso, en tanto que señales colocadas a lo largo de las grandes vías de travesía.

Se ha señalado que las zonas de difusión del megalitismo en el neolítico coinciden a menudo con las zonas del desarrollo de la caza en la era paleolítica. Este hecho nos lleva a

farers and of commerce (*mercari* = to trade), of thieves and profit, and the protector of the roads and intersections, in the dual sense of earthly roads and those of the soul to the afterworld.

Even today, in Puglia, in the south of Italy, certain menhirs stand along the boundaries separating different territories, places which were probably the sites of clashes or encounters between different villages in ancient times. This hypothesis is supported by the fact that the raising of such monoliths required the work of an enormous number of men, and therefore the inhabitants of more than one village had to be involved.

Malagrino cites the example of the largest monolith of Carnac, the menhir Locmariaquer, 23 meters high, weighing 300 tons, whose erection is calculated as requi-

Padras Litteradas “Lettered stones” is the name given to menhirs in Sardinia, in the territory of Laconi. I was informed of this directly by Antonia Marca di Villermosa, a scholar of Sardinian megaliths, who discovered the first Sardinian menhir, Genna Arrele I. “Donna Antonia”, as she was called by the inhabitants of the town, studied the menhirs in the territory of Laconi for many years, through the legends and songs that still survive in the oral tradition. Thanks to her determination a Civic Archaeological Museum has been opened at Laconi of the statue-menhirs, with displays of forty monoliths from the surrounding areas.

Dancing stones Among the many names given to menhirs in different cultures, there is also the term “dancing stones”, probably due to the human dimension of the stones that expressed a living presence inside the object, but perhaps also due to the ritual dances and processions that took place around them. “These stones planted in the ground are alive — say the Irish peasants and shepherds — they turn, dance, bow, drink, and are called *fear bragach* = ‘the false man’, ‘the fake man’ in Gaelic. [...] There is a particular insistence on the dance; today the menhir are stones, ‘false’ or ‘fake’ men, but once upon a time they were real men: God punished them, turning them into stone — but living stones— because he caught them in the act of dancing a profane, sinful dance.”

PULVIO JESI, *Il linguaggio delle pietre*, Rizzoli, Milan, 1978.

reflexionar sobre la relación entre los menhires y los recorridos del errabundeo paleolítico y, también, con los de la trashumancia nómada. Efectivamente, resulta un poco difícil imaginar de qué modo los viajeros de la antigüedad lograron atravesar continentes enteros sin la ayuda de mapas, calles o señales de indicación. Y sin embargo, un tráfico increíble de viajeros y de comerciantes atravesaba continuamente campiñas impracticables y territorios desconocidos, al parecer sin excesivas dificultades. Es bastante probable que los menhires funcionasen como un sistema de orientación territorial fácilmente inteligible para quienes conocían su lenguaje: una especie de guía esculpida en el paisaje que conducía al viajero hasta su destino, llevándolo de una señal a la siguiente a lo largo de las rutas intercontinentales.

Los menhires mantenían cierta relación con las rutas del comercio, cuyo vehículo era a menudo el pastoreo. Para los romanos, los menhires no eran más que simulacros de Mercurio, es decir, los antepasados naturales de las *hermae* que vigilaban el *quadrivium*, el cruce de vías símbolo de las cuatro direcciones del mundo, donde el hombre encontraba distintas posibilidades de futuro, donde Edipo tropezó con su destino incestuoso y donde, por tanto, era conveniente cobijarse bajo la protección de un dios. Hermes, o Mercurio, el mensajero de los dioses, era el dios de los viajeros y del comercio (*mercari* = *mercader*), así como de los ladrones y de las ganancias, y era también el protector de las vías y sus cruces, en el doble sentido de recorridos por la tierra y de recorridos de las almas hacia el más allá.

En Puglia, en el sur de Italia, es posible en-

ring the force of at least 3,000 people. If such a large number of people did not come from a concerted effort of different populations, we would have to posit the existence of a village so large as to be a veritable megalopolis for the time. The impossibility of the existence of such large tribes leads to the hypothesis that the menhires were not positioned in territory belonging to one particular village, but in "neutral" zones with which multiple populations could identify, a fact which would also explain the use, on a single site, of stones from different regions, some of which were even hundreds of kilometers distant from the site.⁷

The zones in which the megalithic works were built were, therefore, either a sort of sanctuary utilized by the surrounding populations for festivities, or more probably stopping places along the main routes of transit, places with the function of today's highway rest stops. These places were visited throughout the year—and especially during the period of transhumance—by a great multitude of different people. Along the way the menhires attracted the attention of the wayfarer to communicate the presence of singular facts and information regarding the surrounding territory, information useful for the continuation of the journey, such as changes of direction, points of passage, intersections, passes, dangers. But perhaps the menhires also indicated places where ritual celebrations were held, connected to wandering: sacred paths, initiations, processions, games, contests, dances, theatrical and musical performances. The entire voyage, which had been the place of events, stories and myths around or along the menhires, encoun-

contrar todavía hoy algunos menhires a lo largo de los límites que separan territorios distintos, en unos lugares que en la antigüedad habían sido probablemente escenarios de confrontación o de encuentro entre poblados disjuntos. Puede confirmar esta hipótesis el hecho de que el levantamiento de los monolitos exigía la colaboración de un gran número de personas y, por ello, había que contar para su construcción con los habitantes de otros poblados. Paolo Malagrino pone el ejemplo del monolito más grande de Carnac, el menhir Locmariaquer de 23 metros de altura y 300 toneladas de peso, para cuya elevación se calcula que fue necesaria una fuerza-trabajo de por lo menos 3.000 personas. Esta cifra es tan alta que, si dichas personas no hubiesen provenido de diversos pueblos, habría que dar por supuesta la existencia de una población que, para la época, habría constituido una auténtica megalópolis. La imposibilidad de que existiesen tribus tan numerosas nos lleva a la hipótesis de que la localización de los menhires se realizaba en unos territorios que no pertenecían a un poblado específico, sino en territorios "neutros", con los cuales podían identificarse pueblos disjuntos. Este hecho permite explicar también la utilización en un mismo emplazamiento de piedras provenientes de regiones separadas a veces por centenares de kilómetros.⁷

Así pues, las zonas donde se construían las obras megalíticas eran una especie de santuarios a los que acudían los pueblos de los alrededores con motivo de las festividades, o bien, mucho más probablemente, lugares de descanso situados a lo largo de las grandes vías de tránsito -cumpliendo la misma fun-

tered a space for representation of itself: tales of travels and legends were celebrated and ritualized around the stones planted in the ground. Therefore the journey-path created, through the menhirs, a new type of space, a space *around*, which the Egyptians later were able to transform into a space *inside*. The menhirs were positioned in relation to the road structure, but in contrast to what one might expect they did not function as perspective poles—they were placed laterally with respect to the path. In the case of multiple menhirs lined up in a row, besides defining a direction, they separated two spaces, or more precisely they architecturally constructed the border of a space to be crossed or perhaps danced in, a rhythmical space, geometrically defined, that represents the first architecture, in the sense of physical construction of a complex symbolic space, a "space of going" and therefore not a "space of staying": the same type of space that was to be constructed in the first Egyptian works of architecture.

While in the world of the villages and the cultivated fields the erratic path had been transformed into a trail and then a road, giving rise to the architecture of the city, in the empty spaces of the nomadic universe the path conserves its symbolic elements of Paleolithic roaming and transfers them into the sacred spaces of the Egyptian temples. From this moment on it would be increasingly difficult to separate architecture from the path.

The *benben* and the *ka*

The Egyptian civilization is a stationary one, but still closely linked to its nomadic orig-

ción que las modernas estaciones de servicio de las autopistas, por las cuales circulaban durante todo el año, y en especial durante la época de las trashumancias, una gran multitud compuesta por gentes diversas. Durante el viaje, la presencia de los menhires llamaba la atención de los caminantes, informando de la presencia de unos hechos singulares y de las características de los territorios de los alrededores, unas informaciones, como por ejemplo los cambios de dirección, los lugares de paso, las encrucijadas, los puertos de montaña o las zonas peligrosas, que resultaban útiles para la continuación del viaje. Pero quizás los menhires señalaban también los lugares donde se desarrollaban las celebraciones rituales ligadas al errabundeo: recorridos sagrados, de iniciación, procesiones, juegos, concursos, bailes y representaciones teatrales y musicales. La totalidad del viaje, que había sido el escenario de unos acontecimientos, unas historias y unos mitos, encontraba en los menhires un espacio para su propia representación: los relatos de los viajes y de las leyendas se celebraban y ritualizaban en torno a las piedras clavadas en el suelo. De ese modo el recorrido creó, con el menhir, un nuevo tipo de espacio, un espacio *en torno* que, más tarde, los egipcios supieron convertir en un espacio *interno*. Los menhires se emplazaban en relación a la estructura viaria, aunque, de un modo distinto a como se podía esperar, no funcionaban como polos prospectivos, sino que se colocaban lateralmente al recorrido. En el caso de varios menhires formando una hilera, además de determinar una dirección, separaban los espacios, o mejor, construían arquitectónicamente el borde de un espacio



Genna Arrele I, Laconi, Cerdeña, IV milenio a.C. Es el primer menhir sardo, descubierto en 1957 y expuesto actualmente en el Museo Archeologico Nazionale de Sassari. La figura de la parte superior, interpretada como un arco superciliar, puede interpretarse como la impronta de *benou*, el rayo solar. La figura central, un hombre cabeza abajo, puede interpretarse como el símbolo del *ka*, el eterno errar para la adoración del sol. La figura de la parte inferior, una vulva o un doble puñal, puede interpretarse como una flecha. La llanura de Genna Arrele donde fue erigido dicho menhir, se encuentra en el camino de la trashumancia que conduce al Valle Iddocca. "No es extraño que las piedras clavadas se encuentren en las cercanías, cuando no en los márgenes, de antiguas vías que todavía hoy se recorren, especialmente por las trashumancias de los pastores, o bien en las encrucijadas. Una vereda milenaria sube y pasa entre dos hileras de monumentales piedras clavadas, que forman algo parecido a unos propileos, en el puerto de montaña de Perda Iddocca-Laconi. Es plausible pensar que los menhires fueron concebidos y realizados para la función local de simulacros de culto por parte de los habitantes de los poblados de la zona en la cual abundaban, pero también como puntos de referencia, como señales o como lugares de descanso para los caminantes. Tenían por tanto un interés general y casi diría público, aun cuando, como en el caso del silencioso y arcano espacio ocupado por la hilera de menhires de Perda Iddocca, algunos grupos humanos no se detenían en torno a ellos para las ceremonias sagradas durante la transhumancia pastoral." GIOVANNI LILLIU, *La civiltà dei sardi, dal paleolitico all'età dei nuraghi*, Nuova ERI, Turin, 1988.

Genna Arrele I, Laconi, Sardinia, 4th millennium BC This is the first Sardinian menhir, discovered in 1957, and on display today at the National Archaeological Museum in Sassari. The figure at the top, interpreted as the arch of an eyebrow, could also be interpreted as the imprint of *benou*, the sunbeam; the central figure, interpreted as an overturned man, could be interpreted as the symbol of the *ka*, of eternal wandering in adoration of the sun; the figure below, interpreted as a vulva or a double dagger, could be interpreted as an arrow. The plain of Genna Arrele, where the menhir was found, is on the route of transhumance leading to Valle Iddocca. "It is not rare for the dense stones to be found in the proximity or right on the edge of ancient routes that are traveled even today, especially in the transhumance routes of the shepherds, or in the forks of trees. A sheep-track thousands of years old passes between two alignments of dense monumental stones, which act as a *propylaeum*, on the pass Perda Iddocca-Laconi pass. It is plausible that the menhires were created and erected not only for their local function of simulacra of worship on the part of the inhabitants of the villages in the area, but also as points of reference, signals or stopping places for wayfarers; in other words, they had a purpose of general and, I would say, public interest, and yet, as in the silent, arcane space occupied by the menhires in a row of Perda Iddocca, human groups did not linger around them for sacred ceremonies of pastoral transhumance." GIOVANNI LILLIU, *La civiltà dei sardi, dal paleolitico all'età dei nuraghi*, Nuova ERI, Turin, 1988.

que podía recorrerse y donde, tal vez, se podía bailar; un espacio ritmado y bien definido geoméricamente que constituye la primera arquitectura en tanto que construcción física de un espacio simbólico complejo; un espacio "del andar" y, por tanto, en ningún caso un espacio "del estar": el mismo tipo de espacio que construirán más tarde las primeras arquitecturas egipcias.

Mientras que en el mundo de los poblados y de los campos agrícolas el recorrido errático se convirtió en un trazado y, por tanto, en calle, dando lugar a la arquitectura de la ciudad, en los espacios vacíos del universo nómada el recorrido mantiene los elementos simbólicos del errabundeo paleolítico, y los traslada a los espacios sagrados de los templos egipcios. A partir de este momento, resultará cada vez más difícil separar la arquitectura del recorrido.

El *benben* y el *ka*

La civilización egipcia es una civilización estable, estrechamente ligada todavía a los orígenes nómadas primitivos y conserva en su aparato simbólico y religioso una gran continuidad con las culturas paleolíticas. El menhir y el recorrido, arquetipos arquitectónicos de las eras anteriores, son transformados de hecho por la civilización egipcia en las primeras arquitecturas propias y auténticas, el primero como volumen y el segundo como espacio *interior*. Según Siegfried Giedion, el nacimiento del primer volumen en el espacio era representado en la cultura egipcia con el mito del *benben*, "la piedra que emerge por vez primera del caos",⁸ un monolito que habría representado la petrificación vertical del primer rayo solar y que iría ligado a

ins, conserving a substantial continuity with the Paleolithic cultures in its symbolic and religious expressions. The menhir and the path, the architectural archetypes of the earlier ages, are transformed by the Egyptian civilization into the first true works of architecture, the former as *volume* and the latter as *interior space*. According to Siegfried Giedion, the birth of the first volume in space was represented in Egyptian culture by the myth of the *benben*, "the first stone to emerge from the chaos,"⁸ a monolith said to represent the vertical petrification of the first sunbeam, thus connected to the symbolism of the menhirs, the obelisks and the pyramids. The birth of interior space, on the other hand, is connected to the concept of the *ka*, the symbol of *eternal wandering*, a sort of divine spirit that symbolized movement, life, energy and embodies the memory of the perilous migrations of the Paleolithic period. The symbol of the *benben* is a conical monolith with a luminous tip, while the hieroglyphic for *ka* is composed of two arms raised skyward, probably representing the act of transmission of divine energy and of worship of the Sun. The two symbols would seem to be present in the menhirs placed along the routes of transhumance in Sardinia, at whose top a sign is sculpted that could be interpreted as a sunbeam, with a large figure at the center that is very similar to the symbol of *ka* with its raised arms. *Ka* is one of the man's most ancient symbols, and because it is frequently found in many different civilizations at great distances from one another, we could suppose that it was comprehensible for the multitudes of people who crossed the conti-



Alineación de menhires de Carnac, Bretaña, VII milenio a.C. Es la alineación de menhires más grande del mundo, una especie de enorme templo al descubierto que era utilizado con toda probabilidad como lugar de procesiones y de ritos sagrados, vinculados al rito del eterno errar y a la veneración al sol. Por su particular orientación astronómica, ha sido definido como un gran calendario de piedra. Era un lugar donde se encontraban periódicamente las distintas comunidades que atravesaban la región, y abarcaba una escala de afluencias nacionales y tal vez internacionales. Está formado por 3.000 megalitos (en sus orígenes eran casi 15.000), de una altura progresivamente decreciente, y dispuestos en hileras paralelas. El conjunto, de una longitud total de 4.000 metros, está dividido en tres grupos de hileras sucesivas: Méneac, Kermario y Kerlescan.

Alignment of Carnac, Brittany, 7th millennium BC This is the largest alignment of menhirs in the world, a sort of enormous open-air temple, probably used as a place of sacred processions and rituals connected to the rite of eternal wandering and sun worship. Due to its particular astronomical orientations it has been defined as a huge stone calendar. This was a place in which the different communities that crossed the region met periodically, with visitors on a national or perhaps international scale. There are 3,000 megaliths (originally almost 15,000), of progressively decreasing height, arranged in parallel rows. The system, with an overall length of 4,000 meters, is divided into three groups of alignments in succession: Méneac, Kermario, Kerlescan.

la simbología de los menhires, los obeliscos y las pirámides. Por contra, el nacimiento del espacio interior habría ido ligado al concepto del *ka*, el símbolo del *eterno errar*; una especie de espíritu divino que simbolizaba el movimiento, la vida y la energía, y que llevaba consigo el recuerdo de las peligrosas migraciones paleolíticas. El símbolo del *benben* es un monolito de forma cónica con la punta luminosa, mientras que el jeroglífico del *ka* consiste en dos brazos levantados hacia el cielo y, probablemente, representa el acto de la transmisión de la energía divina y de la adoración al sol. Al parecer, ambos símbolos habrían estado presentes en los menhires colocados a lo largo de las rutas de la trashumancia en Cerdeña, sobre los cuales hay esculpido un signo que podría recordar un rayo de sol, y en la parte central una gran figura que se parece mucho al símbolo del *ka*, con los brazos levantados. El símbolo del *ka* es uno de los más antiguos de la humanidad y, puesto que aparece con frecuencia en muchas civilizaciones distantes entre ellas, podría hacer suponer que resultaba comprensible para las multitudes que se desplazaban a pie a través de los continentes: un símbolo comprensible para toda la población errante del paleolítico.

Giedion sostiene que "la organización de los grandes templos del Nuevo Reino expresaba la idea de un eterno errar", y que las primeras arquitecturas de piedra nacieron con el errabundeo del *ka*. Una de las construcciones egipcias más espectaculares es la gran sala hipóstila de Karnak, un espacio de paso entre enormes hileras de columnas paralelas, que recuerda (y no sólo por su nombre, que contiene la raíz 'ka') la espacialidad ritmada

elements on foot: a symbol understood by all the errant populations of the Paleolithic period.

Giedion states that the "organization of the large temples of the New Kingdom expressed the idea of eternal wandering" and that the first works of architecture in stone were the result of the wanderings of the *ka*. One of the most spectacular Egyptian constructions is the great hypostyle of Karnak, a passage inside enormous rows of parallel columns that reminds us (not only for the uncanny name resemblance, containing the root "ka") of the spatial rhythm of Carnac, the largest alignment of menhirs in the world, probably utilized for sacred dances and ritual processions. Thus there would appear to be a continuity between the sacred paths flanked by rows of megaliths and the first Egyptian hypostyle architecture flanked by columns. In the Egyptian temples, with the *celo obscura* which contained the image of the god, each part of the complex was conceived as a place of transit. The large hypostyles with their forest of columns served as a passageway for the king and for the procession that took the god from one sanctuary to another. There were no spaces designed to contain a congregation attending a religious junction, but there were spaces to walk through, built for the initiations that made the eternal wandering sacred and symbolic."

Before the physical transformation of the face of the Earth that began with the menhirs, the territory had undergone a cultural transformation based on walking, an action that took place only on the surface of the planet, without penetrating it. The space of



Benben y benou La piedra *benben*, venerada en los templos de Heliópolis, es un monolito de forma cónica en cuyo ápice descansa el pájaro crestado *benou*. La raíz etimológica de ambos nombres es *bn* o *wbn* = 'luz', 'brillo', 'ascensión'. El *benben* es la primera aparición del Dios del Sol (Atum-Ra) tras el caos primordial; es 'la piedra que emerge por primera vez del caos': la petrificación del primer rayo solar del alba, que se convierte, a través de una abstracción geométrica, en un obelisco con la punta luminosa, y posteriormente en una pirámide, en la imagen misma del sol naciente, y también en lugar de unión entre el cielo y la tierra. *Benou* es el símbolo de la inmortalidad y de la resurrección, es la garza real cenizosa que por vez primera se posó sobre la colina original surgida del fango -el *benben*-, tras la cual se elevó por primera vez el sol desde el horizonte, y donde Atum-Ra había creado la primera pareja de seres humanos.

Sobre la relación entre *benou* y *benben*, véase: SERGE SAUNERON y JEAN YOYOTTE, "La Nais-sance du monde", en *Sources Orientales*, vol. I, París, 1959.

Benben and Benou The *Benben* stone, venerated in the temples of Heliopolis, is a monolith with a conical form and a crested bird at its summit, the *Benou*. The etymological root of the two names is *bn* or *wbn*="light", "brightness", "ascent". The *Benben* is the first apparition of the Sun God (Atum-Ra) after the primordial chaos, it is "the stone that first emerged from the chaos": the petrification of the first ray of the sun at dawn that was transformed, with geometric abstraction, into the obelisk with a luminous point and later into the pyramid, the very image of the Sun that rises and the place of union between heaven and earth. *Benou* is the symbol of immortality and resurrection, it is the blue heron that was first to alight on the original hill that emerged from the mud —the *Benben*— over which the Sun had risen for the first time from the horizon, and where Atum-Ra had created the first couple of the human race.

On the relationship between *Benou* and *Benben* cf. SERGE SAUNERON & JEAN YOYOTTE, "La Nais-sance du monde", in *Sources Orientales*, vol. I, Paris, 1959.

A la izquierda, los jeroglíficos del ka en distintas culturas. A la derecha, 'hombre con los brazos levantados', Bandiagara, Mali.

Left, the hieroglyphics of the ka in different cultures; right, "man with raised arms", Bandiagara, Mali.



de Carnac, la hilera de menhires más larga del mundo, utilizada probablemente para danzas sagradas y procesiones rituales. Por tanto, habría existido una continuidad entre los recorridos sagrados flanqueados por las hileras de megalitos y las primeras arquitecturas hipóstilas egipcias flanqueadas por columnas. En los templos egipcios, a excepción de la celda oscura donde estaba la imagen

the path, therefore, precedes architectonic space; it is an immaterial space with symbolic-religious meanings. For thousands of years, when the physical construction of a symbolic place was still unthinkable, the crossing of space represented an aesthetic means through which it was possible to inhabit the world. Religion, dance, music, narrative in its epic forms of geographical descrip-

El ka, el espíritu del eterno errar El concepto egipcio del *ka*, que simbolizaba el 'eterno errar', el movimiento, la fuerza vital, lleva consigo el recuerdo de las infinitas y peligrosas migraciones del paleolítico. El jeroglífico del *ka* está formado por dos brazos levantados, e indica el modo como la energía divina era transmitida por el dios como una infusión dirigida desde lo alto, o a través de un abrazo protector cuyo símbolo era una especie de *ka* cabeza abajo. El símbolo del *ka*, con unas manos de dimensiones desproporcionadas, está relacionado con el gesto de la adoración del sol. Este gesto aparece en la prehistoria de muchas civilizaciones, desde África hasta Escandinavia.

"Fue este un puente que une entre sí las concepciones religiosas de los templos primordiales allí donde apenas era de esperar. Este puente es el concepto del *ka*, que, más tarde, fue elaborado por los teólogos de Heliópolis e incorporado a su sistema religioso [...]. Los orígenes de la arquitectura de piedra están ligados inseparablemente al concepto del *ka*, y fue precisamente el *ka* del fundador de la Tercera Dinastía, el rey Zoser, el que inició la arquitectura de piedra [...], el único material que por ser eterno podía estar contenido en el *ka*."

SIEGFRIED GIEDION, *The Eternal Present: A Contribution on Constancy and Change*, Pantheon Books, Nueva York, 1964; (versión castellana: *El presente eterno: una aportación al tema de la constancia y el cambio*, Alianza Editorial, Madrid, 1981).

The ka, the spirit of eternal wandering The Egyptian concept of the *ka*, which symbolized "eternal wandering", movement, vital force, carries with it the memory of the infinite and perilous paleolithic migrations. The hieroglyphic of the *ka* is composed of two raised arms, indicating how divine energy is transmitted from the god as is by direct infusion from above, or through the protective embrace whose symbol is a sort of upside-down *ka*. The symbol of the *ka*, with the hands of disproportionate size, is connected to the gesture of sun worship which dates back to prehistoric times in many civilizations, from Africa to Scandinavia.

"There is a bridge to the religious concepts of primeval times where one would last except it. This is the notion of the *ka*, which was further elaborated by the Heliopolitan theologians and incorporated into their religious system [...] The beginning of stone architecture is separably bound up with the concept of the *ka*, and it was for the *ka* of the founder of the Third Dynasty, King Zoser, that stone architecture first came into being".

SIEGFRIED GIEDION, *The Eternal Present: A Contribution on Constancy and Change*, Pantheon Books, New York, 1964.

del dios, cada una de las partes del conjunto se concebía como un lugar de paso. Las grandes salas hipóstilas, con su bosque de columnas, se utilizaban para el paso del rey y para la procesión que llevaba al dios de un santuario a otro. No eran espacios pensados para albergar actos religiosos, sino que eran espacios para ser recorridos, construidos para las iniciaciones que convertían el

tion and initiation of entire peoples were associated with wandering. The path/story was transformed into a literary genre connected to the voyage, the description and representation of space. The attempts to go "beyond art", referred to in the next chapter, have utilized the path to undermine the forms of traditional representation and to arrive at action constructed in real space.

eterno errar en algo sagrado y simbólico.⁵ Antes de la transformación física de la corteza terrestre iniciada con los menhires, el territorio sufrió una transformación cultural basada en el andar, un acto que se desarrollaba tan sólo por la superficie del planeta sin violentar su materia. El espacio del recorrido es, por tanto, anterior al espacio arquitectónico, un espacio inmaterial con significados simbólico-religiosos. Durante miles de años, cuando era todavía impensable la construcción física de un lugar simbólico, recorrer el espacio constituía un medio estético a través del cual resultaba posible habitar el mundo. El errabundeo iba asociado a la religión, a la danza, a la música y al relato bajo la forma de epopeya, de descripción geográfica y de iniciación de pueblos enteros. El recorrido/retrato se convirtió en un género literario relacionado con el viaje, con la descripción y con la representación del espacio. Las tentativas de "superación del arte", de las cuales hablaremos en el próximo capítulo, han utilizado el recorrido para minar las formas tradicionales de representación, y para lograr una acción construida en el espacio real.

En las páginas anteriores hemos podido ver que el problema del nacimiento de la arquitectura, como principio de estructuración del paisaje y como arquitectura del espacio interior, está relacionado con el recorrido errático y con su evolución nómada. Una vez aclarado este punto tan importante y, por tanto, una vez eliminada la insensatez de aquellas convicciones, tan habituales, según las cuales la arquitectura sería una invención vinculada al mundo sedentario y en ningún caso al nómada, no vamos a entrar en la his-

Up to this point we have seen that the problem of the birth of architecture, be it as a principle of structuring the landscape, or as the architecture of interior space, is connected to the erratic path and its nomadic evolution. Once this important point has been clarified, and thus once we have refuted the erroneous but common conviction that architecture is an invention of the sedentary, settled world rather than the nomadic world, we will not plunge into the subsequent history of architecture, but stop here at the phase of wandering, of the path seen as symbolic action rather than as a sign or object in space. What follows is a sort of history of the city-as-path, from the first forms of the Dada readymade to the experiences of the 1960s. The aesthetic practice of walking has freed itself, in the last century, from all religious ritual connotations to assume the increasingly evident appearance of an independent artform. In order for this secularization of the practice of walking and its return to the purely aesthetic sphere to take place it was necessary to wait for the avant-gardes of the 20th century, when Dada made the first lay pilgrimage to a Christian church.

toria de la arquitectura posterior, sino que nos detendremos en la etapa del errabundeo, en el recorrido entendido como acción simbólica y no como signo o como objeto situado en el espacio. Lo que sigue es una especie de historia de la ciudad-recorrida, que va desde las primeras formas de *readymade* dadaístas hasta las experiencias de los años setenta. Durante el siglo xx, la práctica estética del andar se ha ido desvinculando de cualquier ritualismo de tipo religioso para adoptar unas formas de arte autónomo cada vez más evidentes. Para llegar a una forma laica de la práctica del andar y a un retorno de la misma al terreno puramente estético habrá que esperar hasta las vanguardias del siglo xx, cuando Dada lleva a cabo la primera peregrinación laica a una iglesia cristiana.

¹ *Genesis*, 4.12 y 4.15.

² *Genesis*, 4.20-21.

³ BRUCE CHATWIN, *The Songlines*, Viking, Nueva York, 1987. (Versión castellana: *Los trazos de la canción*, Muchnik, Barcelona, 1988).

⁴ RICHARD SENNETT, *The Conscience of the Eye: The Design and Social Life of Cities*, Knopf, Nueva York, 1990. (Versión castellana: *La conciencia del ojo*, Versal, Barcelona, 1991).

⁵ EUGENIO TURRI, *Gli uomini delle tende*, Edizioni Comunità, Milán, 1983.

⁶ GILLES DELEUZE y FÉLIX GUATTARI, *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980. (Versión castellana: *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 1988).

⁷ PAOLO MALAGRINÒ, *Dolmen e menhir di Puglia*, Schena, Fasano, 1982.

⁸ SIEGFRIED GIEDION, *The Eternal Present: A Contribution on Constancy and Change*, Pantheon Books, Nueva York, 1964. (Versión castellana: *El presente eterno: una aportación al tema de la constancia y el cambio*, Alianza Editorial, Madrid, 1981).

⁹ *Genesis* 4.12 and 4.15.

¹⁰ *Genesis* 4.20-21.

¹¹ BRUCE CHATWIN, *The Songlines*, Viking, New York, 1987.

¹² RICHARD SENNETT, *The Conscience of the Eye: The Design and Social Life of Cities*, Knopf, New York, 1990.

¹³ EUGENIO TURRI, *Gli uomini delle tende*, Edizioni Comunità, Milan, 1983.

¹⁴ GILLES DELEUZE & FÉLIX GUATTARI, *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980. (English version: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Athlone Press, London, 1987).

¹⁵ PAOLO MALAGRINÒ, *Dolmen e menhir di Puglia*, Schena, Fasano, 1982.

¹⁶ SIEGFRIED GIEDION, *The Eternal Present: A Contribution on Constancy and Change*, Pantheon Books, New York, 1964.

Anti-walk

La visita dadaísta

El 14 de abril de 1921, en París, a las tres de la tarde y bajo un diluvio torrencial, Dada fija una cita frente a la iglesia de Saint-Julien-le-Pauvre. Con esta acción, los dadaístas pretenden iniciar una serie de incursiones urbanas a los lugares más *banales* de la ciudad. Se trata de una operación estética consciente, acompañada de gran cantidad de comunicados de prensa, proclamas, octavillas y documentación fotográfica. Esta visita inicia la Grande Saison Dada, una temporada de acciones públicas pensadas para inyectar nueva linfa a un grupo que se encontraba en una situación de estancamiento y de polémicas internas, que fue recordada, más tarde, por André Breton como un fracaso generalizado: "No basta con haber pasado de las salas de espectáculo al aire libre para acabar, de una

The Dada visit

On 14 April 1921 in Paris, at three in the afternoon, in pouring rain, the Dada movement had an appointment to meet in front of the church of Saint-Julien-le-Pauvre. This action was to be the first in a series of urban excursions to the *banal places* of the city. It is a conscious aesthetic operation backed up by press releases, proclamations, flyers and photographic documentation. The visit opens the Grande Saison Dada, a season of public operations designed to give new energy to the group, which was in a moment of the doldrums and internal debate. André Breton recalled the project as a substantial failure: "Passing from the halls of spectacle to the open air will not suffice to put an end to the Dada recyclings." In spite of Breton's words, this first visit remains the

LE 14 AVRIL 1921

OUVERTURE

DE LA

GRANDE SAISON DADA

VISITES · SALON DADA · CONGRÈS ·
COMMÉMORATIONS · OPÉRAS ·
PLÉBICISTES · RÉQUISITIONS ·
MISES EN ACCUSATION ET JUGEMENTS

Se faire inscrire au SANS PAREIL

"El principio de las manifestaciones Dada no se ha abandonado.

Se ha decidido que su desarrollo será distinto. A ese efecto se han previsto una serie de visitas-excursiones en París, escogidas con criterios bastante gratuitos [...].

De hecho, la aplicación de este nuevo programa apenas ha sido esbozada. El encuentro en el pequeño jardín de Saint-Julien-le-Pauvre se ha realizado, pero se ha visto obstaculizado por un aguacero, y en mayor grado todavía por la penosa nulidad de los discursos pronunciados, de un tono deliberadamente provocativo.

No basta con haber pasado de las salas de espectáculo al aire libre para acabar, de una vez, con las vueltas de Dada sobre sí mismo".

ANDRÉ PARINAUD (ed.), *André Breton-Entretiens*, Gallimard, Paris, 1952.

"The principle of the Dada events has not been abandoned. It is decided that the procedure will be different. To this end, a series of excursions or visits will be conducted in Paris, selected according to utterly gratuitous criteria. [...]

In truth, the application of this program has only been roughly outlined. The meeting in the garden of Saint-Julien-le-Pauvre actually takes place, but it is hampered by pouring rain and, even more so, by the dreadful vapidness of the speeches made, pronounced in a deliberately provocative tone.

It is not sufficient to leave the halls of spectacle for the open air in order to be finished with the Dada recyclings."

ANDRÉ PARINAUD (ed.), *André Breton-Entretiens*, Gallimard, Paris, 1952.

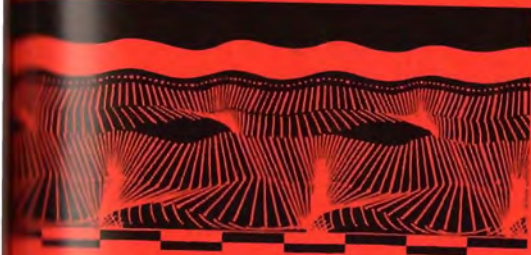
vez, con las vueltas de Dada sobre sí mismo". A pesar de las palabras de Breton, esta primera visita será recordada como la operación más importante de Dada en la ciudad. El paso de las salas de espectáculo "al aire libre" consútye de hecho el primer paso de una larga serie de incursiones, deambulaciones y derivas que atraviesan todo el siglo en tanto que formas de anti-arte.

El primer *readymade* urbano de Dada señala la transición desde la representación del movimiento hasta la construcción de una acción estética que debía llevarse a cabo en la realidad de la vida cotidiana. Durante los primeros años del siglo XX, el tema del movimiento era uno de los objetivos principales de las investigaciones de las vanguardias. El movimiento y la velocidad se habían consolidado como una nueva presencia urbana que podía quedar reflejada tanto en los cuadros de los pintores como en los versos de los poetas. Al principio se realizaron tentativas de fijación del movimiento a través de los medios tradicionales de representación. Sin embargo, tras la experiencia Dada se pasó de la representación del movimiento a su práctica en el espacio real. A partir de las visitas de Dada y de las posteriores deambulaciones de los surrealistas, el acto de recorrer el espacio sería utilizado como forma estética capaz de sustituir la representación y, por consiguiente, todo el sistema del arte.

A través de Dada se produce el paso desde la *representación* de la ciudad del futuro hasta el *habitar* la ciudad de la banalidad. La ciudad futurista era una ciudad atravesada por flujos de energía y por torbellinos de masas humanas, una ciudad que había perdido cualquier posibilidad de una visión estática, y que se

most important Dada intervention in the city. The passage from the halls of spectacle to "the open air" was, in fact, the first step in a long series of excursions, deambulations and "driftings" that crossed the entire century as a form of anti-art.

The first Dada urban *readymade* marks the passage from the representation of motion to the construction of an aesthetic action to be effected in the reality of everyday life. In the first years of the century the theme of motion had become one of the main areas of research of the avant-gardes. Movement and speed had emerged as a new urban presence capable of imprinting itself on the canvases of the painters and the pages of the poets. At first, attempts were made to capture movement with traditional means of representation. Later, after the Dada experience, there was a passage from the representation of motion to the practice of movement in real space. With the Dada visits and the subsequent deambulations of the Surrealists the action of passing through space was utilized as an aesthetic form capable of taking the place of representation, and therefore of the art system in general. Dada effected the passage from the *representation* of the city of the future to the *habitation* of the city of the banal. The Futurist city was crossed by flows of energy and eddies of the human masses, a city that had lost any possibility of static vision, set in motion by the speeding vehicles, the lights and noises, the multiplication of perspective vantage points and the continuous metamorphosis of space. But the research of the Futurists, though it was based on a sophisticated interpretation of the new urban



La representación del movimiento En 1894 Étienne-Jules Marey publica su libro *Le Mouvement*, que incluye sus famosos estudios cronofotográficos de la locomoción humana, realizados en 1886. Se trata de una serie de fotografías que reproducen de una forma cada vez más abstracta la figura obtenida mediante la suma de las imágenes del movimiento humano en el espacio. Estas fotos llevarían posteriormente al *Nu descendant un escalier* de Marcel Duchamp y a las tentativas futuristas de representar la velocidad en el espacio estático de la pintura (Giacomo Balla) y en los objetos inmóviles de la escultura (Umberto Boccioni).

The representation of movement In 1894 Étienne-Jules Marey publishes the book *Le Mouvement* containing the famous "Chronophotographic studies of human locomotion" made in 1886. These are photographs that reproduce, in an increasingly abstract form, the figure obtained by summing the images of human movement in space. They are the photos that were later to influence the *Nu descendant un escalier* of Duchamp and the attempts of the Futurists to represent speed in the static space of painting (Giacomo Balla) and in the immobile object of sculpture (Umberto Boccioni).



ponía en marcha con los automóviles a toda velocidad, con las luces, con los ruidos, con la multiplicación de los puntos de vista prospectivos, y con la metamorfosis constante del espacio. Aun así, la investigación futurista, si bien se basaba en una sofisticada lectura de los nuevos espacios urbanos y de los acontecimientos que tenían lugar en ellos, se detiene en el momento de la representación, sin ir más allá, sin adentrarse en el terreno de la acción. La exploración y la percepción acústica, visual y táctil de los espacios urbanos en proceso de transformación no se consideraban por sí mismos como hechos estéticos. Los futuristas no intervenían en el ambiente urbano, y sus reuniones vespertinas se desarrollaban en los ambientes literarios, en las galerías de arte y en los teatros, pero casi nunca (a excepción de las disputas y de los

spaces and the events that took place there, stopped at the phase of representation, without going beyond to penetrate the field of action. The act of exploration and acoustic, visual and tactile perception of urban spaces in transformation was not considered an aesthetic action in its own right. The Futurists did not intervene in the urban environment; their soirées took place in literary circles, art galleries and theaters, and almost never (with the exception of brawls and political assemblies) in the reality of the city.

Tristan Tzara, in the manifesto of 1916, had declared that Dada is "decidedly against the future," indicating that every sort of possible universe is already available in the present. The urban actions performed in the early 1920s by the Parisian group that had formed

Flânerie "La ciudad es la realización del viejo sueño humano del laberinto. A esa realidad, sin saberlo, se consagra el flâneur. [...] Paisaje, eso es la ciudad para el flâneur. O más exactamente: para él la ciudad se escinde en sus polos dialécticos. Se le abre como un paisaje y lo encierra como una habitación". WALTER BENJAMIN, *Das Passagen-Werk* [1929], Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1983.

"Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perdersé, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje. Los rótulos de las calles deben entonces hablar al que va errando como el crujió de las ramas secas, y las callejuelas de los barrios céntricos reflejaré las horas del día tan claramente como las hondonadas del monte".

WALTER BENJAMIN, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, [1930-1933], Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1950; (Versión castellana: *Infancia en Berlín hacia 1900*, Alfaguara, Madrid, 1982).

Flânerie "The city is the realization of the ancient human dream of the labyrinth. Without knowing it, the flâneur is devoted to this reality. [...] Landscape, this is what the city becomes for the flâneur. Or more precisely: for him the city splits into its dialectical poles. It opens to him like a landscape and encloses him like a room."

WALTER BENJAMIN, *Das Passagen-Werk* [1929], Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1983 (English version: *The Arcades Project*, Belknap Press, Cambridge (Mass.), 1999).

"Not to find one's way in a city (may well be uninteresting and banal. It requires ignorance —nothing more. But to lose oneself in a city —as one loses oneself in a forest— that calls for quite a different schooling. Then, signboards and street names, passers-by, roofs, kiosks, or bars must speak to the wanderer like a cracking twig under his feet in the forest, like the startling call of a bittern in the distance."

WALTER BENJAMIN, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, [1930-1933], Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1950. (English version: "A Berlin Chronicle", in *One-Way Street and Other Writings*, NLB, London, 1979).

militines políticos) en la realidad de la ciudad. En el manifiesto de 1916, Tristan Tzara declaraba que Dada estaba "decididamente contra el futuro", puesto que veía ya en el presente todas las clases de universos posibles. Las acciones urbanas llevadas a cabo a principios de los años veinte por parte del grupo parisino formado en torno a Breton, quedan ya lejos de las proclamas futuristas. La ciudad dadaísta es una ciudad de la banalidad que ha abandonado todas las utopías hipertecnológicas del futurismo. La presencia frecuente y las visitas a los lugares insulsos representan para los dadaístas un modo concreto de alcanzar la desacralización total del arte, con el fin de llegar a la unión del arte con la vida, de lo sublime con lo cotidiano. Resulta interesante señalar que el escenario de la primera acción de Dada es preci-

around Breton were already very distant from the proclamations of the Futurists. The Dada city is a city of the banal that has abandoned all the hypertechnological utopias of Futurism. The frequentation and visiting of insipid places represented, for the Dadaists, a concrete way of arriving at the total secularization of art, so as to achieve a union between art and life, the sublime and the quotidian. It is interesting to note that the setting for the first Dada action is precisely modern Paris, the city already frequented, at the end of the previous century, by the *flâneur*, that ephemeral character who, in his rebellion against modernity, killed time by enjoying manifestations of the unusual and the absurd, when wandering about the city. Dada raised the tradition of *flânerie* to the level of an aesthetic operation. The Parisian walk

Sobre la flânerie:

- WALTER BENJAMIN, "Die Wiederkehr des Flâneurs", en FRANZ HENSEL, *Spazieren in Berlin* [1929], Das Arsenal, Berlin, 1984;
- WALTER BENJAMIN, "Le Flâneur. Le Paris du Second Empire chez Baudelaire", en *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1969; (versión castellana: *Baudelaire: un poeta en el esplendor del capitalismo*, Taurus, Madrid, 1972);
- JEAN-HUBERT MARTIN, "Dérives. Itinéraires surréalistes, dérives et autres parcours", en AA.VV.,

Cartes et cartographie de la Terre, Centre Georges Pompidou, Paris, 1980;

• CHRISTEL HOLLEVOET, "Quand l'objet de l'art est la démarche, flânerie, dérive et autres déambulations", en *Exposé*, 2, Orléans, 1995;

• CHRISTEL HOLLEVOET, "Désambulation dans la ville, de la flânerie et la dérive à l'apprehension de l'espace urbain dans Fluxus et l'art conceptuel", en *Parachute*, 68, 1992.

On the theme of flânerie:

- WALTER BENJAMIN, "Die Wiederkehr des Flâneurs", in FRANZ HENSEL, *Spazieren in Berlin*, [1929], Das Arsenal, Berlin, 1984;
- WALTER BENJAMIN, "Le Flâneur. Le Paris du Second Empire chez Baudelaire", in *Charles Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1969 (English version: *Charles Baudelaire: a Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, NLB, London, 1973);
- JEAN-HUBERT MARTIN, "Dérives. Itinéraires surréalistes, dérives et au-

tres parcours", in *Cartes et cartographie de la Terre*, Centre George Pompidou, Paris, 1980.

• CHRISTEL HOLLEVOET, "Quand l'objet de l'art est la démarche, flânerie, dérive et autres déambulations", in *Exposé*, 2, Orléans, 1995;

• CHRISTEL HOLLEVOET, "Deambulation dans la ville, de la flânerie et la dérive à l'apprehension de l'espace urbain dans Fluxus et l'art conceptuel", in *Parachute*, 68, 1992.



Borrador y octavilla de invitación de la primera visita a Saint-Julien-le-Pauvre.

Working draft and flyer of the invitation for the first visit to Saint-Julien-le-Pauvre.



samente el París moderno, la ciudad por la cual ya desde finales de siglo, vagaba el *flâneur*, aquel personaje efímero que, rebelándose contra la modernidad, perdía el tiempo deleitándose con lo insólito y lo absurdo en sus vagabundeos por la ciudad. Dada eleva la tradición de la *finerie* al rango de operación estética. El paseoparisino descrito por Walter Benjamin en los años veinte es utiliza-

described by Walter Benjamin in the 1920s is utilized as an artform that inscribes itself directly in real space and time, rather than on a medium. Paris, therefore, was the first city to offer itself as an ideal territory for those artistic experiences that sought to give life to the revolutionary project of going beyond art pursued by the Surrealists and the Situationists.

Octavilla distribuida a los transeúntes "Los dadaístas, de paso por París, queriendo subsanar la incompetencia de las guías y de los presuntos *cicaroni*, han decidido emprender una serie de visitas a ciertos lugares elegidos, en especial a aquellos que realmente no poseen ninguna razón de existir. Se insiste equivocadamente en lo pintoresco, en el interés histórico y en el valor sentimental. La partida no está todavía perdida, pero es necesario actuar con urgencia. Participar en esta primera visita significa rendir cuentas del progreso humano, de las posibles destrucciones y de la necesidad de proseguir con nuestras acciones, que vosotros deberíais intentar apoyar por todos los medios".

El comunicado impreso "Hoy, a las 15.00h, en el jardín de la iglesia de Saint-Julien-le-Pauvre [...], Dada inaugura una serie de incursiones por París, e invita gratuitamente a amigos y a enemigos a visitar las *dépendances* de la iglesia. De hecho, parece que es posible encontrar todavía algo por descubrir en el jardín, aunque los turistas ya se hayan dado cuenta de ello. No se trata de una manifestación anticlerical, como podría pensarse, sino más bien de una nueva interpretación de la naturaleza aplicada, en esta ocasión, no al arte sino a la vida".

Flyer distributed to passers-by "The Dadaists passing through Paris, as a remedy for the incompetence of guides and dubious pedants, have decided to undertake a series of visits to selected places, in particular to those places that do not truly have any reason to exist. It is incorrect to insist upon the picturesque, historical interest and sentimental value. The game has not yet been lost, but we must act quickly. Participation in this first visit means answering for human progress, for possible destructions and responding to the need to pursue our action, which you will attempt to encourage by any means possible."

Press release "Today at 3pm in the garden of the church of Saint-Julien-le-Pauvre [...] Dada inaugurates a series of Excursions in Paris, inviting friends and enemies alike to visit the *dépendances* of the church free of charge. It would appear, in fact, that something can still be discovered in the garden, in spite of its familiarity to tourists. This is not an anticlerical demonstration, as one might be tempted to believe, but rather a new interpretation of nature applied, this time, not to art but to life."

do como forma artística que se inscribe directamente en el espacio real y en el tiempo real, y ello sin soportes materiales. En consecuencia, París será la ciudad que por vez primera se ofrecerá como territorio ideal para aquellas experiencias artísticas que se proponían dar vida al proyecto revolucionario de la superación del arte, abordado por los surrealistas y los situacionistas.

The urban readymade

In 1917 Duchamp had proposed the Woolworth Building in New York as his own ready-made work, but this was still an architectonic object and not a public space. The urban readymade realized at Saint-Julien-le-Pauvre, on the other hand, is the first symbolic operation that attributes aesthetic value to a space rather than an object. Dada

El *readymade* urbano

En 1917 Marcel Duchamp propuso como *readymade* propiamente dicho el edificio Woolworth de Nueva York, pero se trataba todavía de un objeto arquitectónico, y no de un espacio público. Por el contrario, el *readymade* urbano realizado en Saint-Julien-le-Pauvre representa la primera operación simbólica que atribuye un valor estético a un espacio en vez de a un objeto. Dada pasa de la traslación de un objeto banal al espacio del arte, a la traslación del arte —a través de la persona y de los cuerpos de los artistas Dada— a un lugar banal de la ciudad. La “nueva interpretación de la naturaleza aplicada esta vez a la vida y no al arte”, anunciada en el comunicado de prensa que explicaba la operación de Saint-Julien-le-Pauvre, representa una llamada revolucionaria a la vida y contra el arte, y de lo cotidiano contra lo estético, que contesta abiertamente las modalidades tradicionales de la intervención urbana, el campo de acción que pertenecía por tradición tan sólo a los arquitectos y los urbanistas. Antes de la acción de Dada, la actividad artística podía penetrar en el espacio público a través de operaciones de ornamentación como, por ejemplo, la instalación de objetos escultóricos en las plazas o en los parques. La operación de Dada ofrece de nuevo a los artistas la posibilidad de intervenir en la ciudad. Antes de la visita de Dada, cualquier artista que hubiese deseado colocar un lugar frente a la atención del público, habría tenido que situar el lugar real en un lugar reconocido, por medio de la representación e, inevitablemente, por medio de la propia interpretación.

Dada no interviene en el lugar dejando en él

progressed from introducing a banal object into the space of art to introducing art—the persons and bodies of the Dada artists—into a banal place in the city. The “new interpretation of nature applied this time not to art, but to life,” announced in the press release explaining the Saint-Julien-le-Pauvre operation, is a revolutionary appeal to life versus art and the quotidian versus the aesthetic, opening challenging the traditional modes of urban intervention, a field of action usually reserved for architects and town planners. Before the Dada action, artistic activity could be inserted in public space only through operations of decoration, such as the installation of sculptural objects in squares and parks. The Dada intervention offers artists a new possibility for working on the city. Before the Dada visit any artist who wanted to present a place to his audience had to shift the real place into a place designated by means of representation, with the inevitable consequence of a subjective interpretation.

Dada did not intervene in the place by inserting an object or by removing others. It brought the artist, or the group of artists, directly to the site in question, without effecting any material operation, without leaving physical traces other than the documentation of the operation—flyers, photographs, articles, stories—and without any kind of subsequent elaboration.

Among the photos documenting the event there is one showing the group in the garden of the church, perhaps the most important image of the entire operation. We see the Dada group posing on an unintended patch of ground. The image shows none of



Visita, Excursión Dada en Saint-Julien-le-Pauvre, París, 14 de abril de 1921. De izquierda a derecha: Jean Crotti, Georges D'Esparbès, André Breton, Georges Rigaud, Paul Eluard, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Théodore Fraenkel, Louis Aragon, Tristan Tzara, Philippe Soupault (Musée d'Art et d'Histoire de Saint-Denis).

La operación había sido anunciada en el número 19 de la revista *Litterature*, y descrita el día después de la visita en el número de *Comoedia* del 15 de abril, en un artículo titulado "Les disciples de DADA à l'Église de Saint-Julien-le-Pauvre". El mismo episodio ha sido relatado por dos de sus participantes: ANDRÉ PARINAUD (ed.), *André Breton-Entretiens*, Gallimard, París, 1952, y GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES, *Déjà jadis*, René Juillard, París, 1958. Para ulteriores profundizaciones: MICHEL SANOUILLET, *Dada à Paris*, Jean-Jacques Pauvert, 1965; GEORGES HUGNET, *L'aventure Dada*, Galerie de l'Institut, París, 1957; (versión castellana: *La aventura dada: Ensayo, diccionario y textos escogidos*, Ediciones Júcar, Madrid, 1973).

Visit, excursion Dada at Saint-Julien-le-Pauvre, Paris, 14 April 1921. From the left: Jean Crotti, Georges D'Esparbès, André Breton, Georges Rigaud, Paul Eluard, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Théodore Fraenkel, Louis Aragon, Tristan Tzara, Philippe Soupault. (Musée d'Art et d'Histoire de Saint Denis).

The operation had been announced in the magazine *Littérature*, 19, and was described the day following the visit in *Comoedia* of 15 April, in an article entitled "Les Disciples de DADA à l'Église Saint-Julien-le-Pauvre". The episode has been narrated by two of the participants: ANDRÉ PARINAUD (ed.), *André Breton - Entretiens*, Gallimard, Paris, 1952, and GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES, *Déjà jadis*, René Juillard, Paris, 1958. For further discussion: MICHEL SANOUILLET, *Dada à Paris*, Jean-Jacques Pauvert, 1965; GEORGES HUGNET, *L'Aventure Dada*, Galerie de l'Institut, Paris, 1957.

un objeto o quitando otros, sino que lleva al artista —o mejor, al grupo de artistas— directamente al lugar a descubrir sin llevar a cabo ninguna operación material, sin dejar huellas físicas, tan sólo con la documentación relacionada con la operación —las octavillas, las fotografías, los artículos y los relatos—, sin ningún tipo de elaboración posterior. Entre las fotografías que documentan aquel acontecimiento hay una que muestra al grupo en el jardín de la iglesia y que es, tal vez, la imagen más importante de toda la operación. En ella se ve al grupo Dada posando en un terreno sin cultivar. No muestra ninguna de las acciones que habían acompañado al acontecimiento, como la lectura de textos tomados al azar de un diccionario Larousse, la entrega de regalos a los transeúntes, o las tentativas de hacer bajar a la gente a la calle. El tema de la fotografía es la presencia de aquel grupo tan especial en la ciudad, junto al conocimiento de la acción que están desarrollando y la conciencia de hacer lo que están haciendo, es decir, *nada*. La obra consiste en el hecho de haber concebido la acción a realizar, y no en la acción en sí misma. Quizás sea por este motivo que las demás visitas programadas no se llevaron a cabo. El proyecto no se terminó porque ya había terminado. Haber llevado a cabo la acción en aquel lugar especial tenía ya el mismo valor que llevarla a cabo por toda la ciudad. No se sabe quién propuso aquel lugar entre los artistas Dada —“una iglesia abandonada, poco y mal conocida, rodeada en aquella época por una especie de *terrain vague* cercado por unas empalizadas”—, ni los motivos de la elección. Sin embargo, su situación en pleno barrio latino parece indi-

the actions that had accompanied the event, such as the reading of texts selected at random from a Larousse dictionary, the giving of gifts to passers-by, or the attempts to get people to leave their homes and come into the street. The subject of the photo is the presence of that particular group in the city, aware of the action they are performing and conscious of what they are doing, namely *nothing*. The work lies in having thought of the action to perform, rather than in the action itself. Perhaps this is why the other actions in the program never took place. The project was not taken to its conclusion because it was already finished. Having performed the action in that particular place was the equivalent of having performed it on the entire city. We don't know which of the Dada artists had suggested that site —“an abandoned church, known to few people, surrounded at the time by a sort of *terrain vague* enclosed by fences”— nor the reasons behind the choice. But its position, in the heart of the Latin Quarter, seems to indicate that this particular garden around a church was selected precisely as if it were an abandoned garden near one's own home: a space to investigate, familiar but unknown, seldom visited but evident, a banal, useless space which like so many others *wouldn't really have any reason to exist*. The exploration of the city and the continuing discovery of situations to investigate is possible anywhere, even in the heart of Parisian tourism zones, even along the Seine on the *rive gauche* facing the cathedral of Notre Dame. With the exploration of the banal, Dada launched the application of Freud's research to the

car que aquel jardincito tan especial que rodeaba la iglesia fue escogido precisamente por parecer un jardincito abandonado junto a nuestra casa: un espacio a indagar por ser familiar pero desconocido, tan poco frecuentado como evidente, un espacio banal e inútil que, al igual que tantos otros, *no tendría realmente ninguna razón de existir*. La exploración de la ciudad y el descubrimiento constante de realidades a indagar son posibles en cualquier parte, incluso dentro de los itinerarios turísticos parisinos, incluso a lo largo de la *rive gauche* en su paso frente a la catedral de Notre Dame. Con la exploración de lo banal, Dada pone en marcha la aplicación de las investigaciones freudianas al inconsciente de la ciudad, las cuales serán desarrolladas más tarde por los surrealistas y los situacionistas.

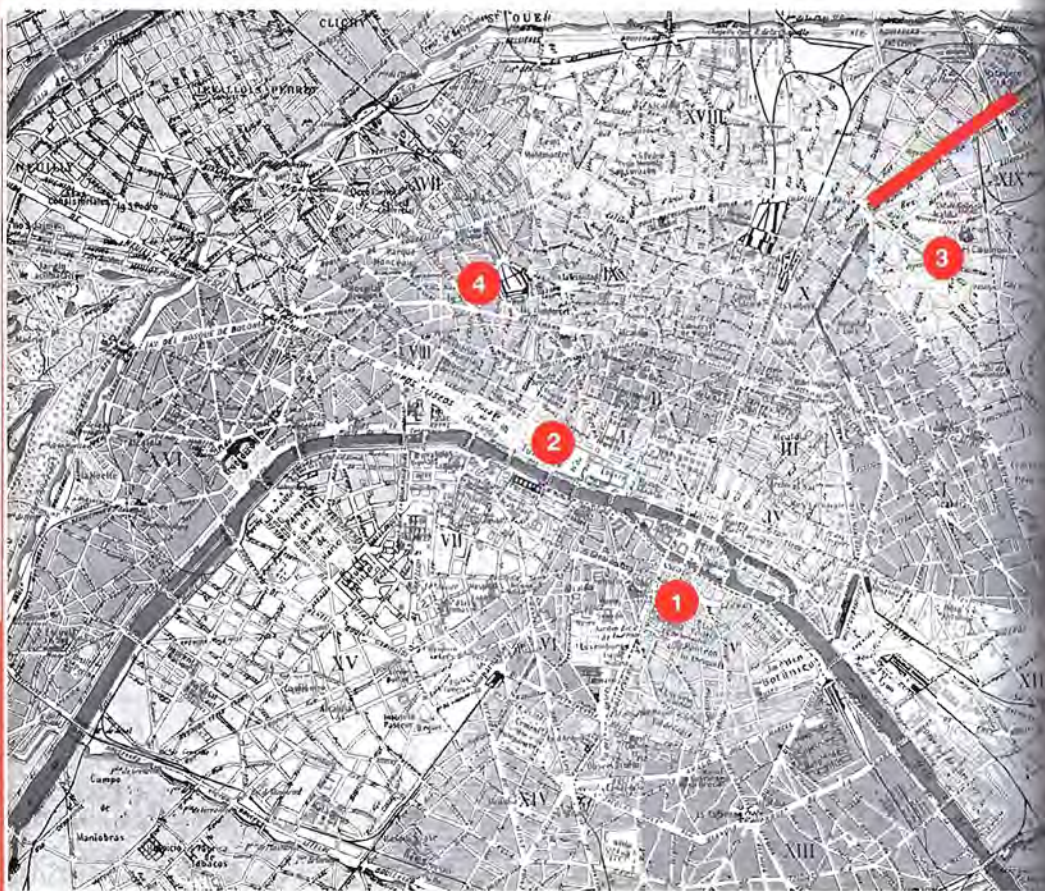
La deambulación surrealista

En mayo de 1924, tres años después de la visita de Dada, el grupo dadaísta parisino organiza otra intervención en el espacio real. En esta ocasión no se trataba de dirigirse a un lugar de la ciudad elegido previamente, sino de llevar a cabo un recorrido errático por un vasto territorio natural. Este viaje constituye la materialización del *lâchez tout* de André Breton, un auténtico recorrido iniciático que señala el paso definitivo de Dada al surrealismo. En aquella época, las manifestaciones Dada empezaban a despertar cada vez menos entusiasmo, las relaciones con Tristan Tzara empezaban a resquebrajarse, y se sentía la necesidad de recuperar energías con el fin de prepararse para un nuevo cambio de orientación. En este delicado momento, Louis Aragon, André Breton, Max Morise

unconscious of the city. This idea was later to be developed by the Surrealists and the Situationists.

Surrealist deambulation

Three years after the Dada visit, in May 1924, the Paris Dada group organized another intervention in real space. This time, instead of an encounter in a selected place in the city, the plan was for an erratic journey in a vast natural territory. The voyage is the materialization of the *lâchez tout* of Breton, a veritable path of initiation that marks the definitive passage from Dada to Surrealism. In this period the Dada events were beginning to meet with less enthusiasm, relations with Tristan Tzara were deteriorating, and a need was felt to gather energy and prepare for a new breakthrough. It was in this delicate moment that Louis Aragon, André Breton, Max Morise and Roger Vitrac organized a deambulation in open country in the center of France. The group decided to set forth from Paris, going to Blois, a small town selected randomly on the map, by train and then continuing on foot as far as Romorantin. Breton recalled this "quartet deambulation," conversing and walking for many consecutive days, as an "exploration between waking life and dream life." After returning from the trip he wrote the introduction to *Poisson soluble*, which was to become the first Surrealist Manifesto, in which we find the first definition of the term Surrealism: "pure psychic automatism with which one aims at expressing, whether verbally or in writing, or in any other way, the real functioning of thought." The trip, undertaken without aim



y Roger Vitrac organizan una deambulación a campo abierto por el centro de Francia. El grupo decide salir de París para llegar en tren hasta Blois, una pequeña ciudad elegida al azar en el mapa, y proseguir a pie hasta Romorantin. Breton recuerda este “deambular a cuatro bandas”, conversando y caminando durante varios días seguidos, como una “exploración hasta los límites entre la

or destination, had been transformed into a form of *automatic writing in real space*, a literary/rural roaming imprinted directly on the map of a mental territory.

As opposed to the Dada excursion, this time the setting for the action is not the city, but an “empty” territory. The *deambulation* — a term that already contains the essence of disorientation and self-abandon to the un-

París: "lugares que realmente no poseen ninguna razón de existir".

Paris: "Places that do not truly have any reason to exist."

Junto a esta primera visita se anuncian otras excursiones por el centro de París: el Louvre, el parque de Buttes-Chaumont, la estación de Saint-Lazare, el canal de l'Ourcq y el Mont du Petit Cadenas (fuera del mapa). Estas excursiones no fueron realizadas, aunque están descritas en los paseos narrados en las novelas de Louis Aragon y André Breton.

With the first visit, other excursions in the center of Paris were announced: to the Louvre, the park of Buttes-Chaumont, the Gare Saint-Lazare, the Canal de l'Ourcq and Mont du Petit Cadenas (off the map). These excursions never took place, but they are described in the walks in the novels of Louis Aragon and André Breton.



vida consciente y la vida soñada" A la vuelta del viaje escribe la introducción de *Poisson soluble*, que más tarde se convertirá en el Primer Manifiesto del Surrealismo, y donde aparece la primera definición de la palabra 'surrealismo': "un automatismo psíquico puro mediante el cual se propone expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensa-

conscious— took place amidst woods, countryside, paths and small rural settlements. It would appear that the aim of going beyond the real into the dream world was accompanied by a desire for a return to vast, uninhabited spaces, at the limits of real space. The Surrealist path was positioned out of time, crossing the childhood of the world, taking on the archetypal forms of

miento" El viaje, emprendido sin finalidad y sin objetivo, se convirtió en la experimentación de una forma de *escritura automática en el espacio real*, en un errabundeo literario/campestre impreso directamente en el mapa de un territorio mental.

A diferencia de la excursión dadaísta, en esta ocasión el escenario de la acción no es la ciudad, sino un territorio "vacio" La *deambulación*—palabra que contiene la esencia misma de la desorientación y del abandono al inconsciente— se desarrolla por bosques, campos, senderos y pequeñas aglomeraciones rurales. Parece como si la intención de superar lo real mediante lo onírico estuviese acompañada por una voluntad de retorno a unos espacios vastos y deshabitados, en los límites del espacio real. El recorrido surrealista se sitúa fuera del tiempo, atraviesa la in-

wandering in the empathic territories of the primitive universe. Space appears as an active, pulsating subject, an autonomous producer of affections and relations. It is a living organism with its own character, a counterpart with shifting moods, with which it is possible to establish a relationship of mutual exchange. The path unwinds amidst snares and dangers, provoking a strong state of *apprehension* in the person walking, in both senses of "feeling fear" and "grasping" or "learning" This empathic territory penetrates down to the deepest strata of the mind, evoking images of other worlds in which reality and nightmare live side by side, transporting the being into a state of unconsciousness where the ego is no longer definite. Deambulation is the achievement of a state of hypnosis by walking, a disorien-

Deambulación "Así pues, todos estamos de acuerdo en que podemos vivir una gran aventura.

'Dejadlo todo... Salid a las calles': éste era el motivo de mis exhortaciones en aquel período [...].

Sin embargo, ¿de qué calles había que salir? De unas calles en el sentido material, eso era poco probable; de unas calles espirituales, eso no nos parecía bien. El hecho es que se nos ocurrió la idea de combinar ambos tipos de calles.

De ahí surgió una deambulación entre cuatro: Louis Aragon, Max Morise, Roger Vitrac y yo mismo, emprendida en aquella época parlando de Blois, una ciudad elegida al azar sobre el plano.

Convinimos que iríamos al azar, a pie, y que seguiríamos conversando, sin permitirnos desviaciones del berberas a excepción de las necesarias para comer y dormir. Una vez iniciada la excursión, resultó ser muy especial e incluso estuvo repleta de peligros. El viaje, previsto para unos diez días -aunque luego fue acortado-, adquirió repetidamente el carácter de una iniciación.

La ausencia de cualquier tipo de objetivo nos aparta muy pronto de la realidad, y levanta bajo nuestros pasos fantasmas cada vez más numerosos, cada vez más inquietantes. La irritación está cada vez más al acecho, y hace incluso que Aragon y Vitrac lleguen a las manos.

Visto globalmente, la exploración no fue de ningún modo decepcionante, a pesar de la exigüidad de su rayo, puesto que exploramos los límites entre la vida consciente y la vida de los sueños, es decir, el máximo grado en el tipo de preocupaciones que teníamos en aquella época"

ANDRÉ PARINAUD (ed.), *André Breton-Entretiens*, Gallimard, Paris, 1952.

lancia del mundo y toma las formas arquitectónicas del errabundeo en los territorios empáticos del universo primitivo. El espacio aparece como un sujeto activo y vibrante, un productor autónomo de afectos y de relaciones. Es un organismo vivo con carácter propio, un interlocutor que sufre cambios de humor y que puede frecuentarse con el fin de establecer un intercambio recíproco. El recorrido se desarrolla entre trampas y peligros que provocan a aquel que camina un fuerte estado de *aprensión*, en el doble sentido de “sentir miedo” y “*aprehender*” Este territorio empático penetra en la mente hasta sus estratos más profundos, evoca imágenes de otros mundos donde la realidad y la pesadilla conviven juntas, transporta al ser a un estado de inconsciencia en el cual el Yo todavía no queda determinado. La deambulación

ting loss of control. It is a medium through which to enter into contact with the unconscious part of the territory.

City as amniotic fluid

Just as the other excursions announced by Dada were never completed, so the rural wanderings of the Surrealists happened only once. But the continuing deambulation in groups through the outskirts of Paris—an interminable stroll, as Jacques Baron called it—did become one of the most assiduously practiced activities of the Surrealists for investigating that unconscious part of the city that eluded bourgeois transformation. In 1924 Louis Aragon published *Le Paysan de Paris*, whose title seems to be the inversion of the rural excursion. While previously four Parisians got lost in the

Deambulation “We all agree, then, that a grand adventure is at hand.

‘Let everything go. . . Set forth on the roads’: this was the motif of my exhortations in that period. [. . .]

But which roads? On material roads? Not very probable. On spiritual roads? We didn’t like the sound of it. The fact remains that we got the idea of combining these two types of roads.

This led to the deambulation in quartet, Aragon, Morise, Vitrac and I, in approximately this season, starting from Blois, a town we selected randomly from the map.

We agreed to proceed by chance, on foot, continuing to converse, not allowing ourselves deliberate detours unless they were necessary for eating and sleeping. The performing of this project turned out to be quite singular and even fraught with dangers. The journey, planned to last about ten days and later shortened, suddenly took on a tone of adepts.

The absence of any purpose soon detached us from reality, causing more and more ghosts, increasingly disquieting, to be raised by our steps. Irritation was always lurking in the wings, and Aragon and Vitrac even came to blows.

All things considered, by no means a disappointing exploration, in spite of the small radius covered, because it was an exploration at the confines between conscious life and dream life, and therefore to the greatest degree in tune with our concerns of that time.”

ANDRÉ PARINAUD (ed.), *André Breton: Entretiens*, Gallimard, Paris, 1952.

consiste en alcanzar, mediante el andar, un estado de hipnosis, una desorientadora pérdida de control. Es un *medium* a través del cual se entra en contacto con la parte inconsciente del territorio.

La ciudad como líquido amniótico

Al igual que ocurrió con las siguientes incursiones anunciadas y nunca realizadas por Dada, tampoco los errabundeos campestres de los surrealistas tuvieron continuación. Sin embargo, el constante deambular en grupo a través de las zonas marginales de París —unos paseos interminables, como los definió Jacques Baron— se convirtió por el contrario en una de las actividades más practicadas por los surrealistas, con el fin de sondear la parte inconsciente de una ciudad que estaba escapando de las transformaciones burguesas.

En 1924 Louis Aragon publica *Le Paysan de Paris* (*El campesino de París*), un libro cuyo título parece indicar lo opuesto a aquellos paseos campestres. Si en aquella ocasión cuatro parisinos habían ido a perderse por el campo, ahora la ciudad se describe desde el punto de vista de un *paysan*, un campesino que es presa de la *vertiginosidad de lo moderno* provocada por la naciente metrópoli. El libro es una especie de guía de lo maravilloso cotidiano que vive en el interior de la ciudad moderna. Es una descripción de aquellos lugares inéditos y de aquellos retazos de vida que se desarrollan más allá de los itinerarios turísticos, en una especie de universo sumergido e indescifrable. A lo largo de una deambulación nocturna, el parque de Buttes-Chaumont se describe como un lugar donde “se ha instalado el inconsciente de la

countryside, now the city is described from the viewpoint of a *paysan*, a peasant who must grapple with the *vertigo of the modern* provoked by the nascent metropolis. The book is a sort of guide to the quotidian marvels concealed inside the modern city. It is the description of those unknown places and fragments of life that unfold far from tourist itineraries, in a sort of submerged, undecipherable universe. During a nocturnal deambulation, the Park of Buttes-Chaumont is described as the place “where the unconscious of the city lurks,” a terrain of experiences where it is possible to meet up with extraordinary surprises and revelations.

In *Le Paysan de Paris*, Mirella Bandini finds “recurring simile of the sea, of its mobile, labyrinthine space, its vastness; like the sea Paris has the sense of the maternal womb and of nourishing liquid, of incessant agitation, of a totality.”¹ It is in this *amniotic fluid*, where everything grows and is spontaneously transformed, out of sight, that the endless walks, the encounters, the *trouvailles* (discoveries of *objets trouvés*), the unexpected events and collective games happen. These early deambulations led to the idea of giving form to the perception of the space of the city in *cartes influentielles* that take their place alongside the vision of the liquid city in Situationist cartography. The idea was to make maps based on the variations of perception obtained when walking through the urban environment, to include the *impulses* caused by the city in the *affective sentiments* of the pedestrian. Breton believed in the possibility of drawing maps in which the places we like are in

**“La tierra,
bajo mis pies,
no es más que un inmenso
periódico desplegado.
A veces pasa una fotografía,
es una curiosidad cualquiera
y de las flores surge uniformemente
el perfume,
el buen perfume
de la tinta de imprimir”.**

ANDRÉ BRETON, *Poisson soluble*,
Éditions du Sagittaire, Paris, 1924.

**“The earth,
beneath my feet,
is nothing but an immense
open newspaper.
At times a photograph appears,
a curiosity like any other
and the flowers uniformly emit
the scent,
the good scent
of printer’s ink.”**

ANDRÉ BRETON, *Poisson soluble*,
Éditions du Sagittaire, Paris, 1924.

ciudad" un territorio de experiencias en el cual es posible encontrar sorpresas y revelaciones extraordinarias.

Mirella Bandini ha visto en *Le Paysan de Paris* una "insistente similitud con el mar, con su espacio móvil y laberíntico, con la vastedad. París se parece al mar en el sentido de regazo materno y de liquidez nutritiva, de agitación incesante, de globalidad"¹ En este *líquido amniótico*, en el cual todo crece y se transforma espontáneamente, resguardado de las miradas, se desarrollan los interminables paseos, los encuentros, las *trouvailles* descubrimientos de *objets trouvés* los acontecimientos inesperados y los juegos colectivos. A partir de estas primeras deambulaciones nació la idea de formalizar la percepción del espacio ciudadano bajo la forma de unos *mapas influenciales*,

white, the places we try to avoid in black, while the rest, in gray, would represent the zones in which sensations of attraction and repulsion alternate. These sensations regarding certain settings could be perceived, for example, walking down a familiar street where "if we pay the slightest bit of attention we can recognize zones of well-being and malaise that alternate, for which we could determine the respective lengths."²

From banal city to unconscious city

The Futurist city of flux and speed had been transformed by Dada into a place in which to notice the banal and the ridiculous, in which to unmask the farce of the bourgeois city, a public place in which to thumb noses at institutional culture. The Surrealists abandoned the nihilism of Dada and moved to-

La deambulación atraviesa gran parte de la producción surrealista. La exploración de la ciudad había empezado ya en los años de Dada, y los resultados de aquellos primeros recorridos quedaron rápidamente reflejados en los escritos del grupo. Los libros y los relatos escritos durante aquellos años están repletos de largas caminatas urbanas, y constituyen los escasos testimonios que han quedado de ellas. Algunas de estas experiencias fueron recogidas por la revista *Litterature*, donde pueden encontrarse los primeros ensayos de escritura automática, relatos de sueños, juegos habituales como los cuestionarios, los juegos de palabras, las asociaciones verbales, los juegos-poemas colectivos o las primeras experiencias de wandering en el espacio real.

Deambulation continues throughout much of the Surrealist output. The exploration of the city had already begun in the Dada years, and the results of those first journeys had gradually found their way into the writings of the group. The books and stories written in those years are dense with urban walks, and they are also the only evidence remaining. Some of these experiences were gathered in the magazine *Litterature*, which contains the first pieces of automatic writing, the narrations of dreams, shared games like questionnaires, word games, verbal associations, the collective game-poems and the first experiences of wandering in real space.

que volveremos a encontrar en la cartografía situacionista, asociados a la visión de una ciudad líquida. La intención era realizar unos mapas basados en las variaciones de la percepción obtenida al recorrer el ambiente urbano, el comprender las *pulsiones* que la ciudad provoca en los *afectos* de los transeúntes. Breton creía en la posibilidad de dibujar unos mapas en los cuales los lugares que nos gusta frecuentar fuesen de color blanco, los que deseamos evitar de color negro, y los restantes de color gris, que representaría aquellas zonas en las cuales se alternan sensaciones de atracción y de repulsión. En ciertos ambientes dichas sensaciones podían percibirse, por ejemplo, recorriendo una calle habitual, en la que "si prestamos un mínimo de atención podremos reconocer zonas de bienestar y zonas

ward a positive project. Using the groundwork laid by nascent psychoanalytical theory, they plunged beyond Dadaist negation in the conviction that "something is hidden behind there." Beyond the territories of the banal exist the territories of the unconscious, beyond negation the discovery of a new world that must be investigated before being rejected or greeted with mere derision. The Surrealists believed that urban space could be crossed like our mind, that a non-visible reality can reveal itself in the city. The Surrealist research is a sort of psychological investigation of one's relationship with urban reality, an operation already applied with success through automatic writing and hypnotic dreams, and which can also be directly applied in walking through the city. The Surrealist city is an organism that pro-

libro bibliografía:

- LOUIS ARAGON, *Le Paysan de Paris*, Gallimard, Paris, 1926; (versión castellana: *El campesino de Paris*, Bruzguera, Barcelona, 1974).
- MIRELLA BANDINI, *Il simbolico e il politico. Da Guttuso all'Internazionale Situazionista 1948-1957*, (Officina Ed., Roma, 1977).
- MIRELLA BANDINI, *La vertigine del modernopercorsi surrealisti*, (Officina Ed., Roma, 1986).
- MIRELLA BANDINI, "Relievements surrealistes en les nociones de deriva y psicogeografía del entorno urbano situacionista", en LIBERO ANDREOTTI y XAVIER COSTA

(ed.), *Situacionistas: arte, política, urbanismo*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Actar, Barcelona, 1996.

- ANDRÉ BRETON, *Les pas perdus*, N.R.F., Paris, 1924; (versión castellana: *Los pasos perdidos*, Alianza Editorial, Madrid, 1998).
- ANDRÉ BRETON, *Nadja*, N.R.F., Paris, 1928; (versión castellana: *Nadja*, Seix Barral, Barcelona, 1985).
- MAX MORISE, "Itineraire du temps de la préhistoire à nos jours", en *La révolution surréaliste*, 11, 1928.

Short bibliography:

- LOUIS ARAGON, *Le Paysan de Paris*, Gallimard, Paris 1926.
- MIRELLA BANDINI, *L'estetico il politico. Da Cobra all'Internazionale Situazionista 1948-1957*, Ed. Officina, Rome, 1977.
- MIRELLA BANDINI, *La vertigine del modernopercorsi surrealisti*, Ed. Officina, Rome, 1986.
- MIRELLA BANDINI, "Surrealist References in the Notions of Derive and Psychogeography of the Situationist Urban Environment", in *Situacionists: Art, Politics, Urbanism*, LIBERO ANDREOTTI & XAVIER COSTA (eds.), Museu d'Art Contemporani de

Barcelona/Actar, Barcelona, 1996.

- ANDRÉ BRETON, *Les Pas perdus*, N.R.F., Paris 1924 (English version: *Lost Steps*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1998).
- ANDRÉ BRETON, *Nadja*, N.R.F., Paris, 1928.
- MAX MORISE, "Itineraire du temps de la préhistoire à nos jours" in *La Revolution surréaliste*, 11, 1928.

de malestar alternadas, de las cuales podremos llegar a fijar las respectivas longitudes”.

De la ciudad banal a la ciudad inconsciente

La ciudad de los escenarios de los flujos y de la velocidad futurista fue transformada por Dada en un lugar donde era posible discernir lo banal y lo ridículo, donde era posible desenmascarar la farsa de la ciudad burguesa; en un lugar público donde era posible provocar a la cultura institucional. Los surrealistas abandonaron el nihilismo de Dada y se encaminaron hacia un proyecto positivo. Apoyándose en los fundamentos del naciente psicoanálisis, se lanzaron hacia la superación de la negación dadaísta con la convicción de que “algo se escondía allí dentro”. Además de los territorios de la banalidad existen los territorios del inconsciente; además de la negación existe todavía el descubrimiento de un nuevo mundo a indagar antes de rechazarlo o, simplemente, escarnerlo. Los surrealistas están convencidos de que el espacio urbano puede atravesarse al igual que nuestra mente, que en la ciudad puede revelarse una realidad no visible. La investigación surrealista es una especie de investigación psicológica de nuestra relación con la realidad urbana, una operación ya practicada con éxito, mediante la escritura automática y de los sueños hipnóticos, y que puede proponerse de nuevo directamente, incluso atravesando la ciudad.

La ciudad surrealista es un organismo que produce y alberga en su regazo unos territorios que pueden explorarse, unos paisajes por donde uno puede perderse y sentir interminablemente la sensación de lo *maravi-*

duces and conceals territories to be explored, landscapes in which to get lost and to endlessly experience the sensation of *every-day wonder*. Dada had glimpsed the fact that the city could be an aesthetic space in which to operate through quotidian/symbolic actions, and had urged artists to abandon the usual forms of representation, pointing the way toward direct intervention in public space. Surrealism, perhaps without yet fully understanding its importance as an aesthetic form, utilized walking—the most natural and everyday act of man—as a means by which to investigate and unveil the *unconscious zones of the city*, those parts that elude planned control and constitute the unexpressed, untranslatable component in traditional representations. The Situationists were to accuse the Surrealists of failing to take the potential of the Dada project to its extreme consequences. The “artless”, art without artwork or artist, the rejection of representation and personal talent, the pursuit of an anonymous, collective and revolutionary art, would be combined, along with the practice of walking, in the wandering of the Lettrist/Situationists.

Lettrist drifting (*dérive*)

In the early 1950s the Lettrist International, which became the Situationist International in 1957, saw getting lost in the city as a concrete expressive possibility of anti-art, adopting it as an aesthetic-political means by which to undermine the postwar capitalist system.

After the Dada “visit” and the Surrealist “deambulation” a new term was coined: the

“La calle, a la que creía capaz de comunicar a mi vida sus sorprendentes recodos, la calle con sus inquietudes y sus miradas, era mi auténtico elemento: tomaba en ella como en algún otro sitio, el aire de lo eventual.”

ANDRÉ BRETON, *Les pas perdus*, N.R.F., Paris, 1924;
(versión castellana: *Los pasos perdidos*, Alianza Editorial,
Madrid, 1998).

“The street I believed was capable of causing surprising turning-points in my life, the street, with its restlessness and its glances, was my true element: there, as in no other place, I received the winds of eventuality.”

ANDRÉ BRETON, *Les pas perdus*, N.R.F., Paris, 1924
(English version: *Lost Steps*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1998).

lloso cotidiano. Dada había intuido que la ciudad podía constituir un espacio estético donde trabajar mediante acciones cotidianas/simbólicas, y había invitado a los artistas a abandonar las consabidas formas de representación, señalando hacia la intervención directa en el espacio público. El surrealismo, aunque tal vez no comprendiese su alcance en tanto que forma estética, utilizaba el andar —el acto más natural y cotidiano de la conducta humana—, como un medio a través del cual indagar y descubrir las zonas inconscientes de la ciudad, aquellas partes que escapan al proyecto y que constituyen lo inexpresable y lo imposible de traducir a las representaciones tradicionales. Los situacionistas acusarán a los surrealistas de no haber llevado hasta sus últimas consecuencias las potencialidades del proyecto dadaísta. Situar-se “fuera del arte”, el arte sin obras ni artistas, el rechazo de la representación y del talento personal, la búsqueda de un arte anónimo, colectivo y revolucionario, todo ello será recogido, junto a la práctica del andar, por los errabundeos de los letristas/situacionistas.

La deriva letrista

A principios de los años cincuenta, la Internacional Letrista, que en 1957 se convierte en la Internacional Situacionista, reconoce en el perderse por la ciudad una posibilidad expresiva concreta de anti-arte, y lo asume como un medio estético-político a través del cual subvertir el sistema capitalista de posguerra.

Después de la “visita” de Dada y de la “deambulación” surrealista, se acuña una palabra nueva: la *dérive*, una actividad lúdica colecti-

dérive, literally “drift”, a recreational collective act that not only aims at defining the unconscious zones of the city, but which —with the help of the concept of “psycho-geography”— attempts to investigate the psychic effects of the urban context on the individual. The *dérive* is the construction and implementation of new forms of behavior in real life, the realization of an alternative way of inhabiting the city, a lifestyle situated outside and against the rules of bourgeois society, with the aim of going beyond the deambulation of the Surrealists. Apart from having conducted their deambulation in the country rather than the city, the Surrealists are defined as “imbeciles” for not having understood —though it was right under their noses— the potential of deambulation as a collective artform, as an aesthetic operation that, if performed in a group, had the power to annul the individual components of the artwork, a fundamental concept for Dada and Surrealism. The *miserable failure* of the Surrealist deambulation was due, according to the Situationists, to the exaggerated importance assigned to the *unconscious* and to *chance*, categories that were still included in the Lettrists’ practice, but in a diluted form, closer to reality, within a constructed method of investigation whose field of action must be life and therefore the real city. Lettrist drifting develops the subjective interpretation of the city already begun by the Surrealists, but with the aim of transforming it into an objective method of exploration of the city: the urban space is an *objective passionate terrain* rather than merely *subjective-unconscious*.

In Surrealism, attempts to realize a new use

**“Me nuevo
en un paisaje
en el cual la revolución
y el amor
hilvanan discursos
perturbadores.”**

RENÉ CHAR, “Poèmes (à Aragon)” en *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, 3, diciembre de 1931.

**“I move
in a landscape
where revolution
and love
speak overwhelming
words.”**

RENÉ CHAR, “Poèmes (à Aragon)”, in *Le Surréalisme au service de la révolution*, 3, December 1931 (English version: *Poems of René Char*, Princeton University Press, Princeton (N. J.), 1976).

va que no sólo apunta hacia la definición de las zonas inconscientes de la ciudad, sino que también se propone investigar, apoyándose en el concepto de "psicogeografía", los efectos psíquicos que el contexto urbano produce en los individuos. La *dérive* es una construcción y una experimentación de nuevos comportamientos en la vida real, la materialización de un modo alternativo de habitar la ciudad, un estilo de vida que se sitúa fuera y en contra de las reglas de la sociedad burguesa, y que se propone como una superación de la deambulación surrealista. No sólo por haber realizado sus deambulaciones en el campo y no en la ciudad, los surrealistas fueron calificados de "imbéciles" por no haber comprendido, teniéndolas al alcance de la mano, las potencialidades de la deambulación en tanto que forma artística colectiva, en tanto que operación estética que, llevada a cabo en grupo, podía anular los componentes individuales de la obra de arte, un concepto que era considerado fundamental por los dadaístas y los surrealistas. Según los situacionistas, el *penoso fracaso* de la deambulación surrealista se debió a la exagerada importancia que daban al *inconsciente* y al *azar*, unas categorías que, aunque todavía estaban presentes en la práctica letrista, quedaban desleídas y se reconducían al plano de la realidad mediante un determinado método de indagación que debía tener como campo de acción la vida, y por tanto la ciudad real. La deriva letrista desarrollaba la lectura subjetiva de la ciudad iniciada por los surrealistas, pero se proponía transformarla en un método objetivo de exploración de la ciudad: el espacio urbano era un *terreno pasional objetivo*, y no sólo subjetivo e inconsciente.

of life effectively coexisted with a reactionary flight from the real. And in this sense the importance attributed to dreams is interpreted by the Lettrists as the result of a bourgeois incapacity to realize a new lifestyle in the real world. The construction of the situation and the practice of the *dérive* are based, instead, on concrete control of the means and forms of behavior that can be directly experienced in the city. The Lettrists rejected the idea of a separation between alienating, boring real life and a marvelous imaginary life: reality itself had to become marvelous. It was no longer the time to celebrate the unconscious of the city, it was time to experiment with superior ways of living through the construction of situations in everyday reality: it was time to act, not to dream. The practice of walking in a group, lending attention to unexpected stimuli, passing entire nights bar-hopping, discussing, dreaming of a revolution that seemed imminent, became a form of rejection of the system for the Lettrists: a means of escaping from bourgeois life and rejecting the rules of the art system. The *dérive* was, in fact, an action that would have a hard time fitting into the art system, as it consisted in constructing the modes of a situation whose consumption left no traces. It was a fleeting action, an immediate instant to be experienced in the present moment without considering its representation and conservation in time. An aesthetic activity that fit perfectly into the Dada logic of anti-art. The drifting of the Lettrists, which began as juvenile perdition in the Parisian nights, over time took on the character of an antagonistic theory. In 1952 a small group of

PUBLICITÉ PUBLICITÉ

GIL J WOLMAN présente

Le mouvement lettriste n'a pas fini son strip-tease

Visitez PARIS PSYCHOGÉOGRAPHIQUE

Le hasard vous guide LA DÉRIVE vous perd

Les SITUATIONS confuses sont mal CONSTRUITES

U N E A V E N T U R E
D'AMOUR ET DE MORT
D A N S L E C A D R E
P R E S T I G I E U X
D E S I L E S

L'architecture la plus fâcheuse est celle que propage

FIRMIN LE CORBUSIER



Voyez nos prix



SEE RED

INTERNATIONALE LETTRISTE

32. rue de la Montagne-Geneviève, PARIS V^e

En el surrealismo convivían de un modo efectivo tanto las tentativas de hacer realidad un nuevo *uso de la vida* como una reaccionaria *huida de la realidad*. En este sentido, la importancia que daban a los sueños era interpretada por los lettristas como el resultado de la incapacidad burguesa de materializar, en la realidad, un nuevo estilo de vida. La construcción de situaciones y la práctica de la deriva se basaban, por el contrario, en un control concreto de los medios y de los comportamientos que podían experimentarse directamente en la ciudad. Los lettristas rechazaban la idea de una separación entre la vida real, alienante y aburrida, y una vida imaginaria maravillosa: era la propia realidad la que debía convertirse en algo maravilloso. Ya no era momento de celebrar el inconsciente de la ciudad. Era necesario experimentar unas formas de vida superiores mediante la construcción de unas situaciones en la realidad cotidiana: era necesario actuar en vez de soñar.

Andar en grupo dejándose llevar por solicitudes imprevistas, pasando noches enteras bebiendo de bar en bar, discutiendo y soñando una revolución que parecía a punto de llegar, se convirtió para los lettristas en una forma de rechazo del sistema: un modo de

young writers, including Guy Debord, Gil Wolman, Michèle Bernstein, Mohamed Dahou, Jacques Fillon and Gilles Ivain, broke away from the Lettrism of Isidore Isou to found the Lettrist International "to work on the conscious, collective construction of a new civilization." The focus of their interest was no longer poetry, but a passionate way of living that took the form of adventure in the urban environment: "Poetry has consumed its ultimate formalisms. Beyond aesthetics, poetry lies entirely in the power men will have in their adventures. Poetry is read on faces. Therefore it is urgent to create new faces. Poetry is in the form of the cities. We construct subversion. The new beauty will be that of the situation, temporary and experienced. [...] Poetry simply means the development of absolutely new forms of behavior and the means with which to be impassioned."⁸

The theory of the *dérive*

In the years preceding the formation of the Situationist International, the Lettrists begin to develop a theory based on the practice of urban drifting. The time spent in marginal zones and the description of the unconscious city in Surrealist writings became

Dérive "El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, lo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo [...]. Una desconfianza insuficiente respecto al azar y a su empleo ideológico, siempre reaccionario, condenó a un triste fracaso al famoso deambular sin meta intentado en 1923 por cuatro surrealistas partiendo de una ciudad elegida al azar: el vagar en el campo abierto es deprimente, evidentemente, y las interrupciones del azar son más pobres que nunca." GUY DEBORD, "Théorie de la dérivation" en *Les Livres nudes*, 8/3, 1956, vuelto a publicar en 1958 en *Internationale Situationniste*, 2; (versión castellana: "Teoría de la deriva" en *Internacional Situacionista. Vol. 1. La realización del arte*, Literatura Gris, Madrid, 1999).

apartarse de la vida burguesa y de rechazar las reglas del sistema del arte. La *dérive* era, en realidad, una acción que difícilmente podía dispendiarse dentro del sistema del arte, puesto que consistía en la construcción de las modalidades de una situación cuyo consumo no dejaba huellas. Era una acción fugaz, un instante inmediato para ser vivido en el presente, sin preocuparse de su representación y de su conservación en el tiempo. Era una actividad estética que concordaba perfectamente con la lógica dadaísta del anti-arte.

Los errabundeos de los lettristas, iniciados bajo la forma de "perdiciones" juveniles por las noches parisinas, asumieron con el tiempo el carácter de una teoría antagonista. En 1952, un pequeño grupo de jóvenes escritores, entre ellos Guy Debord, Gil J. Wolman, Michèle Bernstein, Mohamed Dahou, Jacques Fillon y Gilles Ivain, rompe con el lettrismo de Isidore Isou para fundar la Internacional Lettrista, para "trabajar en la construcción consciente y colectiva de una nueva civilización" En el centro de sus intereses ya no está la poesía, sino una forma de vivir apasionada que se traduce en aventuras en el ambiente urbano: "La poesía ha consumido sus últimos formalismos. Más allá de la

a widespread literary genre in the mid-1950s, evolving into the Lettrist texts under the guise of travel guides and manuals for using the city. In 1955 Jacques Fillon wrote his *Description raisonnée de Paris (Itinéraire pour une nouvelle agence de voyages)*, a short guide with exotic, multi-ethnic itineraries to be completed on foot, from the departure point of the Lettrist headquarters on the Place Contrescarpe. But the first essay in which the term *dérive* appears is the *Formulaire pour un urbanisme nouveau*, written in 1953 by the 19-year-old Ivan Chtcheglov (alias Gilles Ivain) who, convinced of the fact that "a rational extension of [. . .] psychoanalysis into architectural expression becomes more and more urgent," describes a mutant city continuously varied by its inhabitants in which "the main activity of the inhabitants will be CONTINUOUS DRIFTING. The changing of landscapes from one hour to the next will result in total disorientation," through quarters whose names correspond to continuously changing moods.

Guy Debord is the figure who collated these stimuli and completed the research. In 1955 he wrote his *Introduction a une critique de la géographie urbaine*, in which he set out to

Dérive "The *dérive* entails playful constructive behavior and an awareness of psychogeographical effects, which completely distinguishes it from the classical notions of the *journey* and the *stroll*. An insufficient awareness of the limitations of chance, and of its inevitably reactionary use, condemned to a dismal failure, the celebrated aimless *ambulation* attempted in 1923 by four Surrealists, beginning from a town chosen by lot; *wandering* in the open country is naturally depressing; and the interventions of chance are poorer there than anywhere else."

GUY DEBORD, "Théorie de la *dérive*" in *Les œuvres nées*, B/9, 1956, and reprinted in 1958 in *Internationale Situationniste*, 2 (English version: LIBERO ANDREOTTI & XAVIER COSTA (eds.), *Theory of the Dérive and other Situationist Writings on the City*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Actar, Barcelona, 1996).

In girum imus nocte et consumimur igni

"La frase, que vuelve íntegramente sobre sí misma, construida letra a letra como un laberinto del cual nadie escapa, de manera que armoniza la forma y el contenido de la pérdida."

"La fórmula para derrumbar el mundo no la fuimos a buscar en los libros, sino vagando [...] junto a cuatro o cinco personas poco recomendables [...], aquello que habíamos comprendido no fuimos a contarlo a la televisión. No aspiramos a los subsidios de la investigación científica, ni los elogios de los intelectuales. Llevamos el aceite adonde estaba el fuego."

GUY DEBORD, *Œuvres Cinématographiques Complètes*, Gallimard, París, 1994; (versión castellana: *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), Al margen, Valencia, 1999). Esta frase latina, atribuida al orador Sidonius Apollinaire, es un palíndromo, es decir, una frase que puede ser leída también de derecha a izquierda. Su traducción castellana es: "Damos vueltas toda la noche y el fuego nos consume"

"The phrase that reverses itself, constructed letter by letter like a labyrinth, perfectly represents the form and the content of perdition."

"We have not sought the formula for turning the world upside-down in books, but by wandering around. [...] Together with four or five rather disreputable persons. [...] We have not gone on television to tell of the things we have understood. We have not aspired to receive grants for scientific research, nor the praise of the intellectuals. We have brought oil where there was fire."

GUY DEBORD, *Œuvres cinématographiques complètes*, Gallimard, Paris, 1994. The Latin phrase, attributed to the orator Sidonius Apollinaire, is a palindrome, or a phrase that reads identically forwards or backwards. The translation is "we spend the night wandering and the fire consumes us."

"Situación construida Momento de la vida concreta, deliberadamente construido por medio de la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos.

Psicogeografía Estudio de los efectos precisos del medio geográfico, acondicionado o no conscientemente, sobre el comportamiento afectivo de los individuos.

Deriva Modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana; técnica de paso fugaz a través de ambientes diversos. Se utiliza también, más particularmente, para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia"

S/F "Définitions" en *Internationale Situationniste*, 1 1958; (versión castellana: LIBERO ANDREOTTI y XAVIER COSTA (eds.), *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona/ Actar, Barcelona, 1996.

"Arquitectura Modo más sencillo de articular el tiempo y el espacio, de modular la realidad, de hacer sonar. No se trata tan sólo de articulaciones y modulaciones plásticas, expresiones de una belleza pasajera, sino de una modulación influyente, que se inscribe en el eterno arco de los deseos humanos y del progreso en el cumplimiento de los mismos.

La arquitectura del futuro será pues un medio de modificar las concepciones actuales del tiempo y del espacio. Será un medio de conocimiento y un medio de acción.

Los conjuntos arquitectónicos podrán ser modificados. Su aspecto cambiará en parte o totalmente según la voluntad de sus habitantes."

IVAN CHTCHEGLOV (alias GILLES IVAIN), "Formulaire pour un nouveau urbanisme" (1953), publicado en *Internationale Situationniste*, 1 1958; (versión castellana: LIBERO ANDREOTTI y XAVIER COSTA (eds.), *op. cit.*).

"Constructed situation A moment of life concretely and deliberately constructed by the collective organization of a unitary ambiance and a game of events.

Psychogeography The study of the specific effects of the geographical environment, consciously organized or not, on the emotions and behavior of individuals.

Dérive A mode of experimental behavior linked to the conditions of urban society; a technique of transient passage through varied ambiances. Also used to designate a specific period of continuous 'dériving' "

Unsigned, "Definitions" in *Internationale Situationniste*, 1 1958 (English version: LIBERO ANDREOTTI & XAVIER COSTA (eds.), *op. cit.*).

"Architecture The simplest means of articulating time and space, of modulating reality, of engendering drama. It is a matter not only of plastic articulation and modulation expressing an ephemeral beauty, but of a modulation producing influences in accordance with the eternal spectrum of human desires and the progress in realizing them.

The architecture of tomorrow will be a means of modifying present conceptions of time and space. It will be a means of knowledge and a means of action.

The architectural complex will be modifiable. Its aspect will change totally or partially in accordance with the will of its inhabitants. "

IVAN CHTCHEGLOV (alias GILLES IVAIN), "Formulary for a New Urbanism" (1953), reprinted in *Internationale Situationniste*, 1 1958 (English version: LIBERO ANDREOTTI & XAVIER COSTA (eds.), *op. cit.*).

estética, toda la poesía se encuentra en el poder que tendrán los hombres durante sus aventuras. La poesía se lee en los rostros. Por ello es urgente crear nuevos rostros. La poesía está contenida en la forma de la ciudad. Construyamos la subversión. La nueva belleza será situacional, lo cual significa provisional, y vivida realmente [...]. La poesía significa tan sólo la elaboración de unos comportamientos absolutamente nuevos y de unos medios con los cuales apasionarse".³

La teoría de la *dérive*

En los años inmediatamente anteriores a la formación de la Internacional Situacionista, los letristas habían empezado a preparar una teoría basada en la práctica del errabundeo urbano. La frecuentación de lugares marginales y las descripciones de la ciudad inconsciente que aparecen en las novelas surrealistas se convierten, hacia mediados de los años cincuenta, en un difuso género literario que en los textos letristas adopta la forma de guías turísticas y manuales de uso de la ciudad. Jacques Fillon escribe en 1955 su *Description raisonnée de Paris (Itinéraire pour une nouvelle agence de voyages)*, una breve guía cargada de itinerarios exóticos y multiétnicos que deberán ser recorridos a pie a partir del cuartel general letrista, situado en la Place Contrescarpe. Sin embargo, el primer texto en el que aparece la palabra *dérive* es el *Formulario para un nuevo urbanismo*, escrito en 1953 a los diecinueve años por Ivan Chtcheglov, alias Gilles Ivain, quien, convencido de que "una prolongación racional del psicoanálisis en beneficio de la arquitectura está siendo cada día más urgente", describe una ciudad mutante y modificada constante-

define experimental methods for "the observation of certain processes of the random and the predictable in the streets," while in 1956 with the *Théorie de la dérive* a definitive step was taken beyond the Surrealist deambulation. As opposed to the Surrealists' expedition, in the *dérive* "chance is a less important factor [...] than one might think: from a *dérive* point of view cities have psychogeographical contours, with constant currents, fixed points and vortexes that strongly discourage entry into or exit from certain zones." The *dérive* is a constructed operation that accepts chance, but is not based on it. In fact it has a few rules: preparatory decision, based on psychogeographic maps of the directions of penetration of the environmental unit to be analyzed; the extension of the space of investigation can vary from the block to the quarter, to a maximum of "the complex of a large city and its peripheral zones"; the *dérive* can be effected in groups composed of two or three people who have reached the same level of awareness, since "cross-checking these different groups' impressions makes it possible to arrive at more objective conclusions"; the average duration is defined as one day, but can extend to weeks or months, taking the influence of climate variations, the possibility of pauses, the idea of taking a taxi to increase personal disorientation into account. Debord then continues, listing other urban operations like the "static *dérive* of an entire day in the Gare Saint-Lazare," or the "possible appointment [...] and certain amusements of dubious taste that have always been enjoyed among our entourage —slipping by

JACQUES FILLON,
"Description raisonnée de
Paris (Itinéraire pour une
nouvelle agence de voya-
ges)", en *Les Lèvres
nues*, 7, 1955.

JACQUES FILLON,
"Description raisonnée de
Paris (Itinéraire pour une
nouvelle agence de voya-
ges)", in *Les Lèvres nues*,
7, 1955.

DESCRIPTION RAISONNÉE DE PARIS (Itinéraire pour une nouvelle agence de voyages)

Le centre de Paris est la région de la Contrescarpe, de forme ovale, dont on peut suivre le pourtour en trois heures de marche environ. Sa partie nord est constituée par la Montagne-Geneviève; le terrain descend en pente douce vers le sud. Les habitants sont très pauvres, et généralement d'origine nord-africaine. C'est là que se rencontrent les émissaires de diverses puissances mal connues.

A une heure de marche vers le sud, on parvient à la Butte-aux-Cailles, d'un climat doux et tempéré. Les habitants sont très pauvres, mais la disposition des rues tend à la somptuosité d'un labyrinthe.

A quarante-cinq minutes de marche en direction de l'ouest, on trouve fréquemment, de 19 heures 30 à 8 heures, un square dépeuplé, d'une topographie surprenante, communément nommé « square des Missions Etrangères ».

A trente minutes de marche vers le nord-est, plusieurs passages parallèles, qui ne mènent nulle part, délimitent une petite agglomération chinoise. Les habitants sont très pauvres. Ils préparent des mets compliqués, peu nutritifs et fortement épicés.

Au nord-ouest, à une journée de marche, s'étend le désert de Retz, d'un abord extrêmement difficile, peuplé de rares indigènes sauvages et tard venus. Dans cette contrée peu sûre, la légèreté n'est pas de mise. Au cœur du désert de Retz on découvre les célèbres « fabriques », le chef-d'œuvre architectural du dix-huitième siècle, arbitrairement édifiées parmi la luxuriante végétation ambiante, à seules fins de jeux spontanément psychogéographiques.

A cinquante minutes de marche au nord de la Contrescarpe, après avoir traversé une île pratiquement déserte, appelée depuis très longtemps « île Louis », on rencontre un bar isolé, lieu de réunion constant des Polonais. Ils sont très pauvres. De sorte qu'on y trouve une vodka excellente pour un prix modique.

En poursuivant la route vers le nord, à deux heures de marche, on arrive au lieu dit « Aubervilliers », plaine coupée de canaux inutilisables. Le climat y est froid, les chutes de neige fréquentes. Le jeu de la grenouille s'y pratique. Les habitants, très pauvres, parlent naturellement l'espagnol. Ils attendent la révolution. Ils jouent de la guitare et ils chantent.

Tels sont les intérêts de la dérive bien menée.

Jacques FILLON

mente por sus habitantes, y en la que “la principal actividad de los habitantes será una *dérive* continua. El cambio de paisajes entre una hora y la siguiente será responsable de la desorientación completa”, a través de unos barrios cuyos nombres corresponderán a los distintos estado de ánimo.

Más tarde, será Guy Debord quien recogerá los diversos inicios y quien terminará la investigación. En 1955 escribe su *Introduction a une critique de la géographie urbaine*, donde se propone definir unos métodos experimentales destinados a “la observación de algunos procesos del azar y de lo previsible en las calles”, mientras que en 1956, con su *Théorie de la dérive*, logra superar la dcambulación surrealista. Al contrario de lo que ocurre en los paseos surrealistas, en la *dérive* “el aspecto aleatorio es menos determinante de lo que pueda creerse: desde el punto de vista de la *dérive*, existe un relieve psicogeográfico de la ciudad, con corrientes continuas, puntos fijos y vórtices que hacen difícil el acceso a ciertas zonas o la salida de las mismas”. La *dérive* es una operación construida que acepta el azar pero que no se basa en él, puesto que está sometida a ciertas reglas: fijar por adelantado, en base a unas cartografías psicogeográficas, las direcciones de penetración a la unidad ambiental a analizar; la extensión del espacio a indagar puede variar desde la manzana hasta el barrio, e incluso “hasta el conjunto de una gran ciudad y de sus periferias”; la *dérive* debe emprenderse en grupos constituidos por “dos o tres personas unidas por un mismo estado de conciencia, puesto que la confrontación entre las impresiones de los distintos grupos debe permitir llegar a unas conclusiones objeti-

night into houses undergoing demolition, hitchhiking non-stop and without destination through Paris during a transportation strike in the name of adding to the confusion, wandering in subterranean catacombs forbidden to the public.”

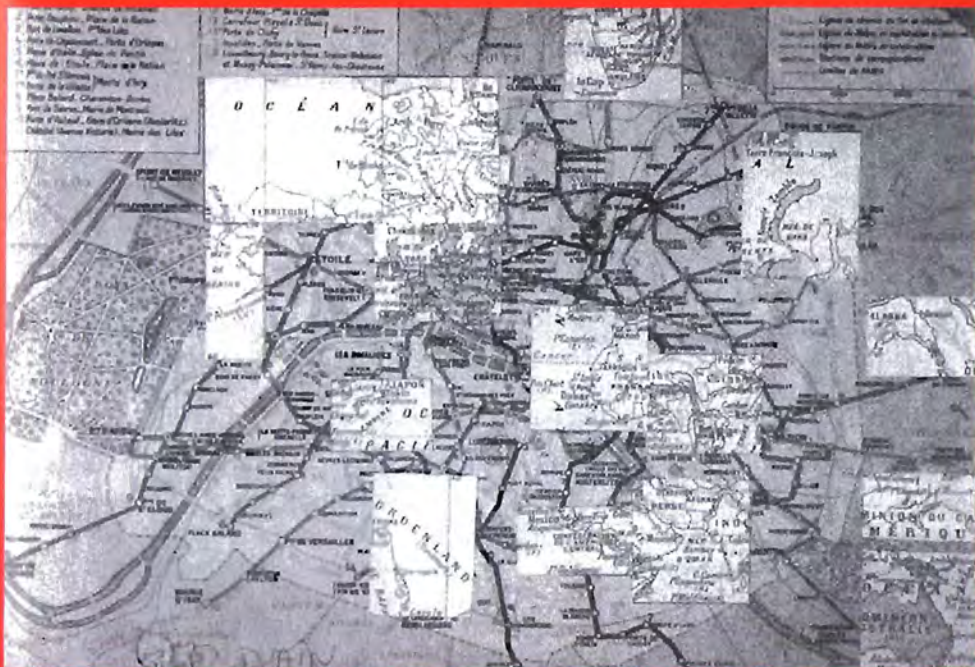
L'Archipel influentiel

On 11 June 1954 at the Galerie du Passage the Lettrist exhibition “66 métagraphies influentielles” was opened. The theory of the *dérive* aimed “to describe a previously lacking influential cartography,” whose precedents are found in the writings of Breton. The *Métagraphies influentielles* of Gil J. Wolman are collages of images and phrases cut out of newspapers, while the work by Gilles Ivain is a map of Paris on which fragments of islands, archipelagos and peninsulas cut out of a globe are placed: the *elsewhere* is everywhere, even in Paris, the exotic always within arm’s reach; all you need to do is get lost and explore your own city. Three years later, in 1957, as preparatory documents for the founding of the Situationist International, Jorn and Debord continued the direction of the “métagraphs” in the books *Fin de Copenhague* and *Mémoires*. The informal marks of Jorn simulate the Danish coasts inhabited by symbols of consumption, while in the urban *mémoires* and amnesias of Debord the spurts of paint seem like *dérive* trails across fragments of city.

Once again, in the images it is Debord who sums things up: the first true Situationist psychogeographical map is his *Guide psychogéographique de Paris*. It is conceived as a folding map to be distributed to

IVAN CHTCHEGLOV
(alias GILLES IVAIN),
Métaphorie, 1952.

IVAN CHTCHEGLOV
(alias GILLES IVAIN),
Métaphorie, 1952.



PROGRAMME

HOROSCOPE DU BONHEUR



Vous qui souffrez

Les copains

Silence

Les enfants aiment

LE DRAME DE LA JEUNESSE



le plus
VIOLENT
de
notre époque
silencieux
inusable

À SEPT HEURES

Séoul se reconstruit au bruit

GIL J. WOLMAN,
Métaphorie, 1954.

GIL J. WOLMAN,
Métaphorie, 1954.

vas”; su duración media se fija en un día, aunque puede extenderse hasta semanas o incluso meses, en función de la influencia de las variaciones climáticas, de la posibilidad de hacer pausas e incluso de coger un taxi con el fin de favorecer la desorientación personal. Debord hace luego una lista de otras operaciones urbanas, como la “deriva estática consistente en no salir durante todo un día de la Gare Saint-Lazare [...], la ‘cita posible’ [...] e incluso ciertas bromas consideradas equívocas, que han sido siempre censuradas en nuestro entorno como, por ejemplo, introducirse de noche en las casas en demolición, recorrer sin parar París en auto-stop durante una huelga de transportes para agravar la confusión haciéndose conducir donde sea, o errar por los subterráneos de las catacumbas prohibidos al público”.¹

El archipiélago influyente

El 11 de junio de 1954 se inaugura en la Galerie du Passage una exposición de los letristas bajo el título “66 métagraphies influentielles”. La teoría de la *dérive* se propone “describir una cartografía influyente que hasta hoy no ha existido”, y que había sido ya anticipada en los escritos de André Breton. Las *metagrafías influyentes* de Gil J. Wolman son collages de imágenes y de frases recortadas de los periódicos. En cambio, la de Gilles Ivain es una planta de París sobre la que se han superpuesto fragmentos de islas, archipiélagos y penínsulas recortadas de un mapamundi. Los *lugares otros* están en todas partes, incluso en París, lo exótico está siempre al alcance de la mano, basta con perderse y explorar la propia ciudad. Tres años más tarde, en 1957, como documentos

tourists. but a map that invites its user to get lost. As in the Dada visits and the guide of Jacques Fillon, Debord too uses the imagery of tourism to describe the city. Opening this strange guide we find Paris exploded in pieces, a city whose unity has been utterly lost and in which we can recognize only fragments of the historical center floating in empty space. The hypothetical tourist is instructed to follow the arrows that connect homogeneous *environmental units* based on psychogeographical surveys. The city has been filtered by subjective experience, “measuring” on oneself and in comparison with others the affections and passions that take form by visiting places and listening to one’s own inner impulses.

That same year Debord published another map, *The Naked City: Illustration de l’hypothèse des plaques tournantes en psychogéographique*. The city is nude, stripped by the *dérive*, and its garments float out of context. The disoriented quarters are continents set adrift in a liquid space, *passional* terrains that wander, attracting or repulsing one another due to the continuous production of disorienting affective tensions. The definition of the parts, the distances between the plates and the thicknesses of the vectors are the result of experienced states of mind.

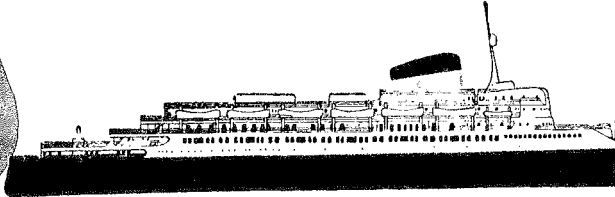
In the two maps the routes inside the quarters are not indicated, the plates are islands that can be crossed completely, while the arrows are fragments of all the possible *dérives*, trajectories in the void, mental wanderings between memories and absences.

Amidst the floating quarters there is the

ASGER JORN,
(página de) *Fin de*
Copenhague, 1957.

ASGER JORN,
a page from *Fin de*
Copenhague, 1957.

Map of Copenhagen



preparatorios para la fundación de la Internacional Situacionista, Asger Jorn y Guy Debord prosiguen con sus libros *Fin de Copenhague* y *Mémoires* la dirección de las metagrafías. Las manchas informales de Jorn simulan las costas danesas pobladas por símbolos del consumo, mientras que los bocetos de Debord, a medio camino entre las *memorias* y las amnesias urbanas, parecen estelas de *dérives* que atraviesan fragmentos de ciudad.

Debord es quien se encarga de elaborar la síntesis, incluso en las imágenes: el primer mapa psicogeográfico situacionista propiamente dicho es la *Guide Psychogéographique de Paris*, firmada por Guy Debord. Está pensada como un mapa plegable para distribuirse entre los turistas, si bien es un mapa que invita a perderse. Al igual que las visitas de Dada y la guía de Jacques Fillon, Debord utiliza para su descripción de la ciudad el imaginario del turismo. Cuando abrimos esta extraña guía nos encontramos con un París roto a pedazos, una ciudad cuya unidad se ha perdido por completo y en la cual reconocemos tan sólo los fragmentos del centro histórico fluctuando por un espacio vacío. El hipotético turista se ve obligado a seguir unas flechas que van uniendo unas *unidades de ambiente* homogéneas, fijadas en base a unos relieves psicogeográficos. La ciudad debe pasar por el examen de la experiencia subjetiva; el turista debe “medir” sobre sí mismo y confrontar con los demás los afectos y las pasiones que surgen cuando se frecuentan ciertos lugares prestando atención a las propias pulsiones.

El mismo año, Guy Debord publica otro mapa, *The Naked City: Illustration de l'hypothèse*

empty territory of urban amnesia. The unity of the city can be achieved only through the connection of fragmentary memories. The city is a psychic landscape constructed by means of *holes*, entire parts are forgotten or intentionally suppressed to construct an infinity of possible cities in the void. It seems that the *dérive* has begun to form affective vortexes in the city, that the continuous generation of passions has allowed the continents to take on their own magnetic autonomy and to undertake their own *dérive* through a liquid space. The Paris of Aragon had already been an immense sea in which spontaneous life forms appeared as in an amniotic fluid, and islands and continents had already appeared in the metagraph of Gilles Ivain. But in the maps of Debord the figure of reference, at this point, is clearly the archipelago: a series of city-islands immersed in an empty sea furrowed by wandering. Many of the terms utilized make reference to this: the floating plates, the islands, the currents, the vortexes and, above all, the term *dérive* in its meaning of “drifting”, without direction, at the mercy of the waters, and the nautical meaning as a part of a boat, the lee-board, an enlargement and extension of the keel that makes it possible to go against the current and to steer. The rational and the irrational, conscious and unconscious meet in the term *dérive*.

Constructed wandering produces new territories to be explored, new spaces to be inhabited, new routes to be run. As the Lettrists had announced, roaming will lead “to the conscious, collective construction of a new civilization.”

On habiterait le vieux monde
on n'entre pas seul dans l'histoire, comme le chevalier entre seul en lice

le siège périlleux

la femme de l'opéra en costume
lourds sur leur visage
et sur leur genou

Y a des fois que les gens
sont des chiens

Les sociétés secrètes et leurs engagements

— Alors, Cochon-Rôti, donne-nous un refrain,
lance quelqu'un.
— Celui de jadis, cria un autre.
— Bien, camarades, répondit Long John, qui se
tenait auprès d'eux, j'essais sur sa laquille.
Et aussitôt il attaqua l'air et les paroles que je
connaissais trop:

Nous étions quinze sur le coffre du mort...

Les quelques hommes de fortune se heurtent
mutuellement, les uns aux autres, et ils ont raison



le double jeu de la comédie et du
drame, du drame et du divertisse-
ment, tout cela



Bien ne sarrête plus pour nous. C'est là
nous est naturel, et toutefois
inclination; nous brûlons de désir de trouver

des plaques tournantes en psychogéographie. En él la ciudad ha quedado desnuda, la deriva la ha expoliado y ha rasgado sus vestiduras, que ahora fluctúan desorientadas. Los barrios, descontextualizados, son continentes a la deriva dentro de un espacio líquido, unos terrenos pasionales que vagan atrayéndose y rechazándose recíprocamente a causa de la constante aparición de unas tensiones afectivas desorientadoras. La delimitación de cada una de las partes, la distancia entre las placas y el grueso de los vectores son el resultado de unos estados de ánimo experimentales. En ninguno de los mapas están señalados los recorridos interiores por los barrios, y las placas forman un sistema de islas que puede recorrerse en su totalidad, mientras que las flechas son los fragmentos de todas las derivas posibles, trayectorias en el vacío, errabundeos mentales entre los recuerdos y las ausencias. Entre los barrios fluctuantes se encuentra el territorio vacío de las amnesias urbanas. La unidad de la ciudad sólo puede ser el resultado de la conexión de unos recuerdos fragmentarios. La ciudad forma un paisaje psíquico construido mediante huecos: hay partes enteras que son olvidadas, o deliberadamente eliminadas, con el fin de construir en el vacío infinitas ciudades posibles. Parece como si la deriva haya empezado a crear en la ciudad unos vórtices afectivos, como si la generación constante de pasiones haya permitido que los continentes asuman una autonomía magnética propia, y que hayan emprendido por sí mismos su propia deriva a través de un espacio líquido. Ya el París de Louis Aragon era un inmenso océano en el cual, como en un líquido amniótico, surgían unas formas de vida espontá-

Playful city versus Bourgeois city

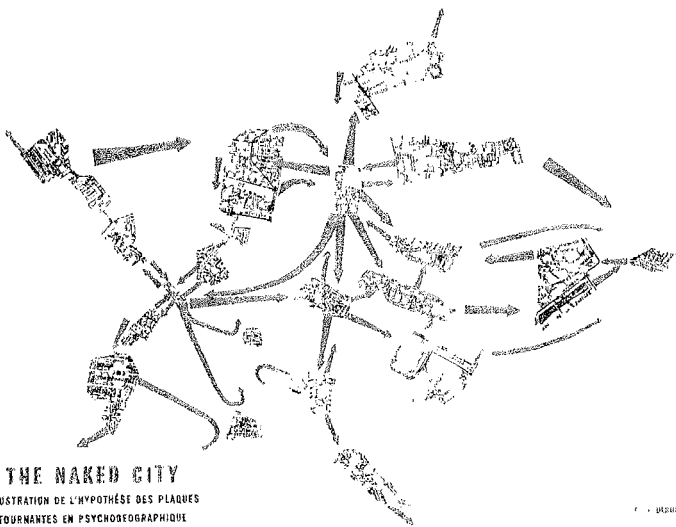
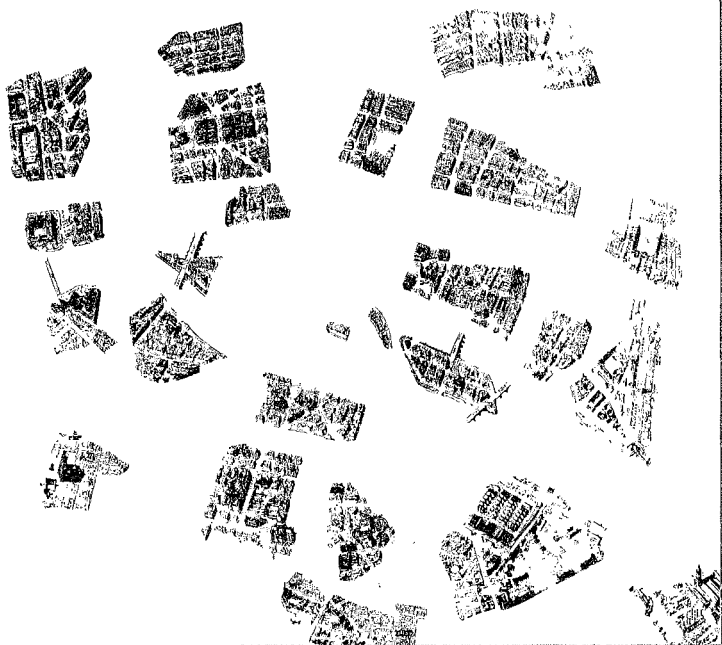
The Situationists replaced the unconscious dream city of the Surrealists with a *playful*, spontaneous city. While conserving the tendency to look for the repressed memories of the city, the Situationists replaced the randomness of Surrealist roaming with the construction of *rules of the game*. To play means deliberately breaking the rules and *inventing* your own, to free creative activity from socio-cultural restrictions, to design aesthetic and revolutionary actions that undermine or elude social control. The theory of the Situationists was based on an aversion for work and the premise of an imminent transformation of the *use of time* in society: with the changes in production systems and the progress of automation, work time would be reduced in favor of *free time*. Therefore it was important to protect the use of this non-productive time from the powers that be. Otherwise it would be sucked into the system of capitalist consumption through the creation of induced needs. This is the very description of the process of spectacularization of space in progress today, in which workers must also produce more in their free time, consuming their income inside the system. If recreational time was increasingly being transformed into a time of passive consumption, free time would have to become a time devoted to *play*, not utilitarian but ludic. Therefore it was urgent to prepare a revolution based on *desire*: to seek the latent desires of people in the everyday world, stimulating them, re-awakening them, helping them to take the place of the wants imposed by the dominant culture. By making use of time and

GUIDE
PSYCHOGÉOGRAPHIQUE
DE PARIS

ÉDITÉ PAR LE SERVICE MUNICIPAL
HAUTE NUTRITION ET
PRODIGES & SOCIÉTÉS

1969 © L. DEBORD

DISCOURS SUR LES PASSIONS DE L'AMOUR
parles psychogéographiques de la cervelle et occasionnelle
d'univers d'ambivalence



THE NAKED CITY

ILLUSTRATION DE L'HYPOTHÈSE DES PLAQUES
TOURNANTES EN PSYCHOGÉOGRAPHIQUE

F. - 1964/69

GUY DEBORD, *Guide
Psychogéographique de
Paris*, 1957.
GUY DEBORD, *The
Naked City*, 1957.

GUY DEBORD, *Guide
psychogéographique de
Paris*, 1957.
GUY DEBORD, *The
Naked City*, 1957.

neas; y también en la metagrafía de Gilles Ivain habían aparecido islas y continentes. Sin embargo, en los planos de Debord la figura de referencia es con toda claridad el archipiélago: una serie de ciudades-islas inmersas en un océano vacío surcado por los errabundeos. Muchas de las palabras utilizadas hacen referencia a ello: las placas que fluctúan, las islas, las corrientes, los vórtices, y sobre todo la palabra “deriva”, en el sentido de “ir a la deriva”, es decir, sin dirección alguna a merced del agua, y también en el significado náutico que se refiere al elemento constructivo de las embarcaciones, la parte agruesada y alargada de la quilla que permite hacer frente a las corrientes con el fin de aprovechar su energía y fijar la dirección. Lo racional y lo irracional, lo consciente y lo inconsciente han hallado en la palabra *dérive* un territorio de encuentro. El errabundeo construido crea nuevos territorios para explorarse, nuevos espacios para habitar, nuevas rutas para recorrer. Tal como habían anunciado los letristas, el vagabundeo conducirá “a la construcción consciente y colectiva de una nueva civilización”.

Ciudad lúdica contra ciudad burguesa

Los situacionistas sustituyen la ciudad inconsciente y onírica de los surrealistas por una ciudad lúdica y espontánea. Aunque mantienen su tendencia hacia la búsqueda de las partes oscuras de la ciudad, los situacionistas sustituyen el azar de los errabundeos surrealistas por la construcción de unas *reglas de juego*. Jugar significa en este caso, saltarse deliberadamente las reglas e *inventar* unas reglas propias, liberar la actividad creativa de las constricciones sociocul-

space it would be possible to escape the rules of the system and to achieve and self-construct new spaces of liberty. The Situationist slogan would come true: “living is being at home wherever you go.” The *construction of situations* was therefore the most direct way to realize new forms of behavior in the city, and to experience the moments of what life could be in a freer society within urban reality. The Situationists saw the psychogeographical *dérive* as the means with which to strip the city naked, but also with which to construct a playful way of reclaiming its territory: the city is a toy to be utilized at one’s pleasure, a space for collective living, the experience of alternative behaviors, a place in which to *waste useful time* so as to transform it into playful-constructive time. It was necessary to challenge that affluence peddled as happiness by bourgeois propaganda, which took the form in urban terms of the construction of houses with “all mod cons” and the organization of mobility. It was necessary to “go from the concept of circulation as a supplement of work and distribution in the various functional zones of the city to one of circulation as pleasure and adventure,” to experience the city as a playful territory to be utilized for the circulation of men toward an authentic life. What was needed was the construction of adventures.

World as a nomadic labyrinth

Through Constant’s New Babylon the theory of the *dérive* simultaneously acquired a historical basis and a three-dimensional architectural form. In 1956, in Alba, where Asger Jorn and Pinot Gallizio had set up the

RALPH RUMNEY, *The Leaning Tower of Venice/Guide of Psychogéographie de Venise*, fotonovela, 1958.

RALPH RUMNEY, *The Leaning Tower of Venice/ Guide psychogéographique de Venise*, picture story, 1958.



"En París errabundeábamos de café en café, íbamos hacia donde nos llevaban nuestros pasos y nuestras preferencias. Teníamos que apañarnos realmente con muy poco dinero. Todavía me pregunto cómo logramos salir adelante. En París realizamos derivas en un ambiente extremadamente limitado. Descubríamos recorridos para ir de un lugar a otro que eran más bien desviaciones [...]. Para mí, París fue durante mucho tiempo un perímetro cerrado entre Montparnasse, Saint-Germain-des-Prés y la Rue de la Huchette. Cada vez que salíamos de ahí empezaba una aventura [...]. Descubres algunos lugares de la ciudad y empiezas a cogertes aprecio, porque eres mejor acogido en un bar o porque de repente te sientes mejor en ellos. Este hecho tiene relación con la sensaciones que percibes en unos lugares más que en otros. Como ha escrito Guy Debord, si emprendes una deriva con buen estado de ánimo, con toda probabilidad vas a parar al lugar adecuado."

GERARD BERRÉBY *Ralph Rumney, Le Consul*, Allia, París, 1999.

"In Paris we wandered from café to café, we went where our steps and our inclinations led us. We had to make due with very little money. I still wonder how we managed. We did *dérives* in Paris in an extremely limited zone. We discovered routes to go from one place to another that were more like detours. [...] For me, Paris at length remained a perimeter enclosed by Montparnasse, Saint-Germain-des-Prés and the Rue de la Huchette. Every time we went out it was an adventure. [...] You discover certain places in the city and you start to appreciate them because they treat you nicely in a bar or because you suddenly feel better. This has a relationship with the sensation you feel for one place rather than another. As Debord has written, if you set off on a *dérive* in the right frame of mind, you will certainly wind up in the right place."

GERARD BERRÉBY *Ralph Rumney, Le Consul*, Éditions Allia, Paris, 1999.

turales, proyectar unas acciones estéticas y revolucionarias dirigidas contra el control social. En la base de las teorías de los situacionistas había una aversión al trabajo y la suposición de una transformación inminente del *uso del tiempo* en el marco social: con la modificación de los sistemas de producción y el progreso de la automatización, sería posible reducir el tiempo de trabajo en beneficio del *tiempo libre*. Por tanto, era necesario preservar del poder el uso de este tiempo no productivo que, de otro modo, habría sido encauzado dentro del sistema del consumo capitalista mediante la creación de unas necesidades inducidas. La descripción del proceso de espectacularización del espacio, entonces en marcha, era lo que obligaba a los trabajadores a producir, incluso durante su tiempo libre, consumiendo dentro del sistema sus propias rentas. Si el tiempo de recreo se convertía cada vez más en un tiempo de consumo pasivo, el tiempo libre tenía que estar dedicado al *juego*, tenía que ser un tiempo no utilitario, sino lúdico. Por ello era urgente preparar una revolución que se basase en el deseo: buscar en lo cotidiano los deseos latentes de la gente, provocarlos, despertarlos y sustituirlos por los deseos impuestos por la cultura dominante. De ese modo, el uso del tiempo y el uso del espacio podrían escapar a las reglas del sistema, y sería posible autoconstruir nuevos espacios de libertad: se podría hacer realidad el eslogan situacionista “habitar es estar en casa en todas partes”. Por ello la *construcción de situaciones* era la manera más directa de hacer surgir en la ciudad unos nuevos comportamientos y, también, de experimentar en la realidad urbana los mo-

Experimental Laboratory of the Imaginist Bauhaus, nomadism inserted itself in the history of architecture as a critique of the foundations of occidental society, ushering in a new territory of development for the architectural avant-gardes of the decades to follow.

Visiting a camp of nomads on land owned by Pinot Gallizio, Constant found an entire conceptual apparatus with which he felt it possible to refute the sedentary bases of functionalist architecture. He began working on a project for the gypsies of Alba and soon was able to imagine a city designed for a new nomadic society, “a planetary-scale nomadic camp.” The series of models he built until the mid-1970s represent the vision of a world which, after the revolution, would be inhabited by the descendants of Abel, by *Homo Ludens* who, free of the slavery of labor, could explore and at the same time transform the landscape around him. New Babylon is a playful city, a collective work built by the architectural creativity of a new errant society, a population that infinitely builds and rebuilds its own labyrinth in a new artificial landscape.

The project of New Babylon was developed together with the Situationist theory of *unitary urbanism*, a new creative activity of transformation of urban space that takes the Dada myth of “going beyond art” and shifts it into an initial attempt to “go beyond architecture”. In unitary urbanism all the arts combine in the construction of the space of man. The inhabitants would rediscover the primordial aptitude for self-determination of one’s environment, rediscovering the instinct for the construction of

"Los urbanistas del siglo XX deberán construir aventuras. El acto situacionista más simple consistirá en abolir todos los vestigios del uso del tiempo de nuestra época. Una época que, hasta hoy, ha vivido muy por debajo de sus posibilidades."

S/F, "L'urbanisme unitaire à la fin des années 50", en *Internationale Situationniste*, 3, 1959; (Versión castellana: LIBERO ANDREOTTI y XAVIER COSTA (eds.), *op. cit.*).

"Los nuevos potenciales se dirigen hacia un conjunto de actividades humanas que están más allá de la utilidad: el ocio y los juegos superiores. En contra de lo que piensan los funcionalistas, la cultura empieza donde acaba lo útil."

A. ALBERTS, ARMANDO, CONSTANT, HAR OUDEJANS, "Première proclamation de la Section Hollandaise de l'I.S.", en *Internationale Situationniste*, 3, 1959; (versión castellana: LIBERO ANDREOTTI y XAVIER COSTA (eds.), *op. cit.*).

"The urbanists of the twentieth century will have to construct adventures.

The simplest Situationist act would consist in abolishing all the memories of the employment of time of our epoch. It is an epoch which, up until now, has lived far below its means."

Unsigned, "Unitary Urbanism at the end of the 1950s", in *Internationale Situationniste*, 3, 1959 (English version: LIBERO ANDREOTTI & XAVIER COSTA (eds.), *op. cit.*).

"The new forces orient themselves towards a complex of human activities which extend beyond utility: leisure, superior games. Contrary to what the functionalists think, culture is situated at the point where usefulness ends."

A. ALBERTS, ARMANDO, CONSTANT, HAR OUDEJANS, "First Proclamation of the Dutch Section of 'S'", in *Internationale Situationniste*, 3, 1959 (English version: LIBERO ANDREOTTI & XAVIER COSTA (eds.), *op. cit.*).

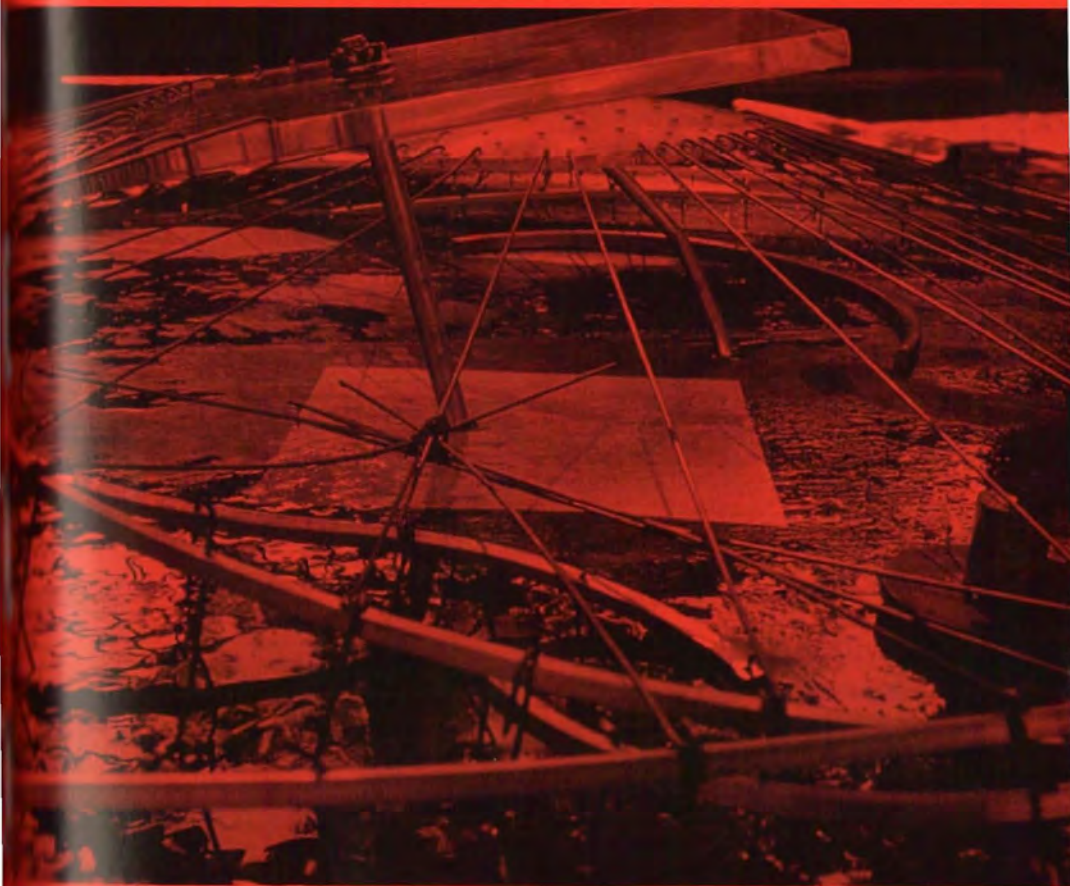
"Los gitanos que se instalaban temporalmente en la pequeña ciudad piemontesa de Alba tenían la vieja costumbre de montar su campamento bajo la techumbre que resguarda el mercado de ganado que se organizaba los sábados, una vez al mes. Encendían sus hogueras, montaban sus tiendas para protegerse o aislarse, e improvisaban allí mismo refugios con cajas y tablas que los mercaderes habían dejado abandonadas. La necesidad de limpiar la plaza del mercado cada vez que los zingaros acampaban había llevado a la municipalidad a prohibirles el acceso. Para compensarles les fue asignada una parcela situada en una de las riberas del Tamaro, un pequeño río que atraviesa la ciudad: ¡un terreno miserable! Allí es donde fui a visitarles en diciembre de 1956, acompañado por el pintor Pinot Gallizio, propietario de aquella parcela áspera, cenagosa y desolada que se les había cedido. En el espacio que quedaba entre los carros, cercado por tablones y bidones de gasolina, habían formado un recinto, una 'villa gitana'.

Aquel día concebí el plan de montar un campamento permanente para los gitanos de Alba, y este proyecto constituye el origen de la serie de maquetas de *New Babylon*. Una *New Babylon* donde se construye, bajo un techo con elementos móviles, una casa común; una vivienda provisional, remodelada constantemente; un campo de nómadas a escala planetaria."

CONSTANT *New Babylon*, Haags Gemeentemuseum, La Haya, 1974; (versión castellana: LIBERO ANDREOTTI y XAVIER COSTA (eds.), *op. cit.*).

"For many a year the gypsies who stopped a while in the little Piedmontese town of Alba were in the habit of camping beneath the roof that once a week, on Saturday, housed the livestock market. There they lit their fires, hung their tents from the pillars to protect or isolate themselves, improvised shelters with the aid of boxes and planks left behind by the traders. The need to clean up the market place every time the Zingari passed through had led the Town Council to forbid them access. In compensation they were assigned a bit of grassland on the banks of the Tamaro, the little river that goes through the town: the most miserable of patches! It's there that in December 1956 I went to see them in the company of the painter Pinot Gallizio, the owner of this uneven, muddy, desolate terrain, who'd given it to them. They'd closed off the space between some caravans with planks and petrol cans, they'd made an enclosure, a 'gypsy town'. That was the day I conceived the scheme for a permanent encampment for the gypsies of Alba and that project is the origin of the series of maquettes of *New Babylon*. Of a *New Babylon* where under one roof with the aid of moveable elements, a shared residence is built; a temporary, constantly remodeled living area, a camp for nomads on a planetary scale."

CONSTANT, *New Babylon*, Haags Gemeentemuseum, The Hague, 1974.



CONSTANT, *Ontwerp voor Zigeunerkamp* (Projecto para un campamento de gitanos), maqueta, 1957.

CONSTANT, *Ontwerp voor Zigeunerkamp* (Project for a Gypsy Camp), maquette, 1957.

mentos de lo que habría podido ser la vida en una sociedad más libre.

Los situacionistas habían encontrado en la deriva psicogeográfica un medio con el que poner la ciudad al desnudo, pero también un modo lúdico de reapropiación del territorio: la ciudad era un juego que podía utilizarse a placer, un espacio en el cual vivir colectivamente y en el cual experimentar comportamientos alternativos; un espacio en el cual era posible *perder el tiempo útil* con el fin de transformarlo en un tiempo lúdico-constructivo. Era necesario contestar aquel bienestar que la propaganda burguesa vendía como felicidad, y que en el terreno urbanístico se traducía en la construcción de unas viviendas "dotadas de confort" y en la organización de la movilidad. Hacía falta "pasar del concepto de circulación, en tanto que complemento del trabajo y distribución de la ciudad en distintas zonas funcionales, a la circulación como placer y como aventura". Hacía falta experimentar la ciudad como un territorio lúdico que podía ser utilizado para la circulación de las personas a través de una vida auténtica. Hacía falta construir aventuras.

El mundo como laberinto nómada

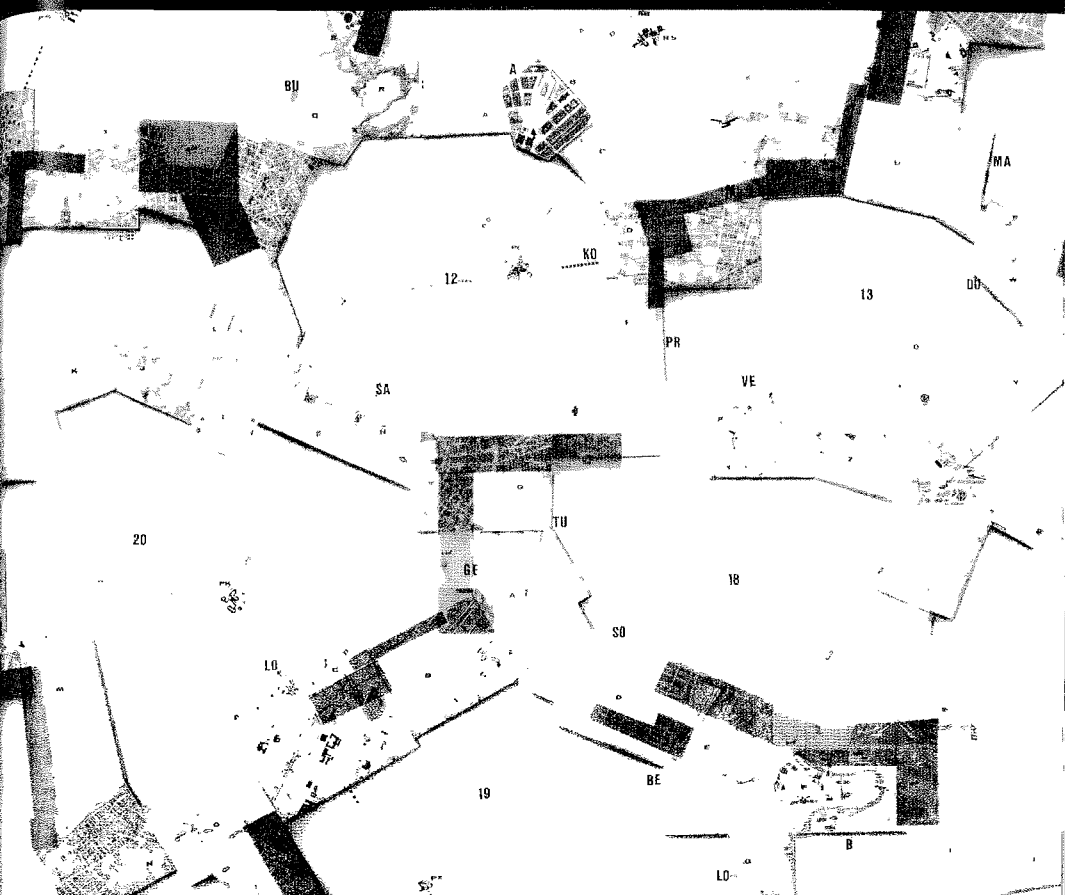
Con la *New Babylon* de Constant, la Teoría de la deriva adquiere, en aquella época, un fundamento histórico y una tridimensionalidad arquitectónica. En 1956, en Alba, donde Asger Jorn y Pinot Gallizio habían instalado el Laboratorio Experimental para una Bauhaus Imaginista, el nomadismo entra en la historia de la arquitectura como una crítica a los fundamentos de la sociedad occidental, e inaugura un nuevo territorio en el que se desarrollarán las vanguar-

"Somos los símbolos vivos de un mundo sin fronteras, de un mundo de libertad, sin armas, donde cualquiera puede viajar sin trabas desde las estepas de Asia Central hasta las costas atlánticas, desde los altiplanos de África del Sur hasta los bosques finlandeses."

Vaida Voivod III, Presidente de la comunidad mundial de los gitanos (extraído de una entrevista publicada en el *Algemeen Handelsblad*, Amsterdam, 18 de mayo de 1963). En: CONSTANT, *New Babylon*, Haags Gemeentemuseum, La Haya, 1974; (versión castellana: LIBERO ANDREOTTI y XAVIER COSTA (eds.), *op. cit.*).

"We are the living symbols of a world without frontiers, of a world of freedom, free of weapons, where each one can travel without constraints from the plains of central Asia to the Atlantic coast, from the high plateaus of South Africa to the Finnish forests."

Vaida Voivod III, President of the World Community of Gypsies. *Algemeen Handelsblad*, 18 May 1963. In: CONSTANT, *New Babylon*, Haags Gemeentemuseum, The Hague, 1974.



CONSTANT, *Symbolische voorstelling van New Babylon* (Representación simbólica de New Babylon), collage, 1969.

CONSTANT, *Symbolische voorstelling van New Babylon* (Symbolic Representation of New Babylon), collage, 1969.

días arquitectónicas de los decenios sucesivos.

Tras una visita a un campamento nómada ubicado en unos terrenos de Pinot Gallizio, Constant descubre todo un aparato conceptual con el cual propone poner en crisis los fundamentos sedentarios de la arquitectura funcionalista. Empieza a trabajar en un proyecto para los gitanos de Alba y, en poco tiempo, logra imaginar una ciudad concebida para una nueva sociedad nómada, “un campo nómada a escala planetaria”. La serie de maquetas que construye hasta mediados de los años setenta reflejan la visión de un mundo que tras esta revolución será habitado por la estirpe de Abel, por un *Homo Ludens* que, liberado de la esclavitud del trabajo, podrá explotar y transformar a un mismo tiempo el paisaje que lo circunda. *New Babylon* es una ciudad lúdica, una obra colectiva construida por la creatividad arquitectónica de una nueva sociedad errante, por un pueblo que va construyendo y reconstruyendo hasta el infinito su propio laberinto en el marco de un nuevo paisaje artificial. El proyecto de *New Babylon* se desarrolla en paralelo a la teoría situacionista del *urbanismo unitario*, una nueva forma creativa de transformación del espacio urbano que asume el mito dadaísta de la “superación del arte”, y lo traslada a una primera tentativa de “superación de la arquitectura”. En el urbanismo unitario, el conjunto de las artes confluirán en la construcción del espacio del hombre. Los habitantes volverán a asumir la actitud primordial de la autodeterminación del propio ambiente y de la recuperación del instinto en la construcción de la propia vivienda y, por tanto, de la propia vida. El ar-

chitect, like the artist, would have to change jobs: no longer the builder of isolated forms, but the builder of complete environments, of the scenarios of a waking dream. Architecture would thus become part of a wider-ranging activity, and like the other arts it would disappear in favor of a unified activity that sees the urban environment as the relational ground for a game of participation.

Constant said, “For over half a century the world has been filled by the spirit of Dada. Seen in this perspective perhaps New Babylon could be called a *response* to anti-art.”²⁵ Constant came to terms with nomadism and Dada in the attempt to go beyond both. He had a dual objective: to go beyond anti-art and to construct a nomadic city. Giulio Carlo Argan, to explain the essence of Dada, had written, “An artistic movement that negates art is a contradiction: Dada is this contradiction.” On the subject of New Babylon we might say the same thing: “To design a city for a nomadic people that negates the city is a contradiction: New Babylon is this contradiction.” A double negative leads to a positive solution: a mega-structural, labyrinthine architecture, based on the sinuous line of the journey of the nomad. One step back into the Neolithic, one step forward into the future. For the first time in history, in New Babylon walking again materializes an architecture conceived as the *space of going*. The unitary urbanism of Constant gives rise to a new Situationist city. While in the maps of Debord the compact city was exploded into pieces, in those of Constant the pieces are

quitecto, en tanto que artista, deberá cambiar de oficio: dejará de ser un constructor de formas aisladas para convertirse en un constructor de ambientes totales, de escenarios de un sueño diurno. De ese modo la arquitectura pasará a formar parte de una actividad más amplia y, al igual que las demás artes, desaparecerá en provecho de una actividad unitaria que considerará el ambiente urbano como el terreno relacional de un juego de participación.

Constant afirmó: "Durante más de medio siglo, el mundo se ha visto atravesado por el espíritu de Dada. Visto de ese modo, quizás *New Babylon* podría considerarse como una respuesta al anti-arte".⁵ Constant se medía con el nomadismo y el dadaísmo con el propósito de superarlos a ambos. Se había fijado un doble objetivo: superar el anti-arte y construir una ciudad nómada. Con el fin de explicar la esencia de Dada, Giulio Carlo Argan había escrito: "Un movimiento artístico que niega el arte es un contrasentido: Dada es este contrasentido". Podría decirse lo mismo a propósito de *New Babylon*:

"Proyectar una ciudad para una población nómada que niega la ciudad es un contrasentido: *New Babylon* es este contrasentido". De esta doble negación se desprende una solución positiva: una arquitectura megaestructural y laberíntica, construida en base a las líneas sinuosas de los recorridos nómadas. Es un paso atrás hacia el neolítico y un paso adelante hacia el futuro. Por primera vez en la historia, en *New Babylon*, el acto de andar materializa de nuevo una arquitectura concebida como *espacio del andar*. El urbanismo unitario de Constant da pie a una nueva ciudad situacionista. Si en los mapas

put back together to form a new city. There is no longer a separation between the clumps of urban sod and the empty sea crisscrossed by the trails of the *dérive*. In *New Babylon* the *dérive*, local areas and empty space have become an inseparable whole. The "plates" of Debord have become "sectors" connected in a continuous sequence of different cities and heterogeneous cultures. The inhabitants of the entire world can get lost in these labyrinths. The entire city is imagined as a single space for continuous drifting. It is no longer a sedentary city rooted to the ground, but a nomadic city suspended in the air, a horizontal Tower of Babel looming over immense territories to envelop the entire surface of the earth. Nomadism and city have become a single huge labyrinthine corridor that travels around the world. A hypertechnological and multi-ethnic city that is constantly transforming itself in space and time: "New Babylon doesn't end anywhere (because the Earth is round); it knows no boundaries (as there are no national economies) or collective life (as humanity is always moving). Each place is accessible to one and all. The entire Earth becomes a home for its inhabitants. Life is an infinite voyage through a world that is changing so rapidly that it always seems like another."⁶

de Debord la ciudad compacta había explotado en pedazos, en los mapas de Constant estos pedazos se han recompuerto de nuevo para formar una nueva ciudad. Ha dejado de haber una separación entre los terrones urbanos y el océano vacío en el cual se desplegaban las estelas de las derivas. En *New Babylon*, las derivas, los barrios y los espacios vacíos han pasado a formar una unidad inescindible. Las “placas” de Debord se han convertido en unos “sectores” interrelacionados en una secuencia continua de ciudades distintas y de culturas heterogéneas. Por sus laberintos podrán perderse los habitantes de todo el mundo. La ciudad entera se entiende como un único espacio idóneo para una deriva constante. Ya no se trata de una ciudad sedentaria enraizada en el suelo, sino de una ciudad nómada suspendida en el aire, una Torre de Babel horizontal que va ocupando territorios inmensos hasta envolver toda la superficie de la Tierra. El nomadismo y la ciudad se han convertido en un único gran corredor laberíntico que viaja por todo el mundo. Se trata de una ciudad hipertecnológica y multiétnica que se transforma constantemente en el espacio y en el tiempo: “*New Babylon* no termina en ninguna parte (puesto que la Tierra es redonda); no conoce fronteras (puesto que no existen economías nacionales) ni colectividades (puesto que la humanidad es fluctuante). Todos los lugares son accesibles, desde el primero hasta el último. Toda la Tierra se convierte en una única vivienda para sus habitantes. La vida es un viaje infinito a través de un mundo que cambia tan rápidamente que a cada momento parece distinto.”⁹

¹ MIRELLA BANDINI, *La vertigine del moderno - percorsi surrealisti*, Officina Edizioni, Roma, 1986.

² ANDRÉ BRETON, “Pont Neuf”, en *La clé des Champs*, París, 1953, citado en: MIRELLA BANDINI, “Referentes Surrealistas en las nociones de deriva y psicogeografía del entorno urbano situacionista”, en: LIBERO ANDREOTTI y XAVIER COSTA (eds.), *Situacionistas: arte, política, urbanismo*, Museu d’Art Contemporani de Barcelona/Actar, Barcelona, 1996.

³ Las frases están tomadas de los números 1 y 5 de *Pollatch*, la revista de la Internacional Letrista, vuelta a publicar integralmente en: GÉRARD BERRÉBY, *Documents relatifs à la fondation de l’Internationale Situationniste 1948-1957*, Ed. Allia, París, 1985.

⁴ GUY E. DEBORD, “Théorie de la dérive”, en *Les Lèvres nues*, 8/9, 1956, vuelto a publicar en 1958 en: *Internationale Situationniste*, 2; (versión castellana: “Teoría de la deriva”, en *Internacional Situacionista. Vol. 1. La realización del arte*, Literatura Gris, Madrid, 1999).

⁵ CONSTANT, “New Babylon- Ten Years On”, conferencia en la Universidad de Delft, 23 de mayo de 1980, en: MARK WIGLEY, *Constant’s New Babylon. The Hyper-Architecture of Desire*, Witte de With Center for Contemporary Art of Rotterdam/010, Rotterdam, 1998.

⁶ CONSTANT, *New Babylon*, Haags Gemeentemuseum, Den Haag 1974, vuelto a publicar en: JEAN-CLARENCE LAMBERT, *New Babylon- Constant. Art et utopie*, Cercle d’Art, París, 1997.

¹ MIRELLA BANDINI, *La vertigine del moderno - percorsi surrealisti*, Officina Edizioni, Rome, 1986.

² ANDRÉ BRETON, “Pont Neuf”, en *La Clé des champs*, París, 1953, cited in MIRELLA BANDINI, “Surrealist References in the Notions of Dérive and Psychogeography of the Situationist Urban Environment”, in LIBERO ANDREOTTI & XAVIER COSTA (eds.), *Situacionists: Art, Politics, Urbanism*, Museu d’Art Contemporani de Barcelona/Actar, Barcelona, 1996.

³ The phrases are from issues 1 and 5 of *Pollatch*, the International Letrist Review completely reprinted in GÉRARD BERRÉBY, *Documents relatifs à la fondation de l’Internationale Situationniste 1948-1957*, Ed. Allia, París, 1985.

⁴ GUY E. DEBORD, “Théorie de la dérive”, en *Les Lèvres nues*, 8/9, Brussels, 1956. Republished in *Internationale Situationniste*, 2, December 1958; (English version: “Theory of the Dérive”, in LIBERO ANDREOTTI & XAVIER COSTA (eds.), *Theory of the Dérive and Other Situationist Writings on the City*, Museu d’Art Contemporani de Barcelona/Actar, 1996

⁵ CONSTANT, “New Babylon - Ten Years On”, lecture at the University of Delft, 23 May 1980, in MARK WIGLEY, *Constant’s New Babylon. The Hyper-Architecture of Desire*, Witte de With Center for Contemporary Art of Rotterdam/010, Rotterdam, 1998.

⁶ CONSTANT, *New Babylon*, Haags Gemeentemuseum, The Hague, 1974, reprinted in JEAN-CLARENCE LAMBERT, *New Babylon - Constant. Art et utopie*, Cercle d’art, París, 1997.

Land walk

El viaje de Tony Smith

En diciembre de 1966, la revista *Artforum* publica el relato de un viaje de Tony Smith por una autopista en construcción en la periferia de Nueva York. Gilles Tiberghien ha atribuido los orígenes del *land art* a esta experiencia por la New Jersey Turnpike vivida por Tony Smith —considerado por muchos como el “gran abuelo” del arte minimalista americano—, y a este primer viaje *on the road* puede atribuirse la serie de caminatas por el desierto y por las periferias urbanas realizadas a finales de los años sesenta.

Una noche, junto a algunos estudiantes de la Cooper Union, Smith decide introducirse sin permiso dentro de las obras de la autopista, y recorrer en coche la cinta de asfalto negro que atraviesa, como si fuese una cesura vacía, los espacios marginales de la perife-

The voyage of Tony Smith

In December 1966 the magazine *Artforum* published the story of a journey by Tony Smith along a highway under construction on the outskirts of New York. Gilles Tiberghien considers this experience of the New Jersey Turnpike lived by Tony Smith — seen by many as the “father” of American Minimal Art— to be the origin of Land Art, and the predecessor of an entire series of walks in deserts and the urban peripheries that took place in the late 1960s.

One evening, with some students at Cooper Union, Smith decided to sneak into the Turnpike construction site and to drive down the black ribbon of asphalt that crosses the marginal spaces of the American periphery like an empty gash. During the trip Smith feels a sort of ineffable ecstasy he defines as

ria americana. Durante su viaje, Smith experimenta una especie de éxtasis inefable que define como "el fin del arte" y reflexiona: "El asfalto ocupa gran parte del paisaje artificial, pero no es posible considerarlo como una obra de arte" Smith plantea con ello un problema de fondo relativo a la naturaleza estética del recorrido: ¿La calzada es una obra de arte o no lo es? Y si lo es, ¿cómo? ¿Como gran objeto *readymade*? ¿Como signo abstracto que cruza el paisaje? ¿Como objeto o en tanto que experiencia? ¿Como espacio en sí mismo o como travesía? ¿Qué papel juega el paisaje que hay alrededor? Son muchas las preguntas planteadas por este relato, y muchas las vías que abre. La calle es vista por Tony Smith como dos posibilidades distintas, que serán analizadas por el arte minimalista y por el *land art*: la pri-

"the end of art" and wonders, "The road and much of the landscape was artificial, and yet it couldn't be called a work of art." This went straight to the heart of a basic problem regarding the aesthetic nature of the path: can the road be considered an artwork? If it can, in what way? As a large readymade? As an abstract sign crossing the landscape? As an object or as an experience? As a space in its own right or as an act of crossing? What is the role of the surrounding landscape? The story leads to many questions and many possible paths of investigation. The road is seen by Tony Smith in the two different possible ways that were to be analyzed by Minimal Art and Land Art: one is the road as sign and object, on which the crossing takes place; the other is the crossing itself as experience, as *attitude that becomes form*.

El fin del arte "Cuando enseñaba en la Cooper Union, en el primero o en los dos primeros años de los cincuenta, alguien me explicó cómo podía llegar hasta la inacabada New Jersey Turnpike. Cogi tres volantes y salí en coche desde algún lugar de Meadows hasta New Brunswick. La noche era oscura, y no había ni luces, ni señales de borde, ni líneas, ni barandillas ni nada, excepto el oscuro pavimento avanzando por el paisaje de las llanuras, bordeado por algunas colinas en la distancia, y puntuado por chimeneas, torres, columnas de humo y luces de colores. Este viaje en coche fue una experiencia reveladora. Tanto la carretera como gran parte del paisaje eran artificiales, y por tanto no podían considerarse como una obra de arte. Por otro lado, me produjeron un efecto que el arte jamás me había producido. Primero no sabía de qué se trataba, pero produjo el efecto de liberarme de muchos de los puntos de vista que yo tenía acerca del arte. Parecía como si hubiese allí una realidad que nunca había tenido una expresión artística. La experiencia de esta carretera era algo que estaba representado cartográficamente, pero que no se reconocía socialmente. Me dije: 'Parece claro que esto es el fin del arte.' Muchos cuadros parecen bellamente pintorescos después de esta experiencia. No hay modo de enmarcarla, tan sólo puedes experimentarla. Más tarde descubrí en Europa ciertas pistas de aterrizaje abandonadas: unas obras en estado de abandono, unos paisajes surrealistas, algo que no tenía que ver con función ninguna, unos mundos creados sin ninguna tradición. Empecé a fijarme en los paisajes artificiales sin precedentes culturales. En Núremberg hay un campo de concentración capaz de albergar a dos millones de personas. Todo el campo está cercado con terraplenes y torres. El acceso de hormigón tiene unos peldaños de ocho centímetros, uno detrás de otro, a lo largo de una milla o algo así."

S. WAGSTAFF. "Talking with Tony Smith" en *Artforum*, diciembre de 1966.

Para todo lo referente a los términos de la polémica desarrollada en *Artforum*, y para una visión en profundidad del panorama artístico de aquel momento, ver: GILLES A. TIBERGHEN, *Land Art*, Carré, Paris, 1993, y ROSALIND E. KRAUSS, *Passages in Modern Sculpture*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1981.

mera es la calle como signo y como objeto en el cual se realiza la travesía; la segunda es la propia travesía como experiencia, como *actitud que se convierte en forma*. En realidad no se trataba del fin del arte, sino de una improvisada toma de conciencia que, al cabo de poco tiempo, iba a sacar el arte de las galerías y de los museos con el fin de reconquistar la experiencia del espacio vivido y de las grandes dimensiones del paisaje. Si la experiencia de Tony Smith se parece todavía a los *readymade* dadaístas, a partir de ese momento la práctica del andar empieza a convertirse en una auténtica forma de arte autónoma. Lo que parecía haber sido una fulguración estética, una iluminación instantánea o un éxtasis casi inefable, en realidad fue aplicado bajo innumerables modalidades por un gran número

This was not, in fact, the end of art, but a sudden intuition that was shortly thereafter to take art out of the galleries and museums to reclaim the experience of lived space and the larger scale of the landscape. Although the experience of Tony Smith still seems quite similar to the Dada *readymade*, from this moment on the practice of walking begins to be transformed into a true autonomous artform. What seemed like an aesthetic realization, an immediate flash of intuition, an almost indescribable ecstasy, is then utilized in countless ways by a great number of artists—most of them sculptors—who emerged at the end of the 1960s in a passage from Minimalism to that series of very heterogeneous experiences categorized under the generic term of “Land Art”. This passage is easily understood if we com-

The end of art “When I was teaching at Cooper Union in the first year or two of the fifties, someone told me how I could get onto the unfinished New Jersey Turnpike. I took three students and drove from somewhere in the Meadows to New Brunswick. It was a dark night and there were no lights or shoulder markings, lines, railings, or anything at all except the dark pavement moving through the landscape of the flats, rimmed by hills in the distance, but punctuated by stacks, towers, fumes, and colored lights. This drive was a revealing experience. The road and much of the landscape was artificial, and yet it couldn't be called a work of art. On the other hand, it did something for me that art had never done. At first, I didn't know what it was, but its effect was to liberate me from many of the views I had had about art. It seemed that there had been a reality there that had not had any expression in art.

The experience on the road was something mapped out but not socially recognized. I thought to myself, it ought to be clear that's the end of art. Most painting looks pretty pictorial after that. There is no way you can frame it, you just have to experience it. Later I discovered some abandoned airstrips in Europe—abandoned works, Surrealist landscapes, something that had nothing to do with any function, created worlds without tradition. Artificial landscape without cultural precedent began to dawn on me. There is a drill ground in Nuremberg, large enough to accommodate two million men. The entire field is enclosed with high embankments and towers. The concrete approach is three sixteen-inch steps, one above the other, stretching for a mile or so.”

G. Wagstaff, “Talking with Tony Smith” in *Artforum*, December 1966.

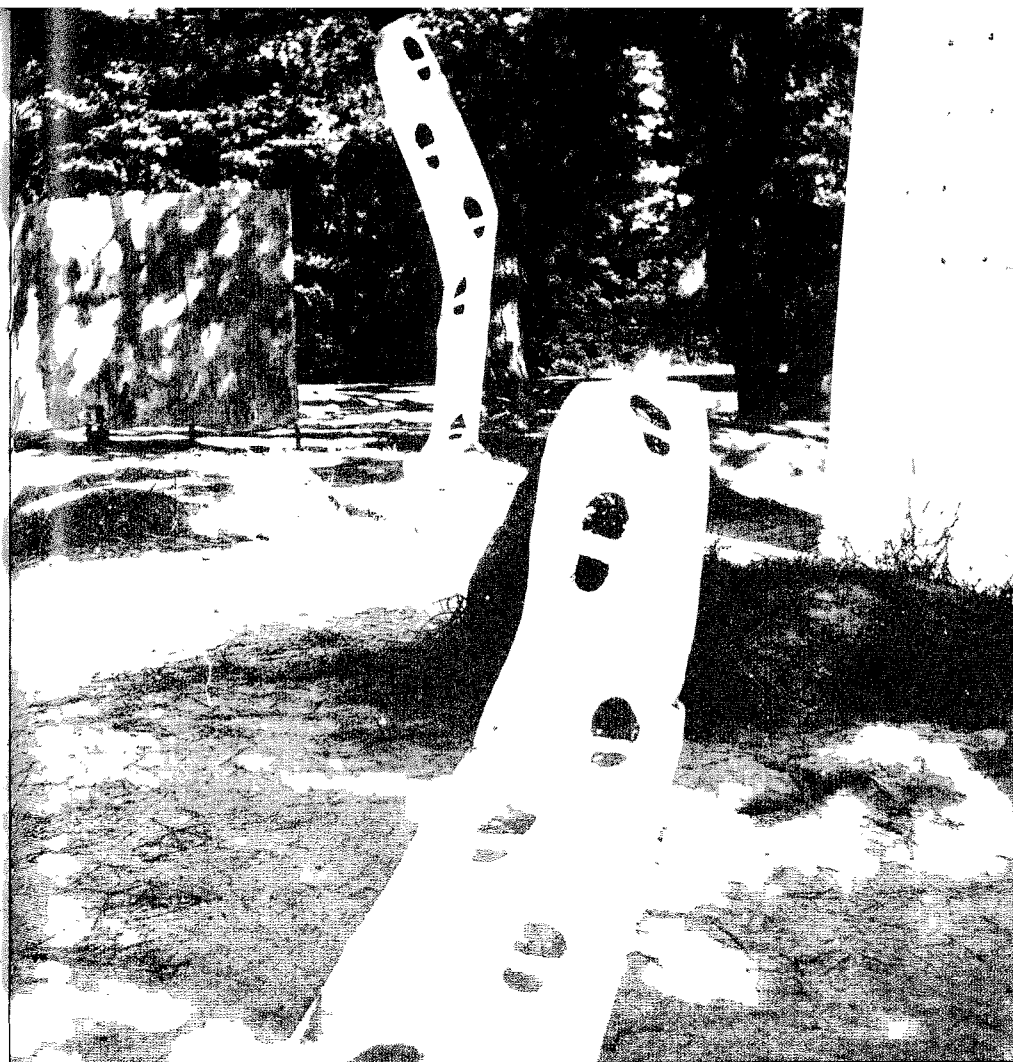
Regarding the terms of the debate that developed in *Artforum* and an in-depth study of the art scene at the time, cf. GILLES A. TIBERGHEN, *Land Art*, Carré, Paris, 1993. (English version: *Land Art*, Princeton Architectural Press, New York, 1995). ROSALIND KRAUSS, *Passages in Modern Sculpture*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1981.

de artistas, la mayoría de ellos escultores, que se formaron a finales de los años sesenta, con el paso del minimalismo a aquella serie de experiencias profundamente distintas entre ellas que han sido etiquetadas con la expresión genérica de *land art*. Este paso resulta de fácil comprensión si se confrontan las obras de Carl Andre con las de Richard Long, dos artistas que parecen haber prolongado la experiencia de Tony Smith en dos direcciones muy distintas. En su proceso de retorno a los inicios y reducción de la escultura, Carl Andre se proponía realizar objetos que fuesen capaces de ocupar el espacio sin llenarlo. Descaba elaborar unas *presencias* cada vez más *ausentes* en el interior del espacio real. Lo que buscaba Carl Andre se parecía mucho a la larga autopista negra de Smith: una especie de tapiz infinito; un espacio bidimensional para ser habitado, un suelo abstracto, artificial, dilatado, alargado y aplastado, igual que un basamento sin espesor sobre el cual no descansa ninguna escultura, pero que, en ese preciso momento, define un espacio que es vivido por el espectador.

Para comprender el paso del objeto minimal a la experiencia sin objeto, puede ser útil leer dos entrevistas hechas a Carl Andre y a Richard Long, respectivamente. Andre afirma: "En realidad, para mí la escultura ideal es una calle [...]. La mayor parte de mis obras, o en cualquier caso las más logradas, son en cierto modo calles: nos obligan a seguirlas, a rodearlas o a subirse a ellas".¹ Richard Long contesta: "La diferencia entre su trabajo y el mío reside en que él realiza esculturas planas sobre las cuales es posible andar. Son espacios por los cuales andar, y

pare las obras de Carl Andre con las de Richard Long, dos artistas que parecen haber prolongado la experiencia de Tony Smith en dos direcciones muy distintas.

In his process of the canceling or reduction of sculpture, Carl Andre tried to make objects that could occupy space without filling it, to create *presences* that were increasingly *absent* within real space. His goal was very similar to the long black road of Tony Smith: a sort of infinite carpet, a two-dimensional space to inhabit, an abstract ground, artificial, dilated, prolonged and flattened like a foundation without thickness, on which no sculpture rests, but simultaneously defining a space that is experienced by the observer. To clarify the subsequent passage from the minimal object to the objectless experience, we can turn to two interviews with Carl Andre and Richard Long. Andre states, "Actually, for me the ideal sculpture is a road. [...] Most of my works, in any case the best ones, are somehow roads—they require you to follow them, to walk around them or go onto them."¹ Richard Long responds, "What distinguishes his work from mine is that he has made flat sculptures on which we can walk. It's a space on which to walk that can be moved and put somewhere else, while my art consists in the act of walking itself. Carl Andre makes objects on which to walk, my art is made by walking. This is a fundamental difference."² Therefore Smith's perplexities seem, just a few years later, to have already found resolutions in two directions: for Andre the road experienced by Smith is not only art, it is the ideal sculpture; Long goes further, saying that art consists in the very act of walking,



En los años cincuenta, en Japón, el grupo Gutai empieza a utilizar el propio cuerpo como instrumento del gesto pictórico. Artistas como Shiraga pintan grandes caligrafías informales por medio de la impronta de sus propios pies. Kanayama deja sobre una cinta las huellas de sus propios pasos con el fin de construir un recorrido que va, pasando por el suelo, entre los árboles.

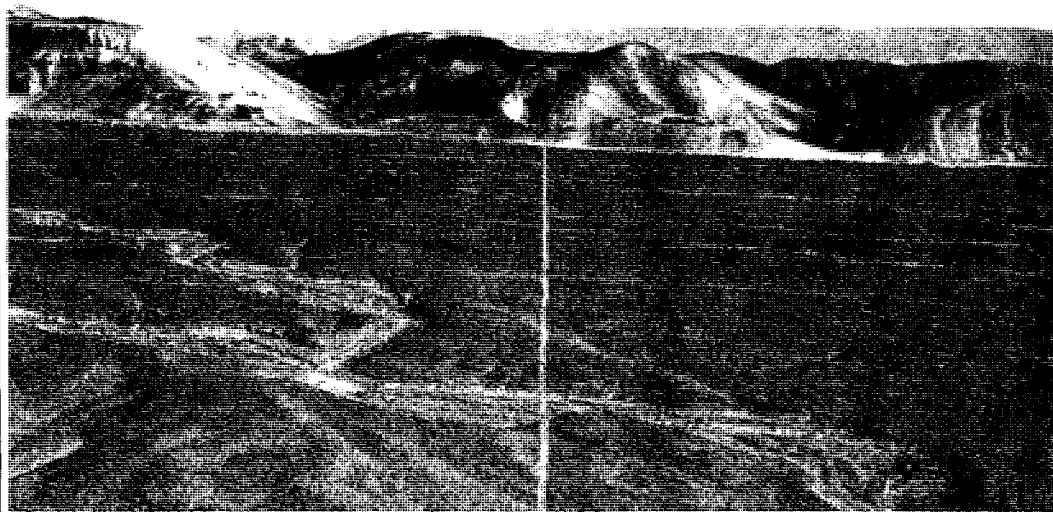
In the 1950s in Japan the Gutai group began to use the human body as a tool for pictorial gesture. Artists like Shiraga painted large informal calligraphic works using their footprints. Kanayama put the footprints on a canvas to construct a path that moves from the ground into the trees.

AKIRA KANAYAMA
(Gutai), *Huellas de los*
pies, 1956.

AKIRA KANAYAMA
(Gutai), *Footprints*, 1956.

RICHARD LONG, *Walking
a Line in Perú*, 1972.

RICHARD LONG, *Walking
a Line in Peru*, 1972.

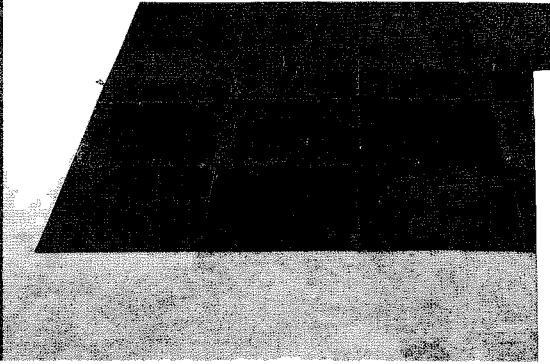
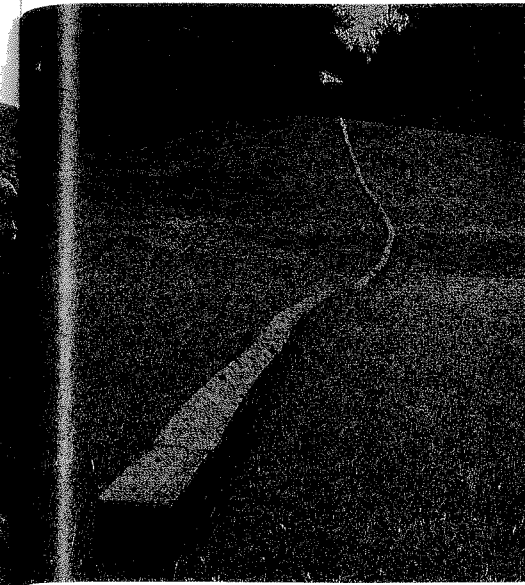


que pueden desplazarse y reubicarse en otra parte. En cambio, mi arte es el propio acto de andar. Carl Andre realiza objetos sobre los cuales es posible andar, mientras que mi arte se materializa andando. Ésta es la diferencia fundamental".² Así pues, la duda de Smith parece resolverse pocos años después al menos en dos direcciones: para Andre, la calle vivida por Smith no sólo es arte, sino que es la escultura ideal. Long va más allá: para él, el arte consiste en el propio acto de andar, en el hecho de vivir esa experiencia. Ahora sí parece claro que el paso fundamental ya se ha dado. Con Long se ha pasado del objeto a la ausencia de objeto. El recorrido errático vuelve a ser una forma estética dentro del campo de las artes visuales. Las primeras tentativas de utilizar el hecho de andar como forma de arte —o mejor,

of living the experience. At this point it seems clear that the fundamental step has been taken. With Long the passage has been made from the object to its absence. The erratic path returns to its status as an aesthetic form in the field of the visual arts. The first attempts to use walking as an art-form —or, more precisely, as a form of anti-art— were made as an expansion of the field of action of literature into the visual arts. The collective forms of the visit, the deambulation and the *dérive*, in fact, were experiences born in a literary sphere, and the connection linking Tristan Tzara, André Breton and Guy Debord is a literary one. In the 1960s the consequences of their research were explored by artists interested in the theatrical space of performance art and urban happenings with Dada roots, but also

CARL ANDRE, *Sixteen Steel Cardinal*, 1974.
CARL ANDRE, *Secant*, 1977.

CARL ANDRE, *Sixteen Steel Cardinals*, 1974.
CARL ANDRE, *Secant*, 1977.



como forma de anti-arte— se habían realizado como expansiones del campo de acción de la literatura hacia las artes visuales. De hecho, las formas colectivas de la visita, de la deambulación y de la deriva eran experiencias surgidas en el ámbito literario, como literario era el hilo conductor que unía a Tristan Tzara, André Breton y Guy Debord. En los años sesenta, quienes encarnarán las consecuencias de aquellas investigaciones serán los artistas interesados en el espacio escénico de las performances y de los *happenings* urbanos derivados de Dada, y también los escultores que prestaban atención al espacio de la arquitectura y del paisaje. En el campo de la escultura, el retorno al andar es parte integrante de una expansión más general de dicho campo. Los artistas dan diversos pasos que parecen recorrer

by sculptors with a focus on the space of architecture and the landscape. The return to walking in the field of sculpture is an integral part of a more general expansion of sculpture itself. The artists take steps that seem to trace back through all the stages that led from the erratic journey to the menhir and the menhir to architecture. In their works we can once again see a logical thread that goes from minimal objects (the menhir), to the territorial works of Land Art (the landscape) and the wanderings of the Land artists (walking). A thread that connects walking to that field of activity that operates as transformation of the earth's surface, a field of action shared by architecture and landscape design. To effect this passage it is again necessary to find an empty field of action, in which the signs of history and civilization are

de nuevo y, en sentido contrario, todas las etapas que habían llevado del recorrido errático al menhir, y del menhir a la arquitectura. En sus obras podemos seguir de nuevo un hilo lógico que pasa por los objetos minimal (los menhires), por las obras territoriales del *land art* (los paisajes) y por los errabundeos de los *landartistas* (las caminatas). Se trata de un hilo que une el andar con todo un campo de actividades que opera como transformación de la corteza terrestre, un campo de acción común a la arquitectura y al paisaje. Para dar este paso era necesario reencontrar un campo de acción vacío en el que estuviesen ausentes los signos de la historia y de la civilización: los desiertos y los *terrain vagues* de las abandonadas periferias.

Expansiones de campo

En junio de 1967 el crítico Michael Fried, irritado por el relato de Tony Smith, publicada en las páginas de *Artforum* un artículo titulado *Art and Objecthood*, en el cual la experiencia de Smith se consideraba como un claro ejemplo de la guerra que el teatro y la literatura habían declarado al arte. Fried mostraba su preocupación por la invasión creciente de las otras artes en los campos de la escultura y de la pintura, e invocaba un retorno de todas las artes a los límites de sus respectivas disciplinas. El enemigo era aquel experimentalismo que, como hemos visto, había sido bautizado por los situationistas con el nombre de *urbanisme unitaire* y que, bajo distintas denominaciones, tendía a una especie de interdisciplinariedad unificadora. De hecho, el urbanismo unitario no se había hecho realidad, y la escultura no se

absent: the deserts and the *terrain vague* of the abandoned urban periphery.

Field expansions

In June 1967 the critic Michael Fried, prompted by Tony Smith's tale, responded in the pages of *Artforum* with an article entitled "Art and Objecthood", in which Smith's experience is seen as a clear example of the war being waged by theater and literature against art. Fried was concerned about the growing invasion of other arts in the field of sculpture and painting, and called for a return of all the arts within their own disciplinary boundaries. The enemy was that experimentalism which, as we have seen, had been christened *urbanisme unitaire* by the Situationists, and which tended, under different names, to move in the direction of a sort of unifying interdisciplinary approach. Actually, unitary urbanism had never been realized, and sculpture had not trespassed beyond its own disciplinary confines; it was simply trying to come to grips with its own limits, to work on its margins to enlarge its field of action. Rather than being invaded by theatrical space, sculpture was invading, with increasingly awareness, the *living space life*, and therefore the theater, dance, architecture and landscape.

According to Rosalind Krauss, sculpture after the 1950s was experienced as the negative of architecture and landscape: "That which, on top of or in front of a building, was not a building; or that which, inserted in a landscape, was not a landscape. [...] At this point it was the category resulting from non-landscape and non-architecture. [...] But non-architecture is simply another form of



FREE FLUX-TOURS

(EXCEPT FOR COST OF TRANSPORTATION & MEALS IF ANY)

- May 1 MAYDAY, guided by Bob Watts, call 726 3422 for transportation arrangements.
 May 2 FRANK OMBRI AND TONIE, by Alison Knowles & Nancy Fulmer, 2 pm at 80 W. 4th St.
 May 4 TOUR FOR FUM-IG VISITORS, arranged by George Brecht, start noon at 80 W. 4th St.
 May 5 ALLEYS, YARDS & DEAD ENDS, arranged by G. Maclean, start 3 pm at 80 W. 4th St.
 May 6 ALLYSONIC TOUR, arranged by James Mohr, meet at noon at 80 W. 4th St.
 May 7 MUSIC TOUR & LECTURE, by Yoshinasa Wada, start at 2 pm at 80 W. 4th St.
 May 8 GATEFRIE'S, covered by Larry Miller, start at noon at 80 W. 4th St.
 May 9 SUBTERRANEAN TOUR I, guided by Geoff Wendrick, start at noon at 80 W. 4th St.
 May 9 SUBTERRANEAN DANGER, by Charles Songorogan, start 11 am at 47 St. & Park St., 5th Fl.
 May 10 & 11 at 8 am up to 17 Mont street and one W. 4th St. stop (toys from June Park).
 May 12 SUBTERRANEAN TOUR III, arranged by George Maclean, start 2 pm at 80 W. 4th St.
 May 13 SOUND BIRCH HUNT, meet at noon at 80 W. 4th St.
 May 14 SOUND CURBSIDES, guided by Peter Van Roper, meet at 3:30 pm at 80 W. 4th St.
 May 15 EXOTIC SUBSIES, guided by John Mathias, meet 3 pm at Duane St., 252 W. 14 St.
 May 16 ALL THE WAY AROUND & KAY AGAIN, by Peter Frank, meet at noon 80 W. 4th St.



FLUXUS, *Free Flux-Tours*, Nueva York, 1976.

"En el último período de su existencia, Fluxus llevó a cabo algunas caminatas colectivas, como la serie de los Free Flux-Tours organizados por las calles de Nueva York en 1976, cuyo objetivo era visitar los andenes, los baños públicos y otros lugares del Soho."

THIERRY DAVILA, "Errare humanum est" en *Les figures de la marche*, RNM, Antibes, 2000.

FLUXUS, *Free Flux-Tours*, New York, 1976.

"During the last period of its existence, Fluxus undertook some group walks, like the series of Free Flux-Tours organized in the streets of New York in 1976, whose aim was to visit the sidewalks, public bathrooms and other places in Soho."

THIERRY DAVILA, "Errare humanum est" in *Les Figures de la marche*, RNM, Antibes, 2000.

BRUCE NAUMAN, *Slow
Angle Walk* (Beckett
Walk), 1968.

BRUCE NAUMAN, *Slow
Angle Walk* (Beckett
Walk), 1968.



Arte y objetualidad

"Lo que al parecer se le reveló a Tony Smith aquella noche fue la naturaleza pintoresca de la pintura, e incluso se diría que la naturaleza convencional del arte. Y al parecer Smith no entendió este hecho como una puesta al descubierto de la esencia del arte, sino como un anuncio de su fin. Comparado con aquella autopista sin señales, sin iluminación y sin estructura -más exactamente, con aquella autopista experimentada desde el interior del coche que la recorría-, el arte se le apareció a Smith como algo casi absurdamente pequeño [...]. Queda claro que Smith consideró que aquella experiencia era absolutamente accesible a todo el mundo, no por principio sino de hecho, y la pregunta sobre si alguien la había tenido ya no fue planteada. [...]

Ahora bien, ¿en qué consistió la experiencia de Smith en la autopista? O bien, para plantear la pregunta en otros términos: si la autopista, las pistas de aterrizaje y los campos de concentración no son obras de arte, ¿entonces qué son? En efecto: ¿qué son, sino situaciones vacías o 'abandonadas'? ¿Y qué fue la experiencia de Smith, sino la experiencia de lo que he denominado teatro? Es como si la autopista, las pistas de aterrizaje y los campos de concentración revelaran el carácter teatral del arte literalista, aunque sin el objeto, es decir, sin el arte propiamente dicho, como si el objeto sólo fuese necesario dentro de una habitación (o quizás en unas circunstancias menos extremas que aquéllas). En todos estos casos, el objeto se ha sustituido -por decirlo de algún modo- por algo: por ejemplo, en la autopista ha sido sustituido por el constante avance de la carretera, por la recesión simultánea de las nuevas extensiones de pavimento oscuro iluminado por el avance de los faros, la sensación de la propia autopista como algo enorme, abandonado, negligido, que existe tan sólo para Smith y para quienes le acompañaban en el coche. [...]

El relato que hace Smith de esta experiencia en la autopista es un testimonio de la profunda hostilidad del teatro hacia el arte, y en él descubre precisamente en la ausencia del objeto y en lo que ocupa su lugar lo que podríamos llamar la *teatralidad de la objetualidad*. Sin embargo, y por el mismo motivo, el imperativo de la pintura moderna de eliminar o suspender la objetualidad es a fin de cuentas el mismo imperativo de eliminar o suspender el teatro. Y esto significa que se inicia una guerra entre el teatro y la pintura moderna, entre lo teatral y lo pictórico; una guerra que, a despecho del rechazo explícito, por parte de los literalistas, de la pintura y la escultura modernas, no se trata básicamente de una cuestión de programa o de ideología, sino de experiencia, de convicción, de sensibilidad"

MICHAEL FRIED, "Art and Objecthood" en *Artforum*, junio de 1967

En homenaje a *Arena Quad I+II* de Samuel Beckett y al personaje de Molloy, Bruce Nauman recorrió durante casi una hora un espacio definido a partir de una línea dibujada en el suelo. Con las manos juntas en la espalda y apoyando en el suelo una pierna cada vez, el andar habitual se convierte en una danza de pesos y de constantes reequilibrios del cuerpo, y genera, a través del rumor de los pasos cadenciados, un espacio ritmado y sonoro.

In homage to *Arena Quad I+II* of Samuel Beckett and the character Molloy, Bruce Nauman walked for about an hour on a space defined by starting with a line drawn on the ground. With his hands clasped behind his back, placing one leg at a time on the ground, walking – instead of an ordinary gesture – becomes a dance of the weights and continuous rebalancings of the body while giving rise, through the sound of the cadenced steps, to a rhythmical, sonorous space.

Art and objecthood

"What seems to have been revealed to Smith that night was the pictorial nature of painting – even, one might say, the conventional nature of art. And this Smith seems to have understood not as laying bare the essence of art, but as announcing its end. In comparison with the unmarked, unlit, all but unstructured turnpike – more precisely, with the turnpike as experienced from within the car, traveling on it – art appears to have struck Smith as almost absurdly small. [. . .] The experience is clearly regarded by Smith as wholly accessible to everyone, not just in principle but in fact, and the question of whether or not one has really had it does not arise. [. . .]

But what was Smith's experience on the turnpike? Or to put the same question another way, if the turnpike, airstrips, and drill ground are not works of art, what are they? – What, indeed, if not empty, or 'abandoned' situations? And what was Smith's experience if not the experience of what I have been calling 'theater'? It is as though the turnpike, airstrips, and drill ground reveal the theatrical character of literalist art, only without the object, that is, without the art itself – as though the object is needed only within a room (or, perhaps, in any circumstances less extreme than these). In each of the above cases the object is, so to speak, replaced by something: for example, on the turnpike by the constant onrush of the road, the simultaneous recession of new reaches of dark pavement illumined by the onrushing headlights, the sense of the turnpike itself as something enormous, abandoned, derelict, existing for Smith alone and for those in the car with him. [. . .]

Smith's account of his experience on the turnpike bears witness to theater's profound hostility to the arts, and discloses, precisely in the absence of the object and in what takes its place, what might be called the *theatricality of objecthood*. By the same token, however, the imperative that modernist painting defeat or suspend its object-hood is at bottom the imperative that it defeat or suspend theater. And this means that there is a war going on between theater and modernist painting, between the theatrical and the pictorial – a war that, despite the literalists' explicit rejection of modernist painting and sculpture, is not basically a matter of program and ideology but of experience, conviction, sensibility."

MICHAEL FRIED, "Art and Objecthood" in *Artforum*, June 1967.

había salido de su propio campo disciplinar; sino que, simplemente, se estaba intentando una confrontación con los propios límites, una experimentación en los propios márgenes con el fin de ampliar el propio campo de acción. Más que ser invadida por el espacio escénico, la escultura invadía, de un modo cada vez más deliberado, el espacio vivido y, por tanto, el teatro, la danza, la arquitectura y el paisaje.

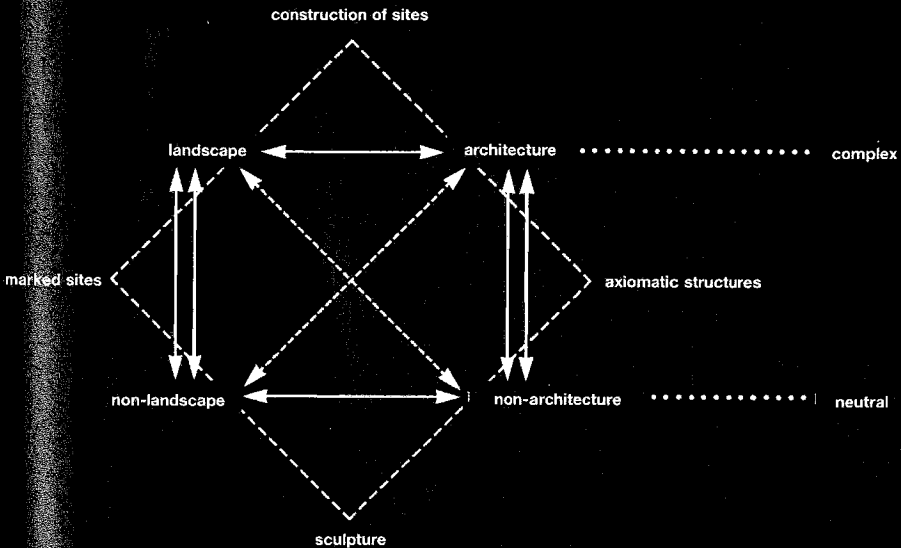
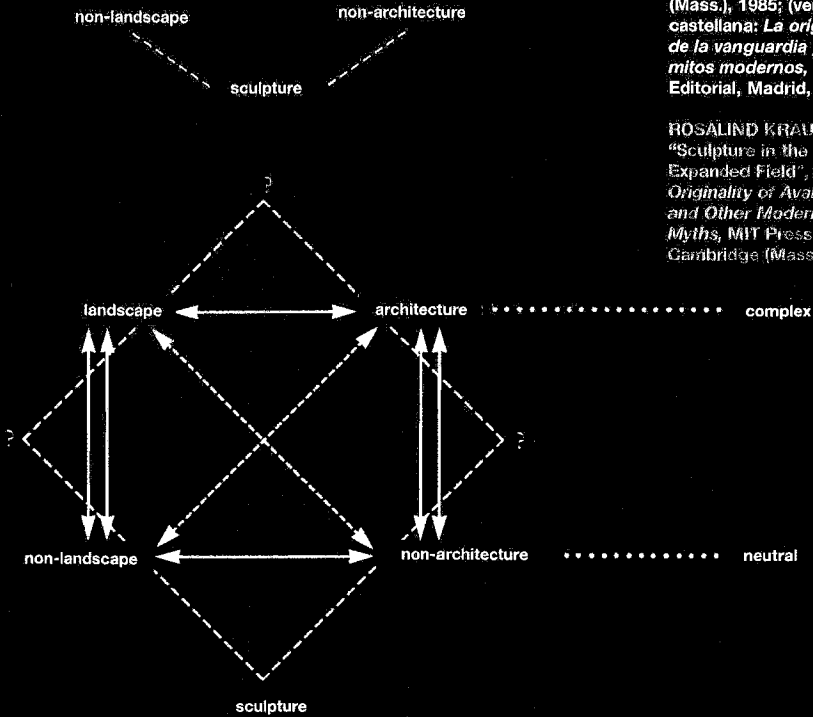
Según Rosalind Krauss, a partir de los años cincuenta la escultura se experimentaba como negatividad de la arquitectura y del paisaje: "Era aquello que, situado encima o delante de un edificio, no era un edificio; o aquello que, inscrito en un paisaje, no era un paisaje [...]. En aquellos momentos era la categoría resultante del no-paisaje y de la no-arquitectura [...]. Sin embargo, la no-arquitectura no es más que otra forma de definir el paisaje, y el no-paisaje es, sencillamente, la arquitectura". Utilizando un sistema de expansión matemática, Rosalind Krauss describe gráficamente el *campo expandido* dentro del cual opera la escultura a partir de los años sesenta: en la parte inferior se encuentra la escultura moderna, que deriva del binomio no-arquitectura y no-paisaje, mientras que en la parte superior los dos elementos positivos (el paisaje y la arquitectura) definen el espacio de acción de la *construcción de lugares*, dentro del cual se encuentran "los laberintos, los dédalos, los jardines japoneses, los lugares destinados a los juegos y a las procesiones rituales". Por tanto, era necesario reconsiderar la escultura dentro de un cuadro histórico más vasto. "abordando la construcción de sus genealogías en base a unos datos que ya no remiten a los decenios, sino a los milenios".³

definition of the landscape, and non-landscape is, to put it more simply, architecture." Utilizing a system of mathematical expansion, Rosalind Krauss thus graphically expresses the *expanded field* in which sculpture operates after the 1960s: below we find modernist sculpture derived from the pairing non-architecture and non-landscape, while above, the two positive elements of landscape and architecture identify the space of action of the *construction of places*, a space containing "labyrinths, mazes, Japanese gardens, places for games and for ritual processions." Therefore it is necessary to reconsider sculpture in a wider historical framework, one "undertaking the construction of its genealogies, starting with data that no longer date back mere decades, but millennia."³

Gilles Tiberghien heads in the direction indicated by Krauss, in an attempt to return to the most elementary categories: "If the history of the relations between architecture and sculpture is complex, and involves, as Hegel says, a sort of *division of functions*, it would appear that for a certain number of sculptures of Land Art what is at stake is a return to the very origins of this history." The division of functions is that in which architecture has the function of a place of shelter, or worship or gathering, while sculpture has the function of presenting the image of man or of god. Hegel, in his *Lectures on Aesthetics*, says that the origins of sculpture and architecture "should have an immediate, simple character, and not the relativity that comes from the division of the functions. Our force therefore is to seek a point situated beyond this division." Considering architecture in its exclusively

ROSALIND KRAUSS,
 "Sculpture in the expanded field", en *The originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, M.I.T. Press, Cambridge (Mass.), 1985; (versión castellana: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Editorial, Madrid, 1996).

ROSALIND KRAUSS,
 "Sculpture in the Expanded Field", in *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1985.

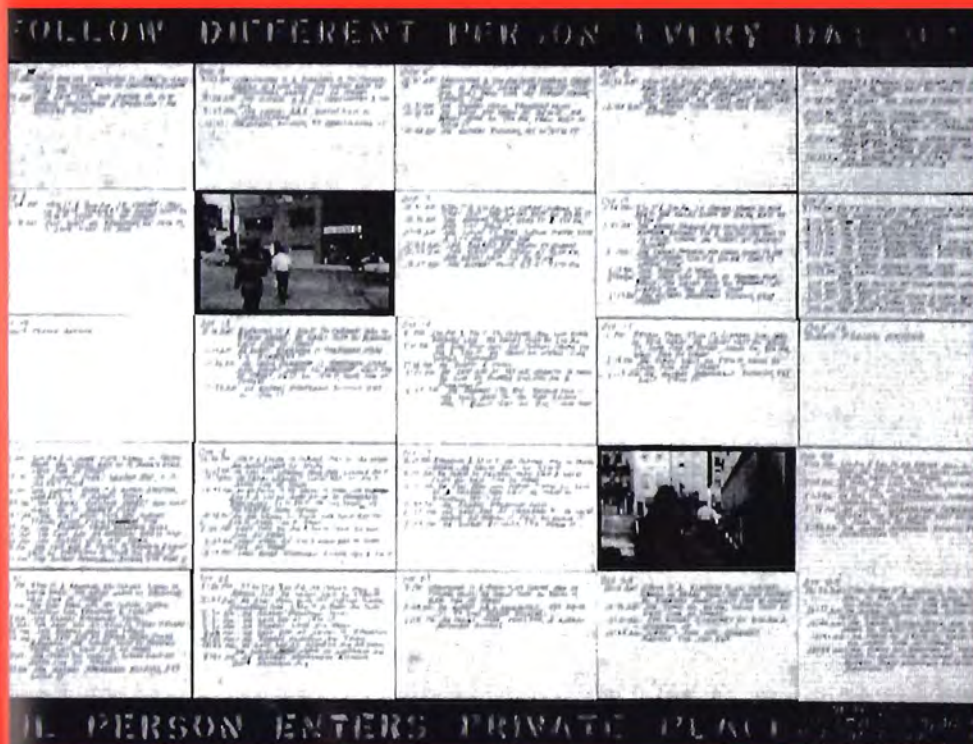


Gilles Tiberghien se lanza en la dirección milenaria señalada por Rosalind Krauss, intentando un retorno a categorías más elementales: "Si la historia de las relaciones entre la arquitectura y la escultura es compleja y presupone, como afirma Hegel, una especie de *división de las funciones*, parece como si algunos de los escultores del *land art* se hubiesen propuesto volver a los orígenes mismos de dicha historia". De acuerdo con aquella división de funciones, la arquitectura tendría la función de lugar de restauración, de culto y de reunión, mientras que la escultura tendría la función de mostrar la imagen del hombre y del dios. En su *Estética*, Hegel afirma que los orígenes de la escultura y de la arquitectura "debieron tener un carácter inmediato y simple, y no la relatividad resultante de la división de las funciones. Por tanto, nuestro esfuerzo debe centrarse en la búsqueda de un punto situado más acá de dicha división". Al considerar la arquitectura en su función exclusivamente simbólica, Hegel va en busca de aquellas arquitecturas que no traducen de un modo inmediato en su forma exterior un significado interior, aquellas obras cuyo significado debe buscarse en el exterior, como ocurre con los símbolos. Hegel define este tipo de obras independientes de la función, y que son a un mismo tiempo escultura y arquitectura, como "esculturas inorgánicas (*unorganische Skulptur*), puesto que materializan una forma simbólica destinada tan sólo a sugerir o desvelar una representación". Según Hegel, los primeros ejemplos de esta arquitectura no funcional y no mimética son los obeliscos egipcios, las estatuas colosales y las pirámides: "Sólo en la creación

symbolic function, Hegel looks not for works of architecture that immediately translate an internal meaning in the external form, but works whose meaning must be sought elsewhere, like symbols. This type of work that is independent of function, simultaneously sculpture and architecture, is defined by Hegel as "inorganic sculpture (*unorganische Skulptur*), because [these works] realize a symbolic form destined only to suggest or reawaken a representation." According to Hegel the first works of such non-functional and non-mimetic architecture are the Egyptian obelisks, colossal statues and the pyramids: "It is only in inorganic creation that man is fully nature's equal, and creates driven by a profound desire and without an external model; when man crosses this borderline and begins to create organic works, he becomes dependent on them, his creation loses any autonomy and becomes mere *imitation of nature*." Tiberghien clarifies this concept by adding his own definition of inorganic sculpture to Hegel's definition: "A pure presentation of itself, the gift of naked presence," a characteristic found in certain works of Minimal and Land Art that are simultaneously sculpture and architecture, and that approach the territory as large abstract forms, free of any imitative tendency. According to Tiberghien, "Everything happened as if the Minimal artists, having wanted to restore a maximum of autonomy to sculpture, had rediscovered and given value to a certain number of elements sculpture shares with architecture, thanks to which it becomes possible to return to a sort of original form." Many of the works of Land Art are situated,

En 1969, Yoko Ono realiza en Londres la película *Rape*, escogiendo a una mujer al azar y siguiéndola con la cámara de video durante diez días a lo largo de todos sus recorridos urbanos. Vito Acconci realiza espionajes parecidos en Nueva York (*Following Piece*, 1969), y también Sophie Calle, quien pide a su madre que contrate a un detective privado para que la siga (*Detective*, 1981). Los personajes también aparecen en las novelas de Paul Auster (*Ciudad de cristal*, 1985).

In 1969 Yoko Ono made the film *Rape* in London, randomly selecting a woman and following her with the camera for ten days through her urban itineraries. The same type of "stalking" was performed in New York by Vito Acconci (*Following Piece*, 1969), by Sophie Calle, who had her mother hire a private detective to tail her (*Detective*, 1981), and is also found in the novels of Paul Auster (*City of Glass*, 1985).



inorgánica el hombre es completamente igual a la naturaleza, y sólo en ella crea bajo el impulso de un deseo profundo y sin modelos exteriores. A partir del momento en que el hombre cruza esta frontera y empieza a crear obras orgánicas, entonces empieza a depender de las mismas, sus creaciones pierden toda su autonomía, y se convierten en una mera *imitación de la naturaleza*".

Tiberghien dilucida este concepto añadiendo a la definición de Hegel su propia definición de la escultura inorgánica: "Es una pura presentación de sí misma, la entrega de una presencia desnuda", una característica presente en algunas obras minimalistas y en aquellas obras del *land art* que son a la vez escultura y arquitectura, y que se colocaban en el territorio como grandes formas abstractas exentas de cualquier mimetismo. Según Tiberghien, "todo se ha desarrollado como si los artistas minimalistas, al querer otorgar a la escultura la máxima autonomía, hubiesen reencontrado y valorado un cierto número de elementos que aquella comparte con la arquitectura, y gracias a los cuales les ha sido posible volver a una especie de forma originaria". Según Tiberghien, muchas de las obras del *land art* se sitúan "más acá de lo propiamente simbólico, en aquella esfera de no-separación de la arquitectura y la escultura que corresponde a lo que Hegel llama la *necesidad primitiva del arte*".¹ Llegados a este punto, parece oportuno dar un paso más hacia atrás respecto a Hegel, y considerar el menhir como el arquetipo de la escultura inorgánica. En realidad, si seguimos esta lógica de retroceso, el recorrido pertenecería a la esfera situada más allá de las esculturas inorgánicas, que Hegel

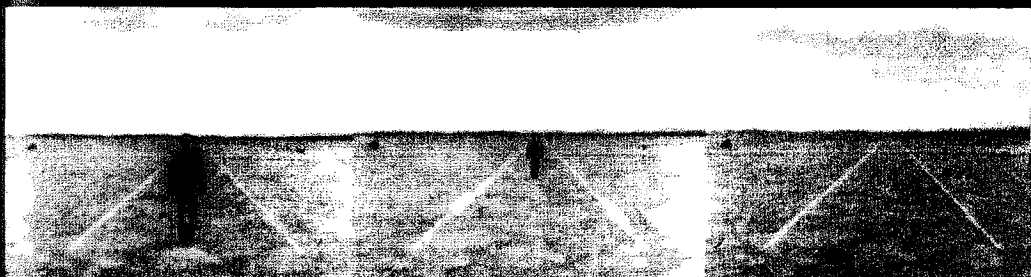
according to Tiberghien, "in advance of symbolism itself, in that sphere of non-separation of architecture and sculpture that corresponds to what Hegel calls the *primitive need of art*."

At this point it seems useful to take another step backward with respect to Hegel, and to look at the menhir as an archetype of inorganic sculpture. Following this backtracking logic, the path can be seen as belonging to that sphere situated beyond the inorganic sculpture Hegel calls "the primitive need of art," and Rosalind Krauss calls "the construction of places." Considering architecture, too, as a discipline that operates in its own expanded field, we should expect to find sculpture, landscape and path within it. Their common field of action is the activity of symbolic transformation of the territory. Walking, therefore, is situated in a sphere where it is still simultaneously sculpture, architecture and landscape, between the *primitive need of art* and *inorganic sculpture*.

The obelisk and the pyramid cited by Hegel as the first inorganic sculptures descend from the *benben* and the menhir, which in turn descend from wandering. Thus we can view the menhir as the first inorganic sculpture, a symbolic, non-mimetic form that carries inside it the home and the image of God, the column that was to give rise to architecture, and the statue that was to give rise to sculpture. But the menhir is also the first symbolic construction of the Earth's surface that transforms the landscape from a natural to an artificial state. Therefore the menhir contains architecture, sculpture and landscape. Thus we can understand why Minimal sculpture, in order to reappropria-



TWO LINES THREE CIRCLES ON THE DESERT



En 1968 Walter De Maria realiza *One Mile Long Drawing*, dos líneas paralelas de una milla de longitud dibujadas en el desierto del Mojave, donde, en 1969, filma para la galería televisiva de Gerry Schum el vídeo *Two Lines, Three Circles on the Desert*: el autor anda en línea recta hasta desaparecer del encuadre, mientras la cámara de vídeo da tres vueltas panorámicas sobre sí misma.

In 1968 Walter De Maria made his *One Mile Long Drawing*, two parallel one-mile lines drawn on the Mojave Desert, where in 1969 he shot, for the television gallery of Gerry Schum, the video *Two Lines, Three Circles on the Desert*: the artist walks in a straight line until he vanishes from the frame, while the camera completes three full pans.

llama "necesidad primitiva del arte" y que Rosalind Krauss llama "construcción de lugares". Incluso si consideramos la arquitectura como una disciplina que opera dentro de un campo propio expandido, en su interior deberemos encontrar la escultura, el paisaje y el recorrido. Su campo de acción común es el acto de la *transformación simbólica del territorio*. Por tanto, el hecho de andar se sitúa en una esfera en la que todavía es, a un mismo tiempo, escultura, arquitectura y paisaje, entre la *necesidad primitiva del arte y la escultura inorgánica*.

El obelisco y la pirámide ejemplificados por Hegel como primeras esculturas inorgánicas provienen del *benben* y del menhir, los cuales a su vez provienen del errabundeo. Por tanto, podemos considerar el menhir como la primera escultura inorgánica, una forma simbólica no mimética que contiene en su seno la casa y la imagen del Dios, la columna que dará a luz la arquitectura y la estatua que dará a luz la escultura. Sin embargo, el menhir es también la primera construcción simbólica de la corteza terrestre que implica la transformación del paisaje de un estado natural a un estado artificial. Así pues, el menhir contiene en sí mismo la arquitectura, la escultura y el paisaje. De ese modo se comprende por qué la escultura minimalistas, con el fin de reapropiarse del espacio arquitectónico, se ha confrontado de nuevo con el menhir para luego tomar la dirección del *land art*. Y en este enroscarse alrededor del menhir reaparece de repente el recorrido, entendido esta vez como una *escultura en un campo expandido*, y ya no como una forma literaria. En su empeño por eliminar todo lo que

te architectonic space, had to go back to come to terms with the menhir, in order to then evolve in the direction of Land Art. And in this journey back to and from the menhir, the path suddenly reappears, seen this time as *sculpture in an expanded field*, and no longer as a literary form.

In the attempt to annul everything that until that point had been considered sculpture, the Minimal artists found themselves at a sort of *ground zero* of their discipline. In this process of subtraction they had found objects extraneous to nature, contrasting the natural landscape by means of the artificial signs of culture, erasing that sort of animated presence that had always lurked inside sculpture. The artists had undertaken a series of passages that led them back to the menhir: the elimination of the base or pedestal to return to a direct relationship with the sky and the ground (the menhir is directly planted in the ground); the return to the monolith and the mass (the three parts of the column in architecture corresponded, in sculpture, to the subdivisions of the totem); the elimination of color and natural materials in favor of artificial, industrial materials, artifacts (the stone of the menhir was, in the Stone Age, the most "artificial" material found in nature, and its vertical position was the least natural imaginable); compositions based on simple, rhythmical and serial repetition (points, lines, surfaces); elimination of any adjectival impulses in favor of pure, crystalline forms; removal of the figurative mimesis that still existed in zoomorphic, anthropomorphic and totemic modern sculptures; recovery of a sort of human dimension and

En noviembre de 1969 Dennis Oppenheim realiza *Ground Mutation-Shoes Prints*, una obra consistente en dejar las improntas de los propios pasos sobre el terreno. Oppenheim se calzó durante tres meses un par de zapatos modificados por él mismo mediante cortes de seis milímetros realizados en diagonal en la suela y en el tacón; "Quería poner en contacto las improntas de miles de individuos [...]. Mis pensamientos estaban completamente repletos de diagramas de recorridos"

In November 1969 Dennis Oppenheim made *Ground Mutation-Shoe Prints*, a work consisting in leaving footprints on the ground. For three months Oppenheim wore a pair of shoes he had modified with six-millimeter cuts on the sole and heel: "I wanted to connect all the footprints of thousands of individuals. [...] My thoughts were completely occupied by diagrams of paths."



GROUND MUTATIONS- SHOE PRINTS, NOVEMBER, 1969.
KEARNY, NEW JERSEY AND NEW YORK, NEW YORK.
SHOES WITH 6" DIAGONAL GROOVES DOWN THE SOLES
AND HEELS WERE WORN FOR THREE WINTER MONTHS.
I WAS CONNECTING THE PATTERNS OF THOUSANDS OF
INDIVIDUALS... MY THOUGHTS WERE FILLED WITH
MARCHING DIAGRAMS.



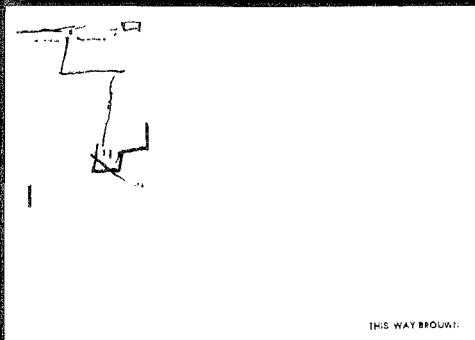
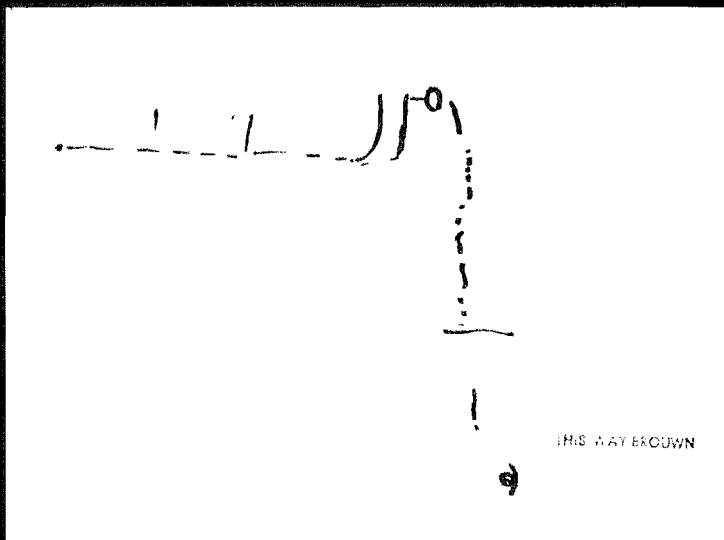
hasta aquel momento era considerado como escultura, los artistas minimalistas se encontraron en una especie de *grado cero* de su propia disciplina. Mediante este acto de sustracción encontraron unos objetos extraños a la naturaleza, que se oponían al paisaje natural mediante los signos artificiales de la cultura, y que eliminaban aquella especie de presencia animada que, desde siempre, había sido intrínseca a la escultura. Estos artistas habían dado una serie de pasos que los habían llevado de nuevo al menhir: la supresión del basamento con el fin de reconquistar la relación directa con el cielo y con el suelo (el menhir está empotrado directamente en el terreno); la vuelta al monolitismo y a la masa (la tripartición de la columna se correspondía en la escultura con la subdivisión del totem); la sustitución de los colores y de los materiales naturales por materiales artificiales e industriales y por artefactos (en la Edad de Piedra, la piedra del menhir era el material más “artificial” que podía encontrarse en la naturaleza, y su posición vertical era lo menos natural que se podía imaginar); las composiciones basadas en la mera repetición, y las progresiones rítmicas y seriales (puntos, líneas y superficies); la sustitución de cualquier forma de adjetivación por formas puras y cristalinas; la eliminación de todas las formas de figurativismo mimético que todavía persistían en las esculturas zoomórficas, antropomórficas o totémicas de la escultura moderna; la reconquista de algo parecido a la escala humana y, por tanto, de un antropomorfismo más abstracto y más escenográfico, tomado de aquel residuo de “presencia animada” que todavía persiste en la escultura.

therefore of a more abstract, theatrical anthropomorphism due to that residual “animated presence” that continues to persist in sculpture.

The result of these operations is a monometric, situated, fixed, immobile, inert, inexpressive, almost dead object. But it is an object that imposes a certain distance and has a new relationship with its space, it is a character without internal life but, at the same time, it takes possession of the space, forcing the observer to participate, to share an experience that goes beyond the visible and that addresses, like architecture, the entire body, its presence in time and space.

From the menhir to the path

While the Minimal object moves toward the menhir, still seen as an object with an internal presence, Land Art moves, instead, more directly toward architecture and landscape, i.e. toward the menhir as an inanimate object to be utilized to transform the territory. Starting in 1966, the year of the publication of Tony Smith’s journey, sculpture rapidly regained the ground taken from it by architecture: ground not only in the sense of disciplinary territory, but also of physical terrain, large portions of the Earth’s surface. Sculptors laid claim to new spaces, in the belief that sculpture had a right to take part in that action of transformation and modeling of the signs and materials of the territory from which it had been excluded since the Neolithic period, since sculpture had been subjugated to architectural space as the totem at the center of the village, the image on the fronton of a temple, a work in a museum or a



STANLEY BROUWN, *This Way Brouwn*, 1961. Durante el 25 y el 26 de febrero de 1961, en Amsterdam, Stanley Brouwn pide a algunos transeúntes escogidos al azar que dibujen en una hoja el camino a seguir para llegar a otro punto de la ciudad. "La gente hablaba al tiempo que dibujaba sus croquis, y a veces hablaba más de lo que dibujaba. En los croquis es posible ver lo que las personas explicaban. Sin embargo, no podemos ver lo que omitieron, puesto que tenían cierta dificultad para entender que lo que para ellos estaba claro requería ser explicado."

STANLEY BROUWN, *This Way Brouwn*, 25-2-61, 26-2-61. Verlag Gebr. König Köln., Nueva York, 1961.

STANLEY BROUWN, *This Way Brouwn*, 1961. On 25-26 February 1961 in Amsterdam Stanley Brouwn asked randomly selected passers-by to draw him, on different sheets of paper, directions to reach another point in the city. "As they gave drawing the people talked, and at times they talked more than they drew. On the sketches one can see what the people were explaining. Did we succeed in seeing what they have omitted, because they had trouble realizing that what might be clear to them still requires explanation?"

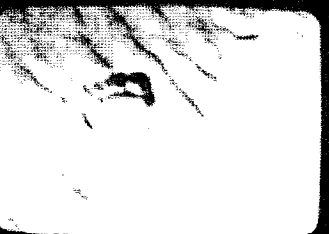
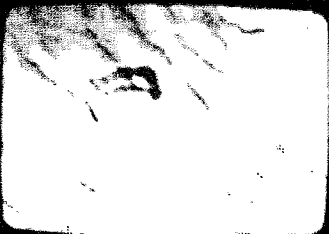
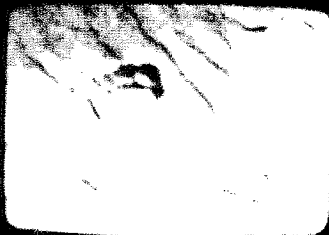
STANLEY BROUWN, *This Way Brouwn*, 25-2-61, 26-2-61. Verlag Gebr. König Köln., Nueva York, 1961.

El resultado de todas estas operaciones es un objeto monomaterico, emplazado, fijo, inmóvil, inerte, inexpresivo, casi muerto. Sin embargo, es un objeto que impone cierta distancia y que traba unas relaciones nuevas con el propio espacio. Es como un personaje sin vida interior pero que, al mismo tiempo, toma posesión del espacio, obliga al espectador a participar, a compartir una experiencia que va más allá de lo visible y que afecta, al igual que la arquitectura, a todo su cuerpo, a su presencia en el tiempo y en el espacio.

Del menhir al recorrido

Si el objeto minimalistas tiende al menhir entendido todavía como un objeto con una presencia interior, el *land art* tiende más directamente a la arquitectura y al paisaje, es decir, al menhir como objeto inanimado que puede utilizarse para transformar el territorio. A partir de 1966, año en que se publica el viaje de Tony Smith, la escultura reconquista rápidamente el terreno invadido por la arquitectura, un terreno no sólo en el sentido de territorio disciplinar, sino también de terreno físico, en el sentido de grandes porciones de superficie de la corteza terrestre. Los escultores se apoderan de nuevos espacios, reivindicando para la escultura aquel acto de transformación y de modelado de los signos y de los materiales del territorio del cual habían sido excluidos desde el neolítico, durante todo el tiempo en que la escultura estuvo sometida al espacio arquitectónico como un totem en el centro de los poblados, como una imagen en los frontones de los templos, como una obra en los museos o como una estatua en

statue in the park. The objective of Land Art is no longer the modeling of large or small objects in open space, but the physical transformation of the territory, the use of the means and techniques of architecture to construct a new nature and to create large artificial landscapes. Any sculptural anthropomorphism still surviving in Minimalist sculptures is abandoned in favor of that even more abstract mimesis that characterizes architecture and landscape. The surface of the Earth, over the course of the millennia, has been engraved, designed and constructed by architecture, incessantly superimposing a system of cultural signs on a system of original, natural signs; the Earth of the Land artists is sculpted, drawn on, cut, excavated, disrupted, packaged, lived and crossed anew through the archetypal signs of human thought. In Land Art we can see a conscious *return to the Neolithic*. Long rows of stones planted in the ground, fences of leaves or branches, spirals of earth, lines and circles designed on the ground, or enormous excavations of the terrain, large monuments in earth, cement, iron and formless pourings of industrial materials are utilized as means of appropriation of space, as primal actions toward an archaic nature, as anthropic intervention in a primitive landscape. The spaces in which these operations take place are spaces without architecture or signs of human presence, *empty* spaces in which to realize works that take on the meaning of a primordial sign, a unique trace in an archaic, atemporal landscape. All this seems almost like a desire to start all over again from the beginning of the history of the world, to go back



Dani Karavan realizó para la Biennale di Venezia de 1976 *Ambiente per la pace*, donde el visitante podía experimentar la sensación táctil de la arena mientras andaba descalzo por encima de la escultura. Para esta ocasión presentó la filmación *Dunes, Water and the Venice Biennale 1976*, donde pueden verse las improntas de los pies del artista sobre la arena: "Nací en las dunas de la orilla del Mediterráneo. He sentido por primera vez bajo mis pies descalzos las formas impresas en la arena: blandas/duras, redondas/angulosas, calientes/frías, mojadas/secas. Mis huellas en la arena han sido mis primeras esculturas, los primeros relieves que he hecho en mi vida. El sol los ponía de manifiesto".

AMNON BARZEL, *Dani Karavan: Due ambienti per la pace*, Prato, Florencia, 1978.

For the Venice Biennale in 1976 Dani Karavan made the *Ambiente per la pace* in which visitors could experience the tactile sensation of sand by walking barefoot on the sculpture. On this occasion he presented the film *Dunes, Water and the Venice Biennale 1976*, which shows the footprints of the artist in the sand: "I was born in the dunes on the shores of the Mediterranean. I felt for the first time beneath my bare feet the forms imprinted in the sand: soft/hard, rounded/angular, warm/cold, wet/dry. My footprints on the sand were my first sculptures, the first reliefs I ever made; the sun discovered them."

AMNON BARZEL, *Dani Karavan: Due ambienti per la pace*, Prato, Florence, 1978.

los parques. El *land art* no tiende al modelado de objetos grandes o pequeños en el espacio abierto, sino a la transformación física del territorio, al uso de los medios y las técnicas de la arquitectura para la construcción de una nueva naturaleza y para la creación de grandes paisajes artificiales. Para ello abandona los restos del antropomorfismo escultórico, que todavía pervivían en la escala humana de las esculturas minimalistas, y adopta aquella mimesis todavía más abstracta que es característica de la arquitectura y el paisaje.

Durante milenios la superficie de la Tierra ha sido grabada, dibujada y construida por la arquitectura, mediante la superposición incesante de un sistema de signos culturales a un sistema de signos naturales originarios. La Tierra de los *landartists* se esculpe, se dibuja, se recorta, se excava, se revuelve, se empaqueta, se vive y se recorre de nuevo por medio de los signos arquetípicos del pensamiento humano. Con el *land art* asistimos a un deliberado *retorno al neolítico*.

Largas hileras de piedras clavadas en el suelo, recintos de hojas o de ramas, espirales de tierra, líneas y cercos dibujados en el suelo, así como enormes excavaciones en el territorio, grandes monumentos de tierra, de cemento y de hierro, o ensamblajes informales de materiales industriales, todo ello se utiliza como medio para apropiarse del espacio, como acción primaria para alcanzar una naturaleza arcaica, como antropización de un paisaje primitivo. Los espacios en los que se realizan todas estas operaciones están desprovistos de arquitecturas o de signos de una presencia humana, son espacios vacíos donde es posible realizar unas

to point zero in order to find a unitary discipline, in which the art of the Earth—and in this sense the term “earthwork” used by Smithson seems much more convincing than the term Land Art—was the only means available with which to come to grips with natural space and infinite time.

We will not linger here over an analysis of the major works built by the Land artists, just as we did not delve into the works of architecture after those of the Egyptians.

These works are incredible spaces to walk through, but they would open up another field of investigation, too vast and too closely connected to architecture itself.

Instead, we will attempt to understand how some of the Land artists rediscovered walking as a primary act of symbolic transformation of the territory. An action that is not a physical transformation of the territory, but a crossing of it that doesn't need to leave permanent traces, that acts only superficially on the world, but can achieve proportions even greater than those of the earthworks.

Treading the world

In 1967, the year after the publication of the journey of Tony Smith, on the other side of the Atlantic, Richard Long produced *A Line Made by Walking*, a straight line “sculpted” on the ground simply by treading on grass. The result of this action is a sign that remains only on photographic film, disappearing from the ground when the grass returns to its original position. *A Line Made by Walking*, thanks to its radical clarity and formal simplicity, is considered a fundamental point of passage in contemporary art. Rudi Fuchs has compared it to the



En 1971 Christo y Jeanne-Claude presentan en Boston su proyecto *Walkway Way*. Conseguirán hacerlo realidad en 1978, envolviendo con tela colorada los recorridos del Loose Memorial Park de Kansas City, Missouri.

In 1971 Christo and Jeanne-Claude, in Boston, presented the project *Walkway Way*. They managed to realize it in 1978, wrapping the walkways of Loose Memorial Park in Kansas City, Missouri.

obras que asumen el significado de signo originario, de huella única en un paisaje arcaico y atemporal. Parece como si se quisiera reiniciar la historia del mundo desde el principio, volver a un punto cero donde sea posible reencontrar una disciplina unitaria, y donde el arte de la tierra —en este sentido la palabra *earthwork*, utilizada por Smithson, parece ser más convincente que la expresión *land art*— es el único medio disponible para confrontarse con el espacio natural y con el tiempo infinito.

No vamos a entrar en el análisis de las grandes obras realizadas por los *landartists*, como no hemos entrado en las obras de arquitectura posteriores a las egipcias. Dichas obras, que constituyen increíbles espacios susceptibles de ser recorridos, nos abrirían un campo de investigación demasiado amplio y demasiado vinculado a la propia arquitectura. Por el contrario, intentaremos comprender de qué modo algunos artistas del *land art* han descubierto de nuevo en el andar un acto primario de transformación simbólica del territorio, una acción que no implica una transformación física del territorio, sino una travesía por el mismo, una frecuentación que no tiene necesidad de dejar huellas permanentes, que actúa sobre el mundo tan sólo superficialmente, pero que alcanza unas dimensiones todavía mayores que las que habían alcanzado las *earthworks*.

Hollando el mundo

En 1967 —un año después de la publicación del viaje de Tony Smith—, al otro lado del Atlántico, Richard Long realiza *A Line Made by Walking*, una línea recta “esculpida” en el terreno hollandando simplemente la hierba.

black square of Kasimir Malevich, “a fundamental interruption of the history of art.”⁶ Guy Tosatto considers it “one of the most singular and revolutionary gestures of 20th-century sculpture,”⁷ and Hamish Fulton, the English artist who has often accompanied Richard Long in his continental wanderings, interpreting the art of walking in keeping with his own expressive forms, sees this first work by Long as “one of the most original works of occidental art in the 20th century. (The long journey begins with a single step.) When he was only 23 years old Long combined two apparently separate activities: sculpture (the line) and walking (the action). *A line (made by) walking*. In time the sculpture would disappear.”⁸ The infinite line of black asphalt on which the ecstasy of Smith begins to take form, avoiding its transformation into an object. *A Line Made by Walking* produces a sensation of infinity, it is a long segment that stops at the trees that enclose the visual field, but could continue around the entire planet. The image of the treaded grass contains the presence of absence: absence of action, absence of the body, absence of the object. But it is also unmistakably the result of the action of a body, and it is an object, a something that is situated between sculpture, a performance and an architecture of the landscape. The later works of Long and Fulton are the continuation and embellishment of this initial gesture, of which no trace has remained on the ground itself. The basis for the works of Long and Fulton is walking, the setting in which the works take place is a natural, timeless space, an eternally primordial landscape where the presence of

**"He decidido hacer arte
andando, utilizando líneas
y recintos, o bien piedras
y días."**

Richard Long

**"Mi forma de arte es un breve
viaje a pie por el paisaje [...].
Lo único que tenemos que
tomar de un paisaje son
fotografías.**

**Lo único que tenemos que
dejar en él son las huellas de
nuestros pasos."**

Hamish Fulton

**"El andar condicionaba
la mirada, y la mirada
condicionaba el andar,
hasta tal punto que parecía
que sólo los pies
eran capaces de mirar."**

Robert Smithson

**"I chose to make art by
walking, utilizing lines
and circles,
or stones and days"**

Richard Long

**"My artform is the short
journey made by walking in
the landscape. [...] The only
thing we should take of a
landscape are photographs.
The only thing we should
leave are footprints."**

Hamish Fulton

**"Walking conditioned sight,
and sight conditioned
walking, till it seemed only
the feet could see."**

Robert Smithson

El resultado de esta acción es un signo que sólo quedará registrado en un negativo fotográfico y que desaparecerá cuando la hierba vuelva a crecer. Por su absoluta radicalidad y simplicidad formal, *A Line Made by Walking* ha sido considerado como un episodio fundamental del arte contemporáneo. Rudi Fuchs lo ha comparado con el cuadro negro de Kasimir Malevich: "una interrupción fundamental en la historia del arte".⁶ Guy Tosatto la define como "uno de los gestos más singulares y revolucionarios de la escultura del siglo xx"⁷, y Hamish Fulton, el artista inglés que solía acompañar a Richard Long en sus errabundeos continentales, interpretando el arte de andar mediante una forma expresiva propia, considera esta primera obra de Long como "uno de los trabajos más originales del arte occidental del siglo xx. (El largo viaje empieza con un único paso.) Con sólo veintitrés años, Long combina dos actividades aparentemente separadas: la escultura (la línea) y el andar (la acción). *A Line (Made by) Walking*. Con el paso del tiempo esta escultura desaparecería".⁷

La línea infinita de asfalto negro por la que viajaba el éxtasis de Tony Smith empieza a tomar cuerpo, evitando convertirse en un objeto. *A Line Made by Walking* produce una sensación de infinito. Es un largo segmento que se detiene en los árboles que encierran el campo visual, pero que podría seguir recorriendo todo el planeta. La imagen de la hierba hollada contiene en sí misma la presencia de una ausencia: la ausencia de la acción, la ausencia del cuerpo, la ausencia del objeto. Por otra parte, se trata sin duda del resultado de la acción de un cuerpo y de un

the artist is already a symbolic act in itself. Fulton develops the theme of walking as an act of celebration of the uncontaminated landscape, a sort of ritual pilgrimage through what remains of nature. His work involves environmental and ecological concerns, and his journeys can also be interpreted as a form of protest: "My work can evidently be inserted in the history of art, but never in the past has there been an era in which my concerns had such significance as today. [...] The open spaces are disappearing. [...] For me being in nature is a form of immediate religion." Long acknowledges that "nature produces much more effect on me than I do on her."⁸ For the two artists nature corresponds to an inviolable Mother Earth on which one can walk, design figures, move stones, but without effecting any radical transformation. This is the factor that has led to their repeated dissent regarding the Land artists. The roots of their research go back to the culture of the Celtic megalith, far from the massive transformation of American landscapes. For Long, "Land Art is an American expression. It means bulldozers and big projects. To me it seems like a typically American movement; it is the construction of works on land purchased by the artists with the aim of making a large, permanent monument. All this absolutely does not interest me."⁹ Long's intervention is free of any technological aid, it doesn't cut into the Earth's crust, but merely transforms the surface in a reversible way. The only means utilized is his own body, his possibility of movement, the strength of his arms and legs; the largest stone utilized is one that can be moved

RICHARD LONG, *A Line
Made by Walking*, 1967.

RICHARD LONG, *A Line
Made by Walking*, 1967.



objeto, algo situado a medio camino entre la escultura, la *performance* y la arquitectura del paisaje. Las obras posteriores de Long y Fulton constituyen una prolongación y un enriquecimiento de este primer gesto, del cual poco después ni siquiera quedará la huella en el suelo. El fundamento de las obras de Long y de Fulton es el andar, y el escenario donde se realizan es un espacio natural y sin tiempo, un paisaje eternamente primordial, donde la presencia del artista constituye ya por sí misma un acto simbólico. Fulton elabora el tema del andar como un acto de celebración del paisaje no contaminado, una especie de peregrinación ritual a través de los restos de la naturaleza. Su trabajo va acompañado por una preocupación ambiental y ecológica, y sus viajes pueden leerse incluso como una forma de protesta: "Mi trabajo puede ser inscrito obviamente en la historia del arte, pero jamás en el pasado hubo una época en la cual mis preocupaciones tuviesen tanto significado como ahora [...]. Los espacios abiertos están desapareciendo cada vez más [...]. Para mí, estar en la naturaleza es una forma de religiosidad inmediata". Long reconoce que "la naturaleza produce mucho más efecto sobre mí que yo sobre ella".* Para ambos artistas, la naturaleza es una Tierra Madre inviolable por la cual es posible andar, dibujar figuras, mover piedras, pero no transformarla radicalmente. En este punto se han distanciado una y otra vez de los artistas del *land art*. Sus respectivas investigaciones echan raíces en la cultura del megalitismo celta, y se alejan decididamente de las transformaciones masivas del paisaje americano. Para Long, "el *land art* es una expresión americana. Viene

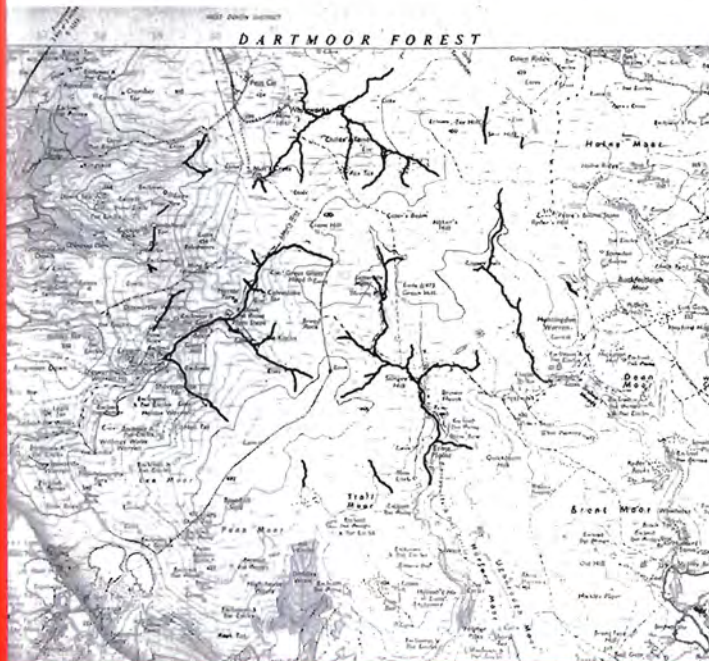
by a single person, and the longest path is the one the body can follow in a certain period of time. The body is a tool for measuring space and time. Through the body Long measures his own perceptions and the variations in atmospheric agents, he uses walking to capture the changes in the direction of the winds, in temperature and sounds. To measure means identifying points, indicating them, aligning them, circumscribing spaces, alternating them in keeping with a rhythm and a direction, and here again Long's work has primordial roots: geometry as the *measure of the world*.

The wayfarer on the map

One of the main problems of the art of walking is the communication of the experience in aesthetic form. The Dadaists and Surrealists did not transfer their actions onto a cartographic base, and avoided representation by resorting to literary description; the Situationists produced their psychogeographic maps, but did not want to represent the real routes of the effected *dérives*. In coming to grips with the world of art and therefore with the problem of representation, on the other hand, Fulton and Long both make use of the map as an expressive tool. The two English artists in this field follow two paths that reflect their different ways of using the body. For Fulton the body is exclusively an instrument of perception, while for Long it is also a tool for drawing. In Fulton, the representation of the places crossed is a map in the abstract sense. The representation of the path is resolved by means of images and graphic texts that bear witness to the experience of walking with

RICHARD LONG,
Dartmoor Riverbeds.
A Four-Day Walk Along
All the Riverbed Within a
Circle on Dartmoor, 1978.

RICHARD LONG,
Dartmoor Riverbeds. A
Four-Day Walk Along All
the Riverbeds Within a
Circle on Dartmoor, 1978



Una serie de recorridos realizados por el interior de un círculo dibujado en un plano, siguiendo todos los lechos de los ríos y todos los arroyos existentes dentro del círculo. "En *Circle of Crossing Places*, la idea consistía en realizar un paseo circular por Dartmoor y registrar todos los ríos, todas las corrientes y todos los arroyos que cruzaba. Era una denominación de los lugares acuosos, una especie de paseo acuoso entendido como un círculo perfecto. En *Dartmoor Riverbeds* utilicé los lechos de todos los ríos como senderos, en el interior de un gran círculo imaginario."

A series of tours made inside a circle drawn on a plan, following all the banks of the rivers and streams within that circle. "In *Circle of Crossing Places* the idea was to make a circular walk on Dartmoor and just record all the rivers and streams and brooks that I crossed. It was the naming of the watery places. It was a sort of watery walk as a perfect circle. In *Dartmoor Riverbeds* I used all the riverbeds as footpaths, within a large imaginary circle."

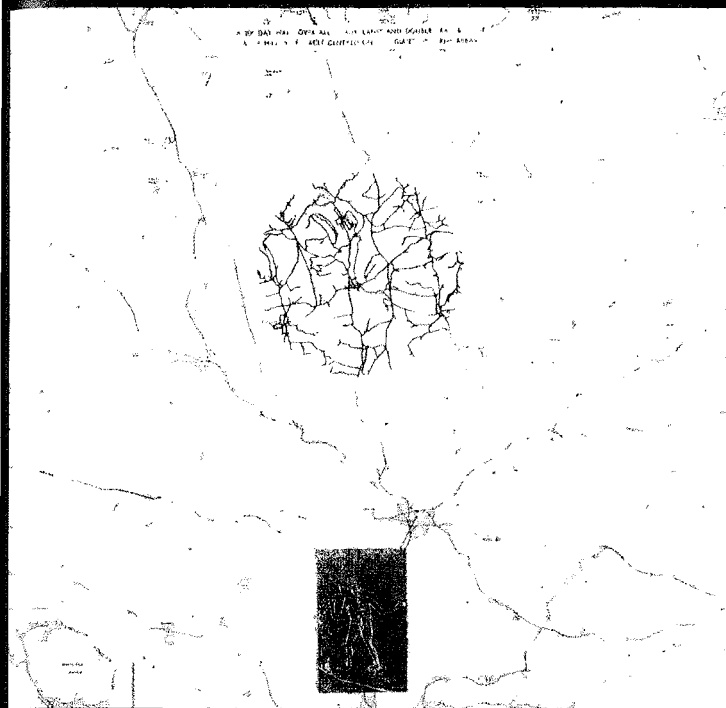
a significar *bulldozers* y grandes proyectos. Creo que se trata de un movimiento típicamente americano. Consiste en la construcción de unas obras en unos terrenos comprados por los artistas con el fin de realizar en ellos grandes monumentos permanentes. Todo eso no me interesa en absoluto". Las intervenciones de Long están desprovistas de soportes tecnológicos. No inciden en profundidad en la corteza terrestre, sólo transforman su superficie y, además, de un modo reversible. El único medio utilizado es el propio cuerpo, sus posibilidades de movimiento, el esfuerzo de sus brazos y de sus piernas. La piedra más grande que se utiliza es aquella que puede desplazarse con las propias fuerzas, y el recorrido más largo es el que puede soportar el propio cuerpo durante cierto período de tiempo. El cuerpo es un instrumento para medir el espacio y el tiempo. Long mide mediante el cuerpo sus propias percepciones, así como las variaciones de los agentes atmosféricos: utiliza el andar para registrar los cambios de dirección de los vientos, de la temperatura, de los sonidos. Medir significa individualizar puntos, señalarlos, alinearlos, circunscribir espacios, colocarlos entre intervalos formando ritmos y direcciones. Y, detrás de todo ello, Long descubre también una raíz primordial: la geometría como *medida del mundo*.

El caminante sobre el mapa

Uno de los principales problemas del arte de andar es la traducción de dicha experiencia a una forma estética. Ni los dadaístas ni los surrealistas trasladaron sus acciones a unas bases cartográficas y, además, huyeron de las representaciones mediante

the awareness of never being able to achieve it through representation. In the galleries Fulton presents his journeys through a sort of geographical poetry: phrases and signs that can be interpreted as cartography, evoking the sensation of the places, altitudes, place names, distances in miles. Like Zen poetry his brief phrases capture the immediacy of the experience and the perception of space, as in Japanese haiku, aiming at a reawakening of a *hic et nunc* experienced during the journey. Fulton's walking is like the motion of the clouds, it leaves no traces on the ground or on the paper: "Walks are like clouds. They come and go."

In Long, on the other hand, walking is an action that leaves its mark on the place. It is an act that draws a figure on the terrain and therefore can be reported in cartographic representation. But the procedure can be utilized in an inverse sense, the paper can function as a surface on which to draw figures to be subsequently walked: once a circle has been drawn on a map, you can cross its diameter, walk its edge, walk outside it... Long utilizes cartography as a base on which to plan his itineraries, and the choice of the territory in which to walk is related to the selected figure. Here walking is not only an action, it is also a sign, a form that can be superimposed on existing forms, both in reality and on paper. Thus the world becomes an immense aesthetic territory, an enormous canvas on which to draw by walking. A surface that is not a white page, but an intricate design of historical and geographical sedimentation on which to simply add one more layer. Walking the figures superimposed on the



RICHARD LONG, *A Six-Day Walk Over All Roads, Lanes and Double Tracks Inside a Six-Mile-Wide Circle Centered on The Giant of Cerne Abbas, 1975.*

RICHARD LONG, *A Six-Day Walk Over All Roads, Lanes and Double Tracks Inside a Six-Mile-Wide Circle Centered on The Giant of Cerne Abbas, 1975.*

Existe una relación entre las obras de Richard Long y las grandes figuras grabadas en las montañas inglesas. Tal como explica el título, en este caso se trata de un recorrido realizado durante seis días siguiendo todas las carreteras, todas las sendas y todos los senderos situados en el interior de un círculo dibujado sobre un plano, colocando la punta del compás en el Gran Gigante de Cerne Abbas. Con esta obra Long recupera una tradición milenaria que utiliza el terreno como si fuese una gran tela, un soporte sobre el cual es posible dibujar mensajes dirigidos a los espectadores extraterrestres. El Gigante de Cerne Abbas es una de las grandes figuras grabadas en el terreno de Inglaterra, y junto a The White Horse of Uffington y The Long Man of Willington, constituye hasta la fecha uno de los mayores misterios de la cultura inglesa.

There is a relationship between the works of Richard Long and the large figures engraved on the English mountains. In this work the title explains the procedure. Here Long reactivates an age-old tradition of utilization of the Earth as a huge canvas, a surface on which to draw messages aimed at beings from another world. The Cerne Abbas Giant is one of the large figures engraved on the terrain in England, which together with the White Horse of Uffington and the Long Man of Willington, still constitute one of the major mysteries of English culture.

Cartografía, Relato, Recorrido

"La forma más sencilla de mapa geográfico no es la que actualmente parece la más natural, es decir, el mapa que representa la superficie del suelo como si fuese vista desde la mirada de un extraterrestre.

La primera necesidad de fijar los lugares en un mapa va ligada al viaje: es el *memorandum* de la sucesión de etapas, el trazado de un recorrido.

[...]

Seguir un recorrido desde el principio hasta el final produce una satisfacción especial tanto en la vida como en la literatura (el viaje como estructura narrativa), y habría que preguntarse por qué en las artes figurativas el tema del recorrido no ha tenido la misma fortuna, y aparece sólo esporádicamente.

[...]

La necesidad de resumir en una imagen la dimensión del tiempo junto a la del espacio está en el origen de la cartografía. El tiempo en tanto que historia del pasado [...] y el tiempo hacia el futuro: como la presencia de unos obstáculos que se van encontrando a lo largo del viaje, y ahí el tiempo atmosférico se cicatriza con el tiempo cronológico.

[...]

En definitiva, el mapa geográfico, si bien es estático, presupone una idea narrativa, está concebido en función de un itinerario, es una odisea."

ITALO CALVINO, "Il viandante nella mappa", en *Collezione di sabbia*, Palomar/Mondadori, Milán, 1984; (versión castellana: *Colección de arena*, Alianza Editorial, Madrid, 1987).

Cartography, narrative, journey

"The simplest form of a geographical map is not the one that seems most natural to us today, or rather, a map representing the surface of the ground as seen by an extraterrestrial gaze.

The first need to put places on a map is connected with travel: it is the reminder of the succession of the stages, the tracing of a route.

[...]

Following a path from the beginning to the end gives a special kind of satisfaction, both in life and in literature (the journey as narrative structure), so one may well wonder why the theme of the journey has not met with the same success, and only appears sporadically, in the figurative arts.

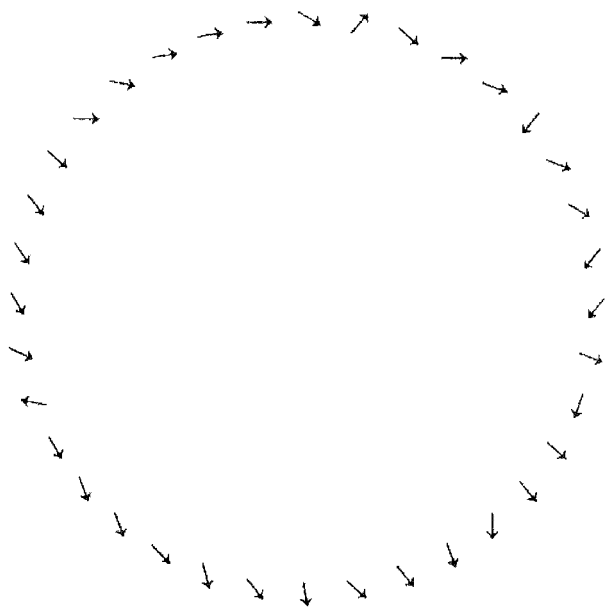
[...]

The need to comprehend in one image both the dimension of time and that of space lies at the origin of cartography. Time as a story of the past [...] and time in the future: as the presence of obstacles that are encountered on the journey, and here the weather (*tempo atmosferico*) is joined with chronological time (*tempo cronologico*).

[...]

The geographical map, in short, although static, implies a narrative idea, it is conceived in keeping with an itinerary, it is an Odyssey."

ITALO CALVINO, "Il viandante nella mappa", in *Collezione di sabbia*, Palomar/Mondadori, Milan, 1984.



DARTMOOR WIND CIRCLE

RICHARD LONG,
Dartmoor Wind Circle,
1985.

RICHARD LONG,
Dartmoor Wind Circle,
1985.

"Había muchas posibilidades en el hecho de que el viento no sólo sopla desde una parte predominante del cielo, sino que también refleja la forma del territorio. Cuando andamos por una colina notamos el viento soplando sobre nosotros desde la dirección opuesta, puesto que es aspirado por dicha colina. Algunas veces, sin embargo, si nos colocamos detrás de una gran piedra o de un peñasco, el viento puede ser desviado por el mismo. Por tanto, el viento puede soplar en cualquier dirección por muy diversos motivos, relacionados con la forma del territorio. Me gustaba mucho la idea de que el vector del viento era un reflejo muy sutil de la forma del territorio."

ANNE SEYMOUR, *Richard Long: Walking in Circles*, G. Braziller, Nueva York, 1991.

"That was very much to do with the fact that not only does the wind blow from a prevailing part of the sky, but it also reflects the shape of the land. When you walk over a ridge you get the wind blowing at you from the opposite direction, because it's being sucked up over the ridge. Then sometimes, if you go behind a big boulder or a tor, the wind can be deflected in another direction because of it. So wind can blow in all different directions for different reasons to do with the shape of the land. I very much liked the idea that in a subtle way the wind line was also reflecting the shape of the land."

ANNE SEYMOUR, *Richard Long: Walking in Circles*, G. Braziller, New York, 1991.

las descripciones literarias. Los situacionistas realizaron mapas psicogeográficos, pero nunca quisieron representar las trayectorias reales de sus derivas. Por el contrario, deseando confrontarse con el mundo del arte y por tanto con el problema de la representación, Fulton y Long recurren al uso de mapas como instrumentos expresivos. En este campo, los dos artistas ingleses recorren dos vías diferentes que reflejan dos modos diferentes de usar el cuerpo. Mientras que para Fulton el cuerpo es tan sólo un instrumento perceptivo, para Long es también una herramienta de diseño. En la obra de Fulton, la representación de los lugares atravesados configura un mapa en un sentido abstracto. La representación del recorrido se resuelve por medio de unas imágenes y unos textos gráficos que dan testimonio de la experiencia de andar, con una conciencia clara de que nunca será posible captarla por completo a través de la representación. Fulton muestra sus recorridos en las galerías mediante una especie de poesía geográfica: frases y signos que pueden interpretarse como cartografías que evocan las sensaciones de los lugares, las cotas altimétricas superadas, las toponimias, las millas recorridas. Al igual que los poemas zen, sus breves frases fijan la inmediatez de la experiencia y de la percepción del espacio. Al igual que los *haiku* japoneses, tienden a desvelar el *hic et nunc* vivido durante el viaje. El andar de Fulton es como el movimiento de las nubes: no deja huellas ni en el suelo ni sobre el plano: "Walks are like clouds. They come and go" ("Los paseos son como nubes. Vienen y se van"). Por el contrario, en la obra de Long el

map-territory, the body of the wayfarer registers the events of the journey, the sensations, obstacles, dangers, the variations of the terrain. The physical structure of the territory is reflected on the body in motion.

The suburban odyssey

In the October 1967 issue of *Artforum* a letter to the editor responds ironically to the article by Michael Fried. It is signed by Robert Smithson, a young artist on the New York Minimalist scene, and the text is cutting and paradoxical: it is the "prologue of a spectacular film not yet written, whose title is *The Tribulations of Michael Fried*. [...] Fried, the orthodox modernist, guardian of the gospels of Clement Greenberg, has been abducted in ecstasy by Tony Smith, *the agent of the infinite*. [...] He is gripped by terror of the infinite. The corruption of appearances of the infinite is worse than any known form of the Devil. A radical skepticism, known only to the terrible 'literalists', threatens the innermost essence of form. The labyrinths of an endless time—the virus of eternity—contaminate his brain. Fried, the holy Marxist, won't let himself be tempted by this perilous sensibility."¹⁰ One year after its publication, the voyage of Tony Smith remains at the center of the controversy between modernists and Minimalists. Robert Smithson had already dealt with the issues raised by Tony Smith in the article "Toward the Development of an Air Terminal Site" in the June issue of *Artforum*, the same issue containing the article by Michael Fried. Smithson writes of "remote places like the Pine Barrens in New Jersey or the frozen plains of the North Pole and

**“Utilizando una piedra como almohada,
me dejo arrastrar hasta las nubes.”**

SANTOKA TANEDA, *Haiku*. Entre 1926 y 1940 el poeta japonés recorrió a pie 28.000 millas.

**“Los paseos son como las nubes.
Vienen y se van.”**

HAMISH FULTON, *Walking Beside the River Vechte*, Städtische Galerie Nordhorn, 1997.

**“Using a stone for a pillow,
I drift towards the clouds.”**

SANTOKA TANEDA, *Haiku*. Between 1926 and 1940 Taneda had walked 28,000 miles.

**“Walks are like clouds,
They come and go.”**

HAMISH FULTON, *Walking Beside the River Vechte*, Städtische Galerie, Nordhorn, 1997.

BRIGHT LIGHTS OF THE CITY

A GLASS OF WATER

MIDDLE OF THE NIGHT IN THE DEPTHS OF WINTER AT THE BOTTOM OF A RIVER - FISH ARE SWIMMING?

ALL CONTEMPORARY ART IS URBAN ART - **THERE ARE NO WORDS IN NATURE**

From the summer of 1969 to the present day I have made only art resulting from the experience of walking in the landscape.
Walking is the constant - the art medium is the variable.

WHO DESIGNED THESE CLOUDS?

WHO INVENTED THIS WATER?

As a 'walking artist' I have attempted to link the two separate worlds of contemporary art (economics, competition, storage, transportation) and walking (Nature, influence from First Nation Peoples, trekking - 'leave no trace', perceptions from physical activity ... meditative slowness). On my walks: I do not directly rearrange, remove, sell and not return any elements of the natural environment.
My artworks = control. My walks = freedom.

**WALKS ARE LIKE CLOUDS
THEY COME AND GO**

THE LIGHT OF DAY AND THE DARKNESS OF NIGHT

andar es una acción que interviene en el lugar. Es un acto que dibuja una figura sobre el terreno y que, por tanto, puede trasladarse a una representación cartográfica. Pero el procedimiento puede ser utilizado de modo inverso: el plano puede funcionar como un soporte sobre el cual se dibujan unas figuras que se recorrerán posteriormente. Tras haber dibujado un círculo en el mapa, puede recorrerse por su interior, a lo largo de sus bordes, por el exterior... Long utiliza la cartografía como una base sobre la que proyecta sus propios itinerarios, y la elección del territorio por donde se andará mantiene una relación con la figura previamente elegida. Además de ser una acción, el andar es también un signo, una forma que puede superponerse simultáneamente a las demás formas preexistentes en la realidad y en el plano. El mundo se convierte entonces en un inmenso territorio estético, una enorme tela sobre la que se dibuja mientras se anda, un soporte que no es una hoja en blanco, sino un intrincado dibujo de sedimentos históricos y geológicos a los que, simplemente, se añade uno más. Al recorrer las figuras superpuestas en el plano-territorio, el cuerpo del caminante va tomando nota de los acontecimientos del viaje, de las sensaciones, los obstáculos, los peligros y las variaciones del terreno. La estructura física del territorio se refleja sobre su cuerpo en movimiento.

La odisea suburbana

En el número de octubre de 1967 de *Artforum*, una carta al director contesta irónicamente el artículo de Michael Fried. Está firmada por Robert Smithson, un joven

the South Pole, that can be reconsidered by forms of art that could use *the actual territory as a medium.*" He compares Tony Smith's road to the structure of a sentence that unwinds along the New Jersey Turnpike: the actual territory is a surreal medium through which we can read and write on space like a text. Naturalism "is replaced by a non-objective sense of space. The landscape then begins to look more like a map in three dimensions than a rustic garden."¹¹

The action of *revealing new landscapes* is another consequence of the story of Tony Smith. Smith's "dark pavement" had been extended as an object (Carl Andre) and as the absence of the object (Richard Long). Smithson, instead, puts the accent on *where* the dark road passes, on the *quality* of the landscape crossed.

The sensation of the infinite and of the end of art felt by Smith didn't only come from the dark silhouette crossing the landscape, but also from the type of landscape around it, an actual territory that had still not been investigated by art. Smithson understood that with "earth art" new spaces were opened up for physical and conceptual experimentation, and that artists could modify the way the observer saw these territories, representing them in a new light, revealing aesthetic values: the new aesthetic discipline of *Site Selection Study* had just begun.

In December 1967 another article by Robert Smithson appeared in *Artforum* with the title "The Monuments of Passaic" (see page 163), and at the same time an exhibition of his work was inaugurated in New York at the gallery of Virginia Dwan. The show included a *Negative Map Showing*

artista del ambiente minimal neoyorquino, y su texto es cortante y paradójico: es el "prólogo de una película espectacular cuyo guión todavía no ha sido escrito, cuyo título es *Las tribulaciones de Michael Fried* [...].

Fried, el moderno ortodoxo, el guardián de los evangelios de Clement Greenberg, es arrebatado a un éxtasis por Tony Smith, el agente del infinito [...], y es presa del terror al infinito. La corrupción de las apariencias del infinito es mucho peor que cualquier forma conocida del Diablo. Un escepticismo radical, que afecta tan sólo a los terribles 'literaristas', amenaza la intimidad de la esencia de la forma. Los laberintos de un tiempo sin fin -el virus de la eternidad- contaminan su cerebro. Fried, el santo marxista, no se dejará tentar por esta peligrosa sensibilidad".¹⁰ El viaje de Tony Smith, un año después de su publicación, sigue siendo el centro de las polémicas entre modernos y minimalistas. Robert Smithson había abordado ya los temas planteados por Tony Smith en su artículo "Toward the Development of an Air Terminal Site", publicado en el número de junio de *Artforum*, en el cual había aparecido también el artículo de Michael Fried.

Smithson habla de "lugares remotos, como Pine Barrens, en Nueva Jersey, o las llanuras heladas del Polo Norte y del Polo Sur, las cuales pueden reconsiderarse como formas de arte capaces de utilizar el territorio real como un *medium*". Compara la calle de Tony Smith con la estructura de una frase que se desarrolla a lo largo de la New Jersey Turnpike: el territorio real es un *medium* surreal a través del cual podemos leer y escribir en el espacio al igual que lo hacemos en un texto. El naturalismo "es sustituido por un sentido no

Region of Monuments along the Passaic River, and 24 black-and-white photographs showing the monuments of Passaic. But the show was not a photo show, and the monuments are actually strange objects in the industrial landscape of the periphery. The invitation, on the other hand, was clear: the audience should rent a car and go with the artist/revealer/guide along the Passaic River to explore a "land that time forgot." The article in *Artforum* provides some clues, and the account of the experience of the discovery of this land, a sort of parody of the diaries of travelers in the 19th century in which Smithson sets off to explore the uncharted, virgin territories of the outskirts of Passaic, his native city. Smithson defines the journey as a *suburban odyssey*, a pseudo-touristic epic that celebrates as monuments the live presences of a space in dissolution, a place that thirty years later we would have called a *non-place*. In an entirely different sense, Smithson applied the term *non-site* to the materials he extracted from the sites, which took on a negative sign once they had been decontextualized in galleries. On the morning of 30 September 1967 he left his house to set off on the *Tour*. Before taking a bus to Passaic he bought a paperback novel by Brian W. Aldiss entitled *Earthworks*. As he browsed through the book he noticed, through the window, that the bus had already passed a monument, so he decided to get off the bus and continue the trip to the city on foot. The first monument was a bridge. Smithson tried to take a photograph, but the light was strange, it was like taking a photograph of a photograph. This is the moment in which reality begins to be

objetivo del espacio. A partir de ahí, el paisaje empieza a parecerse más a un plano en tres dimensiones que a un jardín rústico".¹¹

La acción de *descubrir nuevos paisajes* es otra de las consecuencias del relato de Tony Smith. La "calle oscura" de Smith se había prolongado como objeto (Carl Andre) y como ausencia de objeto (Richard Long). A su vez, Smithson pone el énfasis en el lugar por *donde* corre la calle oscura, en las *cualidades* del paisaje atravesado.

Las sensaciones de infinito y de fin del arte, exclusivas de Smith, no provenían tan sólo de aquel perfil negro que recorría el paisaje, sino también del tipo de paisaje que lo rodeaba, un territorio real que todavía no había sido investigado por el arte. Robert Smithson comprendió que con el *earthart* se abrían unos nuevos espacios que podían

mixed with its representation. He walks down to the banks of the river and finds an unguarded worksite, listens to the sound of a large conduit that sucks up river sludge, and then sees an artificial crater full of clear, pale water with large tubes emerging. He continues to perceive a sense of continuous disintegration. The territory appears in its primitive state, a "panorama zero," simultaneously in flight toward a future of self-destruction. Leaving the work-site he finds himself in a new territory, a used-car lot that divides the city in two: a mirror in which he cannot comprehend which side he is on. The reality of the city starts to infinitely lose itself in its dual reflection, in two representations of itself.

At the Dwan Gallery no artwork is shown, at least in the sense of an object constructed

El paisaje puntado

"Tony Smith habla de un 'pavimento oscuro puntuado por chimeneas, torres, columnas de humo y luces de colores' (*Artforum*, diciembre de 1966). La palabra clave es 'puntuado'. En cierto sentido, el 'pavimento oscuro' puede considerarse como una 'larga frase', y las cosas percibidas a lo largo del mismo, como 'señales de puntuación': torre = signo de exclamación (!); chimenea = guión (-); columna de humo = signo de interrogación (?); luces de colores = dos puntos (:). Por supuesto, ha formulado estas ecuaciones basándose en datos sensoriales, no en datos racionales. La puntuación se refiere a unas interrupciones 'de tipo impreso'. Se utiliza para enfatizar y clarificar el significado de unos segmentos con unos usos específicos. Ciertas frases como 'siluetas' están formadas por 'cosas' separadas que constituyen una sintaxis total. Tony Smith se refiere también a su arte como unas 'interrupciones' dentro de una 'malla espacial". ROBERT SMITHSON, "Towards the Development of an Air Terminal Site", en *Artforum*, junio de 1967. Vuelto a publicar en FLAM, JACK (ed.), *The Collected Writings*, op. cit.

Gilles Tiberghien recuerda que existe un antecedente de este tipo de paisajes-frases en la descripción que de un parque inglés hizo 'Capability' Brown, citada en 1782 por Hannah More: "Me dijo que comparaba su arte con una composición literaria: 'Allí -decía señalando con el dedo- pongo una coma, y allá -señalando hacia otro sitio- pongo dos puntos, porque hace falta una regresión más decidida; en otro lugar, donde es necesario hacer una interrupción con el fin de romper la continuidad visual, pondré un paréntesis; y luego un punto final, tras lo cual empezaré otra frase".

GILLES A. TIBERGHIE, *Land art*, op. cit.

experimentarse física y conceptualmente, y que los artistas podían transformar la mirada del público sobre estos territorios, reproponerlos bajo una óptica nueva, descubrir sus valores estéticos: la nueva disciplina estética del *estudio de la selección de los emplazamientos* acababa de iniciarse.

En diciembre de 1967, aparece en *Artforum* otro artículo de Robert Smithson bajo el título de "The Monuments of Passaic" (véase pag. 163), y en ese mismo momento se inaugura en la galería de Virginia Dwan, en Nueva York, una exposición suya. En ella se exhibe un mapa en negativo, *Negative Map Showing Region of Monuments along the Passaic River*, además de 24 fotografías en blanco y negro que representan los monumentos de Passaic. Sin embargo no se trata de una exposición de fotografías, sino que, en reali-

and displayed by the artist. Neither does the work exist in the place indicated on the map: the map doesn't indicate the action of the journey, and anyone who visits the site will not find a landscape altered by the artist, but the landscape just as it is, in its "natural" state. So does the work consist in having made the journey? Or in having brought other people to the banks of the Passaic River? Is the work in the photos shown at the gallery or in those taken by the visitors? The answer is that the work is all these things combined. A series of elements (the place, the journey, the invitation, the article, the photos, the map, the earlier and subsequent writings) combine to constitute its meaning and, as in all of Smithson's works, the work itself. Even in the case of his large earthworks, once the transform-

The punctuated landscape

"Tony Smith writes about 'a dark pavement' that is 'punctuated by stacks, towers, fumes and colored lights.' (*Artforum*, December 1966.) The key word is 'punctuated'. In a sense, the 'dark pavement' could be considered a 'vast sentence', and the things perceived along it, 'punctuation marks'. '... tower ...' = the exclamation mark (!), '... stacks ...' = the dash (—), '... fumes ...' = the question mark (?), '... colored lights ...' = the colon (:). Of course, I form these equations on the basis of sense-data and not rational-data. Punctuation refers to interruptions in 'printed matter'. It is used to emphasize and clarify the meaning of specific segments of usage. Sentences like 'skylines' are made of separate 'things' that constitute a whole syntax. Tony Smith also refers to his art as 'interruptions' in a 'space-grid'."

ROBERT SMITHSON, "Towards the Development of an Air Terminal Site", in *Artforum*, June 1967, reprinted in FLAM, JACK (ed.), *The Collected Writings*, op. cit.

Gilles Tiberghien reminds us of a predecessor of this type of landscape-sentence in the description of an English park by 'Capability' Brown reported in 1782 by Hannah More: "He said he compared his art to a literary composition: "There —he said, pointing a finger— I make a comma, and there —pointing to another place— a colon, because a more decisive bend is necessary; in another place, where an interruption is needed to break up the visual continuity, there will be a parenthesis; then a full stop, and then I begin to make another sentence."

GILLES A. TIBERGHIEU, *Land Art*, op. cit.

dad, los monumentos son extraños objetos tomados de un paisaje industrial de la periferia. La invitación quedaba clara: el público hubiese debido alquilar un coche y haber ido a recorrer junto al autor-descubridor-guía el Passaic River, con el fin de explorar "una tierra que ha olvidado el tiempo". El artículo publicado en *Artforum* ofrece ya algunos indicios, es como un balance de la experiencia del descubrimiento de esta tierra, una especie de parodia de los diarios de los viajeros del siglo XIX a través de la cual Robert Smithson entra a explorar los territorios vírgenes y desconocidos de las zonas marginales de Passaic, su ciudad natal.

Smithson define su viaje como una *odisea suburbana*, una epopeya pseudoturística que celebra, como si fuesen nuevos monumentos, las presencias vivas de un espacio en estado de disolución, un lugar que treinta años más tarde será llamado *no-lugar*. Smithson llama *ba non-site*, en un sentido muy distinto, a los materiales que recogía de los *site*, y que adquirirían un significado en negativo tras ser descontextualizados en las galerías.

La mañana del 30 de septiembre de 1967, Robert Smithson sale de su casa para iniciar su *tour*. Antes de coger un autobús hacia Passaic, compra una novela de bolsillo de Brian W. Aldiss titulada *Earthworks*. Mientras hojea el libro ve por la ventanilla que el autobús ha pasado por delante de un primer monumento. Decide bajar y entrar a pie en la ciudad. Aquel primer monumento era un puente. Smithson intenta hacerle una foto. Pero hay una luz extraña, parece como si estuviese fotografiando una fotografía. A partir de ese momento la realidad empieza a entremezclarse con su representación.

ation of the earth has been completed, giving rise to a work, the work is subjected to a series of extensions in all directions.

Smithson continues to rework the photographic and video materials, the descriptions, always postponing a completed sense, eluding any type of definition. Smithson's works are never concluded, they remain eternally open-ended, reaching for infinity. Before the odyssey along the Passaic River Smithson had experimented with the forms of Abstract Expressionism and Minimalist sculpture. In 1966 and 1967 he began to develop the "earthworks" for which he will be remembered in the history of art. The *Tour* took place in a moment of passage and would continue to be present in all the subsequent works. For Smithson the trips are an instinctive need for research and experience of the reality of the space around him. Journeys with the mind in hypothetical lost continents, journeys inside maps he folds, cuts and superimposes in infinite three-dimensional compositions, and journeys made with Nancy Holt and other artists to the great American deserts, to urban dumps, to abandoned quarries, to territories transformed by industry. "Toward 1965, somewhat by chance, Smithson began a series of more methodical explorations of New Jersey. [...] The preliminary phase," Nancy Holt recalls, "consisted in in-depth explorations of abandoned places overgrown by weeds, ruined houses where the staircases wound through a sort of American jungle [...] opening a path through the underbrush, groping one's way across the cracks of abandoned quarries, exploring landscapes destroyed by the actions

ROBERT SMITHSON y
CARL ANDRE en Pine
Barrens, Nueva Jersey,
1968.

ROBERT SMITHSON and
CARL ANDRE at the Pine
Barrens, New Jersey,
1968.



"El 'estudio de la elección de emplazamientos' en términos artísticos está tan sólo empezando. La investigación de un emplazamiento específico es un problema relacionado con la extracción de conceptos a partir de unos datos sensoriales existentes, a través de la percepción directa. La percepción es anterior a la concepción, cuando va dirigida a la elección o la definición de un emplazamiento. No *imponemos* un emplazamiento, sino que lo *exponemos*, sea interior o exterior. Los interiores pueden ser tratados como exteriores, y a la inversa. Las zonas de emplazamientos desconocidas pueden ser mejor exploradas por los artistas."

ROBERT SMITHSON, "Towards the development of an air terminal site", en: *Artforum*, junio de 1967. Vuelto a publicar en: FLAM, JACK (ed.), *The Collected Writings*, *op. cit.*, pág. 60.

"'Site Selection Study' in terms of art is just beginning. The investigation of a specific site is a matter of extracting concepts out of existing sense-data through direct perceptions. Perception is prior to conception, when it comes to site selection or definition. One does not *impose*, but rather *exposes* the site —be it interior or exterior. Interiors may be treated as exteriors or vice versa. The unknown areas of sites can best be explored by artists."

ROBERT SMITHSON, "Towards the Development of an Air Terminal Site", in *Artforum*, June 1967, republished in FLAM, JACK (ed.), *The Collected Writings*, *op. cit.*, p. 60.

Smithson baja hasta el río y encuentra una obra en construcción sin vigilancia. Escucha el rumor de un gran conducto que empapa la arena con el agua del río. Luego ve un cráter artificial lleno de un agua límpida y pálida, con unos grandes tubos que salen del mismo y se meten en el agua. Prosigue con una constante sensación de disgregación. El territorio se le presenta en estado primitivo, como un "panorama cero", al tiempo que huye hacia un futuro de auto-destrucción. Cuando sale de la construcción se encuentra con otro territorio, un aparcamiento donde se venden coches de segunda mano y que divide la ciudad en dos partes: un espejo en el que uno no sabe a qué lado se encuentra. La realidad de la ciudad empieza a perderse hasta el infinito en su doble reflejo, en dos representaciones distintas de ella misma.

En la Dwan Gallery no había ninguna obra, al menos en el sentido de un objeto construido y mostrado por el artista. Y tampoco hay ninguna obra en el punto indicado en el prospecto: el mapa no señala la acción del recorrido y, por tanto, quien vaya al lugar no encontrará un paisaje transformado por el artista, sino el paisaje tal como es, en su estado natural. Así pues, ¿la obra consiste en el hecho de haber realizado dicho recorrido? ¿O consiste más bien en el hecho de haber invitado a otras personas a recorrer el Passaic River? ¿La obra está en las fotografías exhibidas o en las fotografías que dispararán los visitantes? La respuesta es que la obra es todas estas cosas a un mismo tiempo. Hay una serie de elementos (el lugar, el recorrido, la invitación, el artículo, las fotografías, el mapa, los escritos

of man. The excursion had become the focal point of Smithson's thought: they led him to gradually abandon the almost minimalist sculptures [...] and they showed him the way that was to allow his art to free itself of the social and material obligations imposed by museums and galleries." 17

For Smithson urban exploration is the pursuit of a medium, a means to glean aesthetic and philosophical categories with which to work from the territory. One of Smithson's most extraordinary abilities lies in that constant mingling in his explorations of physical descriptions and aesthetic interpretations: the discourse crosses different planes simultaneously, loses its way on unfamiliar paths, delves into the material surrounding it, transforming the stratifications of the territory into those of the mind, as indicated in another article entitled "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects", in which he defines his relationship with time: "Many people would simply like to forget time, because it contains a 'principle of death' (as all artists know). Floating on this *temporal shoreline* we find the remains of the history of art, but the 'present' can no longer defend the cultures of Europe, nor the primitive or archaic civilizations; we must instead explore the pre- and post-historic spirit; we need to go where distant futures meet distant pasts." The deeper sense of the outing in Passaic is the pursuit of a "land that time forgot," in which present, past and future do not dwell, but instead different, suspended timeframes, outside of history, between science fiction and the dawn of man, fragments of time positioned in the "actuality" of suburbia. Unlike Long, who calls him an "urban cow-

See the Monuments of Passaic, Nueva Jersey

"¿Qué puedes encontrar en Passaic que no puedes encontrar en París, Londres o Roma? Búscaló tú mismo. Descubre (si te atreves) el maravilloso Passaic River y los eternos monumentos que hay en sus encantados bancales. Vete en un confortable coche de alquiler hasta esas tierras perdidas por el tiempo. Están a pocos minutos de Nueva York. Robert Smithson os guiará a través de este conjunto de lugares fabulosos. Y no olvidéis vuestra cámara fotográfica. Cada viaje va acompañado de mapas especiales. Para más información, visitad la Dwan Gallery, 29 West 57th Street. Nueva York."

See the Monuments of Passaic, New Jersey

"What can you find in Passaic that you cannot find in Paris, London or Rome? Find out for yourself. Discover (if you dare) the breathtaking Passaic River and the eternal monuments on its enchanted banks. Ride in Rent-a-Car comfort to the land that time forgot. Only minutes from N.Y.C. Robert Smithson will guide you through this fabled series of sites. And don't forget your camera. Special maps come with each tour. For more information visit Dwan Gallery, 29 West 57th Street. New York."

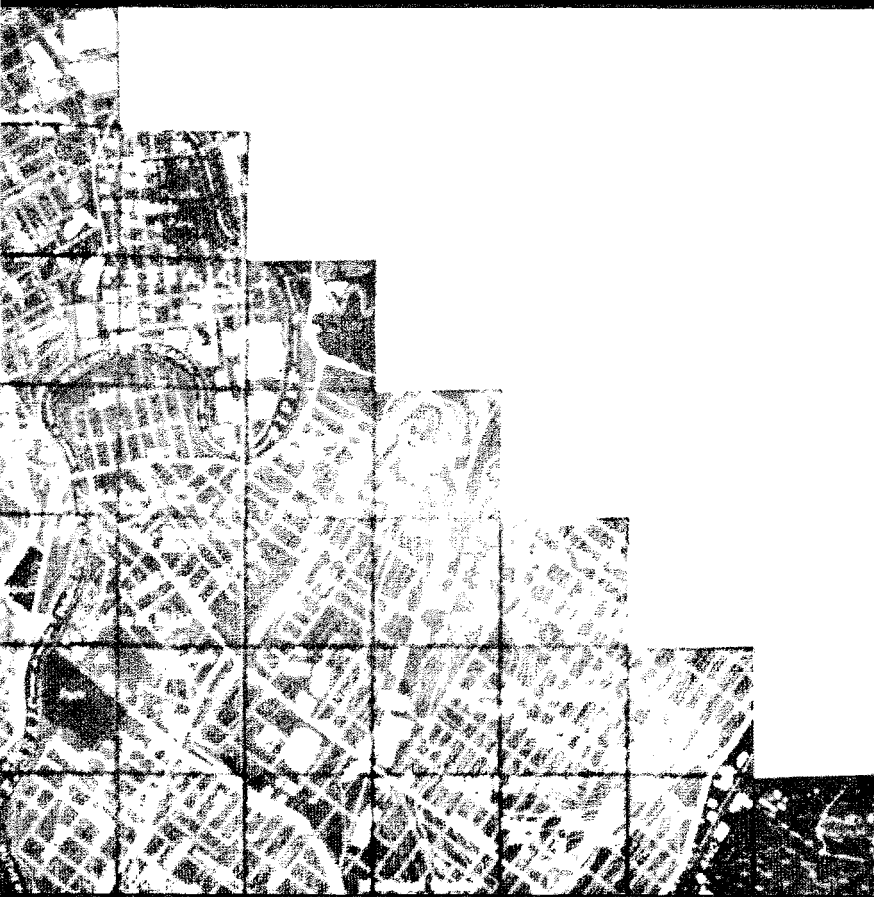
anteriores y posteriores) que constituyen su sentido y que son, como suele ocurrir en todas las obras de Smithson, la obra misma. Incluso en el caso de sus grandes *earthworks*, cuando los trabajos de transformación de la tierra han quedado ultimados, dando lugar a una obra, ésta queda sometida a una serie de prolongaciones en todas direcciones. Smithson sigue reelaborando los materiales fotográficos, los vídeos, las descripciones, transmitiendo siempre las sensaciones experimentadas y huyendo de cualquier tipo de definición. Las obras de Smithson nunca están terminadas sino que permanecen eternamente abiertas, tienden al infinito. Antes de su odisea por el Passaic River, Smithson había experimentado con las formas del expresionismo abstracto y de la escultura minimal. Entre 1966 y 1967 empieza a elaborar aquellas *earthworks* por las cuales será recordado en la historia del arte. El *tour* tiene lugar en una etapa de transición y seguirá estando presente en todas sus obras posteriores. Los viajes representan para Smithson una necesidad instintiva de búsqueda y de experimentación con la realidad del espacio que lo rodea: viajes mentales a hipotéticos continentes desaparecidos; viajes por mapas que Smithson dobla, recorta y superpone formando infinitas composiciones tridimensionales; viajes realizados con Nancy Holt y otros artistas por los grandes desiertos americanos; por los despojos urbanos; por las canteras abandonadas; por los territorios transformados por la industria. "Hacia 1965, y en cierto modo por azar, Smithson inicia una serie de exploraciones más metódicas de Nueva Jersey [...]. La fase preliminar -explica Nancy Holt- consistía en unas exploraciones

A TOUR OF THE MONUMENTS OF PASSAIC, NUEVA JERSEY (1967)

ROBERT SMITHSON, "The Monuments of Passaic", en *Artforum*, diciembre de 1967, vuelto a publicar bajo el título "A Tour of the Monuments of Passaic", en NANCY HOLT (ed.), *The Writings of Robert Smithson*, New York University Press, Nueva York, 1979, y en JACK FLAM (ed.), *Robert Smithson, The Collected Writings*, University of California Press, 1996. Ver también: MAGGIE GILCHRIST y MARIE-SOPHIE BOULAN, *Robert Smithson, Le paysage entropique 1960-1973*, Avignon, 1994; JEAN-PIERRE CRIQUI, "Ruines à l'envers: introduction à la visite des monuments de Passaic par Robert Smithson", en *Cahier d'Art, Musée National d'Art Moderne*, 43, París, 1993.

A TOUR OF THE MONUMENTS OF PASSAIC, NEW JERSEY (1967)

ROBERT SMITHSON, "The Monuments of Passaic", in *Artforum*, December 1967, reprinted with the title "A Tour of the Monuments of Passaic", in *The Writings of Robert Smithson*, ed. NANCY HOLT, New York University Press, 1979, and Robert Smithson, *The Collected Writings*, ed. JACK FLAM, University of California Press, 1996. See also MAGGIE GILCHRIST & MARIE-SOPHIE BOULAN, *Robert Smithson, Le Paysage entropique 1960-1973*, Avignon, 1994; JEAN-PIERRE CRIQUI, "Ruines à l'envers: introduction à la visite des monuments de Passaic par Robert Smithson", in *Cahiers d'Art, Musée National d'Art Moderne*, 43, Paris, 1993.



ROBERT SMITHSON,
*Negative Map Showing
Region of Monuments
along the Passaic River,*
1967.

ROBERT SMITHSON,
*Negative Map Showing
Region of Monuments
along The Passaic River,*
1967.

en profundidad de los lugares abandonados, invadidos por hierbajos y por casas en ruinas cuyas escaleras se enroscaban en medio de una especie de jungla americana [...], abriéndose paso a través del bosque bajo, atravesando a tientas las grietas de las canteiras abandonadas, sondeando los paisajes destruidos por la acción del hombre. Estas incursiones se convirtieron en el punto focal del pensamiento de Smithson: lo llevaron a abandonar progresivamente las esculturas casi minimalistas [...] y le señalaron el camino que iba a permitir que su arte se liberase de las obligaciones sociales y de los materiales impuestos por los museos y las galerías".¹² Para Smithson, la exploración urbana era la búsqueda de un *medium*, de un medio para extraer del territorio unas categorías estéticas y filosóficas con las cuales poder confrontarse. Una de las capacidades más extraordinarias desarrolladas por Smithson es la de confundir constantemente en sus exploraciones las descripciones físicas y las interpretaciones estéticas: su discurso se sitúa a un mismo tiempo en distintos planos, se pierde por caminos jamás recorridos, profundiza en los materiales que lo rodean transformando las estratificaciones del territorio en las de la mente, tal actitud queda definida en el título de otro artículo, "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects", donde explica su relación con el tiempo: "Mucha gente quisiera olvidar simplemente el tiempo, puesto que contiene un 'principio de muerte' (todos los artistas lo saben). Los restos de la historia del arte pueden encontrarse fluctuando en este *remoja-enjuaga temporal*. Sin embargo, el 'presente' no puede seguir defendiendo las culturas euro-

boy", and unlike Fulton, who admits he doesn't know how to walk in urban space, Smithson delves into the refuse of the world's suburbia in pursuit of a new nature, a territory free of representation, spaces and times in continuous transformation. The urban periphery is the metaphor for the periphery of the mind, the rejects of thought and culture. It is in these places, rather than the false archaic nature of the deserts, that it is possible to formulate new questions and hypothesize new answers. Smithson doesn't avoid the contradictions of the contemporary city, he walks straight into their midst, in an existential condition halfway between the Paleolithic hunter and the archaeologist of abandoned futures.

The entropic landscape

In *Entropy and the New Monuments*, written one year before the trip to Passaic, Smithson stated that certain minimal objects celebrate what Flavin called an "inactive history" and what physicists call "entropy" or "energy dispersion", the measure of energy utilized when one state is transformed into another. They were objects that confirmed the phrase of Vladimir Nabokov, for whom "the future is simply inverted obsolescence." According to Smithson, "the new monuments, rather than reminding us of the past, seem to want to make us forget the future." In the empty spaces, forgotten by their very inhabitants, he recognizes the most natural *territory of forgetting*, a landscape that has taken on the character of a new entropic nature. In the *Tour* the description of the territory doesn't lead to ecological-environmental considerations regarding the



ROBERT SMITHSON, A TOUR OF THE MONUMENTS OF PASSAIC, NUEVA JERSEY (1967).

"Cuando pasé por el puente, fue como si estuviese andando por encima de una enorme fotografía hecha de madera y acero, y como si por debajo del río pasara una enorme película que no mostrase más que una imagen blanca constante. [...]

A lo largo del Passaic River, los bancales no eran tanto monumentos como estribos de hormigón que soportaban los bordes de una nueva autopista en proceso de construcción. Algunas partes de la River Drive estaban destruidas, y otras partes intactas. Resultaba difícil distinguir la nueva autopista de la vieja carretera. Ambas se confundían en un caos unitario. Al ser sábado había muchas máquinas paradas, y ello hacía que pareciesen criaturas prehistóricas atrapadas en el barro, o mejor, dinosaurios mecánicos ya extinguidos con la piel arrancada. En el límite de esta Era de la Máquina prehistórica había algunas casas suburbanas anteriores y posteriores a la II Guerra Mundial. [...]



ROBERT SMITHSON, A TOUR OF THE MONUMENTS OF PASSAIC, NEW JERSEY (1967).

"When I walked on the bridge, it was as though I was walking on an enormous photograph that was made of wood and steel, and underneath the river existed as an enormous movie film that showed nothing but a continuous blank. [...]

Along the Passaic River banks were many minor monuments such as concrete abutments that supported the shoulders of a new highway in the process of being built. River Drive was in part bulldozed and in part intact. It was hard to tell the new highway from the old road; they were both confounded into a unitary chaos. Since it was Saturday, many machines were not working, and this caused them to resemble prehistoric creatures trapped in the mud, or, better, extinct machines—mechanical dinosaurs stripped of their skin. On the edge of this prehistoric Machine Age were pre- and post-World War II suburban houses. [...]

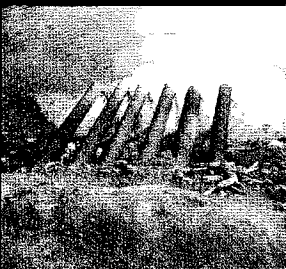


peas ni las civilizaciones primitivas o arcaicas. Por el contrario, hay que explorar el espíritu pre-histórico y post-histórico. Hay que ir hasta aquellos lugares en los cuales los futuros lejanos se encuentran con los pasados lejanos". El sentido último del tour de Smithson por Passaic es la búsqueda de "una tierra que ha olvidado el tiempo", donde no habitan el presente, el pasado y el futuro, sino distintas temporalidades suspendidas, exteriores a la Historia, situadas entre la ciencia-ficción y los albores de la humanidad: unos fragmentos de tiempo que se depositan en la realidad suburbana. Al contrario de Long, quien define a Smithson como un *urban cowboy*, y de Fulton, quien confiesa que es incapaz de andar por el espacio urbano, Smithson se lanza hacia los despojos de los suburbios del mundo en busca de una nueva naturaleza, de un territorio desprovisto de representación, de unos espacios y unos tiempos en transformación constante. La periferia urbana es una metáfora de la periferia de la mente, de los despojos del pensamiento y de la cultura. En estos lugares, y no en la falsa naturaleza arcaica de los desiertos, sí es posible formular nuevas preguntas y tantear nuevas respuestas. Smithson no huye de las contradicciones de la ciudad contemporánea, sino que se introduce a pie en ellas, con una condición existencial a medio camino entre la del cazador paleolítico y la del arqueólogo de futuros abandonados.

El paisaje entrópico

En *Entropy and the New Monuments*, escrito un año antes de su viaje a Passaic, Smithson sostenía que algunos objetos minimales ce-

destruction of the river or the industrial wastes that make the water putrid, there is a delicate balance between renunciation and accusation, between renunciation and contemplation. The judgement is exclusively aesthetic, not ethical, never ecstatic. There is no enjoyment, no satisfaction, no emotional involvement in walking through the nature of suburbia. The discourse starts with an acceptance of reality as it presents itself, and continues on a plane of general reflection in which Passaic becomes the emblem of the periphery of the occidental world, the place of scrap, of the production of a new landscape made of refuse and disruption. The monuments are not *admonishments*, but natural elements that are an integral part of this new landscape, presences that live immersed in an entropic territory: they create it, transform it and destroy it, they are monuments self-generated by the landscape, wounds man has imposed on nature, and which nature has absorbed, transforming their meaning, accepting them in a new nature and a new aesthetic. The new landscape that appears in suburbia calls, according to Smithson, for a new discipline capable of grasping the significance of the transformation and mutation from the natural to the artificial and vice versa: "We live in defined structures, we are surrounded by reference systems —but nature dismantles them, taking them back to an earlier state of non-integrity. Artists today are starting to notice the strongly evanescent character of this progressive disintegration of structures. Claude Lévi-Strauss has proposed the founding of a new discipline of 'entropology'. Artists and art critics should orient their



Mientras andaba hacia el norte de lo que quedaba de la River Drive, vi un monumento en medio del río. Era una grúa de bombeo con un largo tubo atado a ella. El tubo estaba soportado en parte por una serie de pontones, mientras que el resto se extendía a lo largo de unos tres edificios por el banal del río, hasta que desaparecía bajo tierra [...]. Había una fuente monumental que sugería la imagen de seis tubos de escape horizontales, los cuales parecían estar alimentando el río con un humo líquido. El gran tubo estaba conectado de un modo un tanto enigmático con la infernal fuente. Era como si el tubo estuviese sodomizando secretamente a algún orificio tecnológico oculto, provocando con ello que un monstruoso órgano sexual (la fuente) tuviese un orgasmo. Un psicoanalista habría dicho que este paisaje despertaba 'tendencias homosexuales', aunque yo no llegaría a esta estúpida conclusión antropomórfica. Yo me limitaría a decir: 'Estaba allí' [...]. Quizás haya descendido a un nivel inferior de futurismo. ¿He dejado atrás el futuro real con el fin de avanzar hacia un futuro falso? Efectivamente, lo he hecho. En este punto de mi odisea suburbana, la realidad se encontraba detrás de mí. [...]

As I walked north along what was left of River Drive, I saw a monument in the middle of the river - it was a pumping derrick with a long pipe attached to it. The pipe was supported in part by a set of pontoons, while the rest of it extended about three blocks along the river bank till it disappeared into the earth. [...] a monumental fountain that suggested six horizontal smokestacks that seemed to be flooding the river with liquid smoke. The great pipe was in some original way connected with the infernal fountain. It was as though the pipe was secretly sodomizing some hidden technological orifice, and causing a monstrous sexual organ, the fountain, to have an orgasm. A psychoanalyst might say that the landscape displayed 'homosexual tendencies', but I will not draw such a crass anthropomorphic conclusion. I will merely say, 'It was there.' [...]

Perhaps I had slipped into a lower stage of futurity - did I leave the real future behind in order to advance into a false future? Yes, I did. Reality was behind me at that point in my suburban Odyssey. [...]

debraban lo que Flavin había llamado "historia inactiva", y que los físicos denominaban 'entropía' o "dispersión energética", es decir, la medida de una energía que queda disipada cuando un estado se transforma en otro. Estos objetos confirmaban la frase de Vladimir Nabokov según la cual "el futuro no es más que lo inverso de lo obsoleto". Para Smithson, "los nuevos monumentos, en vez de hacer surgir en nosotros el recuerdo del pasado, parecen querer hacernos olvidar el futuro". En los espacios vacíos y olvidados por los propios habitantes, reconoce un *territorio del olvido* de lo más natural, un paisaje que asume los caracteres de una nueva naturaleza entrópica. En su *tour*, la descripción del territorio no le lleva a consideraciones de orden ecológico-ambiental acerca de la destrucción del río o los residuos industriales que hacen que su agua se vuelva putrefacta, sino que se mantiene un sutil equilibrio entre la renuncia a la denuncia y la renuncia a la contemplación. Los juicios son de orden exclusivamente estético, no son éticos y, en ningún caso, estáticos. El hecho de atravesar la naturaleza de los suburbios no implica ningún goce, ninguna complacencia y ninguna participación emotiva. Su discurso parte de una aceptación de la realidad tal como ésta se presenta, y prosigue en un nivel de reflexión general en el que Passaic se convierte en un emblema de la periferia del mundo occidental, el lugar de los desechos y de la producción de un paisaje nuevo hecho de rechazos y de trastornos. Los monumentos no son *amonestaciones*, sino elementos naturales que forman parte integrante de este nuevo paisaje, presencias que viven inmer-

efforts in this direction."¹⁵ James Lingwood goes back to this statement by Smithson and explains: "According to Lévi-Strauss, the more complex the organization of a society, the greater the quantity of entropy produced. The more elaborate a given structure, the more it will be marked by disintegration. Thus primitive or 'cold' societies (whose functioning, according to Lévi-Strauss, is something like that of a pendulum mechanism) produce very little entropy; while 'warm' societies (which are more like internal combustion engines) generate an enormous quantity. The United States, the most highly developed of the warm machines, therefore generate the greater part of the disorder. Immersed in his landscapes in full disintegration, Smithson becomes the artist-entropologist of his era."¹¹ 1967 is the year of walking; in England and the United States we find *A Line Made by Walking* and *A Tour of the Monuments of Passaic*, two journeys which in different ways were to have a strong influence on the following generation. One year after the publication of the story of Tony Smith, that ineffable experience, extraneous to the field of art, was practiced, represented and theorized by artists who saw it as the archetype of primitive art as well as the expressive possibilities of the contemporary city. The journeys of Long moved through uncontaminated nature, where time stood still in an archaic state. To use the terminology of Lévi-Strauss, Long crosses the "cold territories", reliving a Neolithic spatial situation in pursuit of the origins of art, tracing back from the erection of the menhirs to the first traces of the path. Smithson, instead, sets off to explore the



Si el futuro es 'anticuado' y está 'pasado de moda', entonces es que he estado en el futuro. He estado en un planeta que tiene un mapa de Passaic dibujado en su superficie, y además un mapa más bien imperfecto, un mapa sideral en el cual las dimensiones de las calles están señaladas con 'líneas', y las dimensiones de los edificios con 'manzanas' y 'bloques'. En cualquier momento mis pies podían haber caído a través del suelo de cartulina. Estoy convencido de que el futuro se encuentra perdido en algún lugar deprimente del pasado no-histórico. Está en el periódico de ayer, en los *aburridos* anuncios de las películas de ciencia-ficción, en el falso espejo de nuestros sueños rechazados. El tiempo convierte las metáforas en cosas y las amontona en habitaciones frías, o bien las coloca en las pistas de juego celestiales de los suburbios [...]. Este panorama cero parecía contener *ruinas invertidas*, es decir, todas las construcciones nuevas que eventualmente podían construirse. Son lo opuesto de las 'ruinas románticas', puesto que los edificios no caen en ruinas cuando se han construido, sino que más bien se erigen en ruinas antes de ser construidos. [...]

If the future is 'out of date' and 'old fashioned', then I had been in the future. I had been on a planet that had a map of Passaic drawn over it, and a rather imperfect map at that. A sidereal map marked up with 'lines' the size of streets, and 'squares' and 'blocks' the size of buildings. At any moment my feet were apt to fall through the cardboard ground. I am convinced that the future is lost somewhere in the dumps of the non-historical past; it is in yesterday's newspapers, in the *jejune* advertisements of science-fiction movies, in the false mirror of our rejected dreams. Time turns metaphors into *things*, and stacks them up in cold rooms, or places them in the celestial playgrounds of the suburbs. [...] That zero panorama seemed to contain *ruins in reverse*, that is — all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the 'romantic ruin' because the buildings don't *fall* into ruin *after* they are built but rather *rise* into ruin before they are built. [...]

sas en un territorio entrópico: ellos lo crean, ellos lo transforman y ellos lo deshacen. Son monumentos autogenerados por el paisaje, heridas infligidas por el hombre a la naturaleza y que han sido reabsorbidas por ésta transformando su sentido, aceptándolas en una nueva naturaleza y en una nueva estética. Para Smithson, el nuevo paisaje que se pone de manifiesto en los suburbios necesita una nueva disciplina capaz de recoger el significado de la transformación y de la mutación de lo natural a lo artificial, y viceversa: "Habitamos unas estructuras definidas, estamos rodeados por unos sistemas de referencia. Sin embargo, la naturaleza los desmonta, los conduce a un estado anterior de no-integridad. Actualmente, los artistas empiezan a darse cuenta del carácter fuertemente evanescente de la desintegración progresiva de aquellas estructuras. Claude Lévi-Strauss ha propuesto la construcción de una disciplina nueva: la 'entropología'. El artista y la crítica de arte tienen que dirigir sus esfuerzos en este mismo sentido".¹³ James Lingwood retoma este párrafo de Smithson y explica: "Según Lévi-Strauss, cuanto más compleja es la organización de una sociedad, mayor es la cantidad de entropía que produce. Cuanto más elaborada es una estructura determinada, mayor será su predisposición a la desintegración. Así, las sociedades primitivas o 'frías' (cuyo funcionamiento, según Lévi-Strauss, se parece al de un mecanismo pendular) producen muy poca entropía, mientras que las sociedades 'calientes' (que Lévi-Strauss asimila a un motor de explosión) generan una cantidad enorme de entropía. Así pues, Estados Unidos, la máquina caliente más desarrollada, están en el

"warm territories", the industrial landscapes, territories disrupted by nature or by man, abandoned zones condemned to the oblivion of the entropic landscape. A territory in which one perceives the transient character of matter, time and space, in which nature rediscovers a new "wilderness", a wild, hybrid, ambiguous state, anthropically altered and then escaping man's control to be reabsorbed again by nature.

PHYLLIS TUCHMAN, "Entretien avec Carl Andre", in *Art Mémorial II*, CAPC, Bordeaux, 1987

CLAUDE GINTZ, "Richard Long, la vision, le paysage, le temps", in *Art Press*, 104, June 1986

ROSALIND KRAUSS, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1985.

GILLES A. HIBERGHEN, "Sculptures Inorganiques", in *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 39, Paris, 1992.

RUDY H. FUCHS, *Richard Long*, Thames & Hudson, London/Solomon Guggenheim Foundation, New York, 1986

GUY TOSATTO, *Richard Long. Suo la roue*, Musée départemental de Rochechouart, Rochechouart, 1990

HAMISH FULTON, "Old Muddy", in ANNE SEYMOUR, *Richard Long Walking in Circles*, New York, 1991

KENNETH WHITE, "L'Art de la terre", in *Image*, 11-12, Paris, 1992

CLAUDE GINTZ, "Richard Long, la vision, le paysage, le temps", in *Art Press*, 104, June 1986

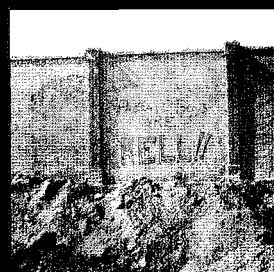
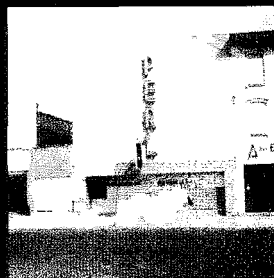
R. SMITHSON, "Letter to the Editor", in *Artforum*, October 1967. Reprinted in NANCY HOLT (ed.), *The Writings of Robert Smithson*, New York University Press, 1979, and in JACK FLAM (ed.), *Robert Smithson. The Collected Writings*, University of California Press, 1996

ROBERT SMITHSON, "Actual Art", in *The Collected Writings*, op. cit.

KAY LARSON, "Les Excursions géologiques de Robert Smithson", in MAGGIE GILCHRIST & MARIE-SOPHIE BOULAN, *Robert Smithson, Le Paysage entropique 1960-1973*, Avignon, 1994

ROBERT SMITHSON, "Art Through the Camera's Eye" (1971), in *The Collected Writings*, op. cit.

JAMES LINGWOOD, "L'entropologue", in *Le Paysage entropique*, op. cit.



Esta antiromántica *mise-en-scène* sugiere una idea desacreditada del *tiempo*, así como muchas otras cosas 'antiguadas'. Sin embargo, los suburbios existen sin un pasado racional, y sin los 'grandes acontecimientos' de la Historia. Tal vez haya unas pocas estatuas, una leyenda y un par de curiosidades, pero no un pasado que se va convirtiendo en futuro: una utopía sin su fundamento. Passaic parece lleno de 'agujeros' en comparación con Nueva York, que parece sólido y bien empaquetado, y en cierto sentido estos agujeros son las ausencias monumentales que definen, sin escogerlas, las huellas-recuerdos de un conjunto de futuros abandonados. Estos futuros pueden encontrarse en las películas utópicas de serie B, y son imitados por los suburbanitas. [...]

This anti-romantic *mise-en-scène* suggests the discredited idea of *time* and many other 'out-of-date' things. But the suburbs exist without a rational past and without the 'big events' of history. Oh, maybe there are a few statues, a legend, and a couple of curios, but no past, just what passes for a future. A Utopia minus a bottom. [...] Passaic seems full of 'holes' compared to New York City, which seems tightly packed and solid, and those holes in a sense are the monumental vacancies that define, without trying, the memory traces of an abandoned set of futures. Such futures are found in grade B Utopian films, and then imitated by the suburbanite. [...]

origen de la mayor parte del desorden. Inmerso en sus paisajes en plena desintegración, Smithson se convierte en el artista-entropólogo de su tiempo".¹⁴ 1967 es un año de andanzas: en Inglaterra y en Estados Unidos se realizan respectivamente *A Line Made by Walking* y *A Tour of the Monuments of Passaic*, dos recorridos que, por vías distintas, ejercerán una enorme influencia sobre la generación siguiente. Un año después de la publicación del relato de Tony Smith, se ha practicado aquella experiencia incabable y extraña al campo del arte, se ha representado y teorizado por algunos artistas que han visto en el arte primitivo un arquetipo, o que han sabido ver las posibilidades expresivas de la ciudad contemporánea. Los recorridos de Long penetran en una naturaleza incontaminada, en la cual el tiempo se ha detenido en un estado arcaico. Expresado con las palabras de Lévi-Strauss, Long atraviesa los "territorios fríos", revive una espacialidad neolítica en busca de los orígenes del arte, y la recorre en sentido inverso, desde la erección del menhir hasta las primeras huellas del recorrido. Por el contrario, Smithson emprende la explotación de los "territorios calientes", los paisajes industriales, los territorios alterados por la naturaleza o por el hombre, las zonas abandonadas condenadas al olvido de los paisajes entrópicos, unos territorios en los que se percibe el carácter transitorio de la materia, del tiempo y del espacio, y donde la naturaleza recupera una nueva *wilderness*, un estado salvaje híbrido, ambiguo y antropizado, que escapa al control humano para poder ser reabsorbido por la naturaleza.

¹ PHYLLIS TUCHMAN, "Entretien avec Carl Andre", en *Art Minimal II*, CAPC, Burdeos, 1987.

² CLAUDE GINTZ, "Richard Long, la vision, le paysage, le temps", en *Art Press*, 104, junio de 1986.

³ ROSALIND KRAUSS, *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, M.I.T. Press, Cambridge (Mass.), 1985; (versión castellana: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Editorial, Madrid, 1996).

⁴ GILLES A. TIBERGHIEN, "Sculptures Inorganiques", en *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 39, 1992.

⁵ RUDY H. FUCHS, *Richard Long*, Thames & Hudson, Londres/Solomon Guggenheim Foundation, Nueva York, 1986.

⁶ GUY TOSATTO, *Richard Long: Sur la Route*, Musée Départemental de Rochechouart, Rochechouart, 1990.

⁷ HAMISH FULTON, "Old Muddy", en ANNE SEYMOUR, *Richard Long: Walking in Circles*, Nueva York, 1991.

⁸ KENNETH WHITE, "L'art de la terre", en *L'Égérie*, 11-12, París, 1992.

⁹ CLAUDE GINTZ, "Richard Long, la vision, le paysage, le temps", en *Art Press*, 104, 1986.

¹⁰ ROBERT SMITHSON, "Letter to the Editor", en *Artforum*, octubre de 1967. Vuelto a publicar en NANCY HOIT (ed.), *The Writings of Robert Smithson*, New York University Press, Nueva York, 1979, y en JACK FLAM (ed.), *Robert Smithson, The Collected Writings*, University of California Press, 1996.

¹¹ ROBERT SMITHSON, "Aerial art", en *The Collected Writings*, *op. cit.*

¹² KAY IARSON, "Les Excursions géologiques de Robert Smithson", en MAGGIE GILCHRIST y MARIE-SOPHIE BOULAN, *Robert Smithson. Le paysage entropique 1960-1973*, Avignon, 1994.

¹³ ROBERT SMITHSON, "Art Through The Camera's Eye", 1971, en *The Collected Writings*, *op. cit.*

¹⁴ JAMES LINGWOOD, "L'entropologue", en *Le Paysage Entropique*, *op. cit.*



"El último monumento era una caja de arena o la maqueta de un desierto [...]. Sugirió una disolución tenebrosa de continentes enteros, el desecado de unos océanos que dejaban de estar allí, y todos los verdes bosques y las altas montañas que habían existido se convertían en millones de granos de arena, en un vasto depósito de huesos y de piedras convertidos en polvo. Cada grano de arena era una metáfora muerta [...], una tumba abierta, una tumba en cuyo interior jugaban los niños alegremente. Ahora me gustaría demostrar la irreversibilidad de la eternidad mediante un *aburrido* experimento de demostración de la entropía. Cerrad los ojos e imaginad la caja de arena dividida en dos partes, con arena negra en una parte y arena blanca en la otra. Cogemos un niño y lo hacemos correr cientos de veces por la caja en el sentido de las agujas del reloj, hasta que la arena se mezcla y se vuelve gris. Luego lo hacemos correr en sentido contrario. El resultado no será la restitución de la división original, sino un grado mayor del gris, así como un incremento de la entropía. Por supuesto, si filmásemos este experimento podríamos demostrar la reversibilidad de la eternidad pasando la película al revés, pero tarde o temprano la propia película se desintegraría o se echaría a perder, entrando en un estado de irreversibilidad".

"The last monument was a sand box or a model desert. [...] It suggested the sullen dissolution of entire continents, the drying up of oceans, no longer were there green forests and high mountains, all that existed were millions of grains of sand, a vast deposit of bones and stones pulverized into dust. Every grain of sand was a dead metaphor [...] an open grave —a grave that children cheerfully play in. [...] I should now like to prove the irreversibility of eternity by using a *jejune* experiment for proving entropy. Picture in your mind's eye the sand box divided in half with black sand on one side and white sand on the other. We take a child and have him run hundreds of times clockwise in the box until the sand gets mixed and begins to turn grey; after that we have him run anti-clockwise; but the result will not be a restoration of the original division but a greater degree of greyness and an increase of entropy. Of course, if we filmed such an experiment we would prove the reversibility of eternity by showing the film backwards, but then sooner or later the film itself would crumble or get lost and enter the state of irreversibility."

Transurbancia Transurbance

Descalzos por el caos

Durante los mismos años en que Robert Smithson vagaba por los espacios vacíos de las periferias americanas, los arquitectos intentaban comprender todo aquello que crecía espontáneamente en el territorio bajo sus incrédulas miradas. Tras dejar a un lado los análisis de los centros históricos, de las relaciones morfológicas y de los trazados urbanos, los arquitectos se dieron cuenta de que a su alrededor estaba sucediendo algo que se habían negado a ver, y que no encajaba con sus categorías interpretativas. No lograban explicarse cómo podía ser que una especie de cáncer hubiese atacado la ciudad y la estuviese destruyendo. En torno a la ciudad había surgido algo que no era una ciudad, y que no dudaban en definir como “no ciudad” o “caos urbano”, un de-

Barefoot in the chaos

During the same years in which Robert Smithson was exploring the empty spaces of the American peripheries, architects were trying to comprehend what was spontaneously growing in the territory before their incredulous eyes. Looking up from their analyses of historical centers, typomorphological relations and urban tracings, architects realized that something was happening around them that they had refused to notice, and that eluded all their categories of interpretation. They couldn't understand how a sort of *cancer* had gotten hold of the city and was destroying it. Around the city something had been born that wasn't city, and which they didn't hesitate to define as “non-city” or “urban chaos”, a general disorder inside which it was impossible to com-

sorden general en cuyo interior resultaba imposible comprender algo más que no fuesen unos fragmentos de orden yuxtapuestos casualmente en el territorio. Algunos de estos fragmentos habían sido contruidos por ellos mismos, por los arquitectos. Otros eran producto de la especulación. Otros eran, por el contrario, el resultado de unas intervenciones realizadas a escala regional, nacional o multinacional. El punto de vista desde el cual se contemplaba esta especie de ciudad caótica se situaba en el interior de la ciudad histórica. Desde esta posición, los arquitectos se enfrentaban a esta cosa como lo hace el médico frente al paciente: era necesario *curar el cáncer*, reinstaurar el orden. Todo esto era inaceptable, era necesario intervenir, recualificar, otorgar *calidad*. Entonces se dieron cuenta de que, siempre en los alrededores, en la “periferia”, existían unos grandes vacíos que habían dejado de utilizarse, y que podían prestarse a las grandes operaciones de cirugía territorial. Debido a la amplitud de su escala se les denominaba *vacíos urbanos*. El proyecto tenía que ocuparse de estas áreas e introducir en el caos de la periferia nuevas porciones de orden: conectar y coser de nuevo los fragmentos existentes, *saturar* y *suturar* los vacíos mediante nuevas formas de orden, tomadas en muchos casos de la *calidad* de la ciudad histórica. Todavía hoy, muchos arquitectos están interviniendo en el cáncer de la periferia con estas intenciones y mediante estos procedimientos. Al extinguirse todas estas certidumbres positivistas, el debate sobre la ciudad contemporánea puso sobre la mesa otras categorías interpretativas. Se intentó comprender qué

prehend anything except certain fragments of order randomly juxtaposed in the territory. Some of these fragments had been built by the architects themselves, others by speculators, while others still were the result of intervention originating on a regional, national or even multinational scale. The vantage point of those who observed this type of chaotic city was located inside the historical city. From this position, the architects approached the *thing* the way a doctor approaches a patient: it was necessary to *cure the cancer*; to restore order, what was happening was unacceptable, it was necessary to intervene, re-qualify, to impose *quality*. At this point it was also noticed that—once again there beside the historical city, in the “periphery”—there were large empty spaces that were not being utilized, that could lend themselves to large-scale operations of territorial surgery. Given their large scale, they were called *urban voids*. Design would have to work on these areas and bring new portions of order into the chaos of the periphery: to reconnect and re-compose the fragments, to *saturate* and *suture* the voids with new forms of order, often extracted from the *quality* of the historical city. Even today many architects approach the cancer of the periphery with these intentions and these operative modes. With the downfall of these positivist certainties, the debate on the contemporary city developed other categories of interpretation. Attempts were made to look at what was effectively happening and to ask why. A first step was to understand that this system of disintegration extended far beyond the limits of what had been thought of as the

A través de territorios actuales

Después de haber realizado varias exploraciones a través de los territorios de Roma, Milán, París, Berlín, Turín y Passaic (Nueva Jersey), tras las huellas de Robert Smithson, Stalker asegura que la práctica del recorrido se está consolidando en la actualidad como un sentido modo de expresión y un útil instrumento de conocimiento de las transformaciones del territorio metropolitano. Por este motivo ahora siente la necesidad de invitar a todos los ciudadanos a la *transurbancia*, a recuperar la dimensión del viaje y del descubrimiento en el interior de la ciudad. Si se afronta a pie, la metrópoli se convierte en un mundo inexplorado en muchas de sus partes, un mundo hecho de territorios caóticos, en el cual los asentamientos abusivos se sitúan junto a los yacimientos arqueológicos; las líneas de alta tensión y las autopistas se intersecan con los acueductos romanos; y las modernas ruinas industriales acogen una fauna y una flora que jamás hasta ahora habían habitado la ciudad.

La transurbancia vuelve a otorgar al ciudadano y al turista el título de viajero, permitiéndole explorar unos recorridos inéditos, llenos de contradicciones estridentes, de dramas que a veces componen unas armonías inéditas. Se trata de volver a encontrar en el territorio metropolitano un sentido que surja de la experiencia de lo real y de sus contradicciones, a través de una mirada libre de opiniones, una mirada que no busque justificaciones históricas o funcionales tranquilizadoras y al mismo tiempo frustrantes, que no reduzca su propio horizonte a las selecciones de las guías turísticas, sino que descubra el potencial de los acontecimientos urbanos en su inimaginable complejidad: mirar los nuevos territorios metropolitanos con una mirada desprovista del marco tranquilizador de nuestra cultura, entendida como fundamento histórico de la improbable posición que actualmente ocupa el hombre en el espacio. Una cultura que nos oculta la visión actual del devenir del mundo, negándonos incluso la posibilidad de ser dignos de todo lo que sucede.

STALKER, "Transurbanza". Véase www.stalkerlab.it

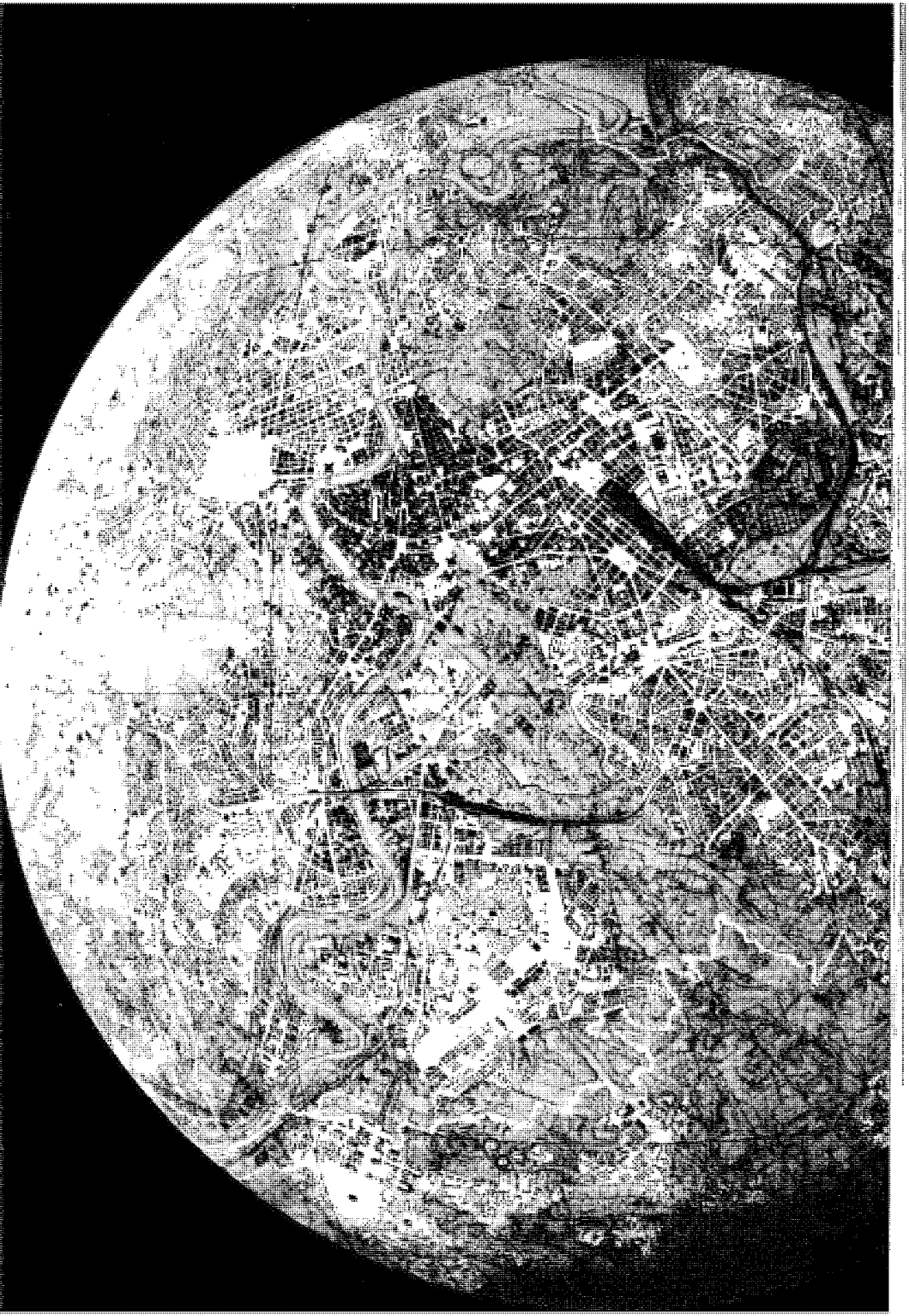
Through actual territories

"Stalker, after having made a number of explorations in the territories of Rome, Milan, Paris, Berlin, Turin and Passaic, New Jersey, following in the footsteps of Robert Smithson, believes that the practice of the path-journey is, at this point, becoming more widespread as a evocative mode of expression and a useful instrument of knowledge of the ongoing transformations of the metropolitan territory. This is why, today, we feel the need to invite all citizens to engage in transurbance, to rediscover the dimension of the voyage and the discovery of the inside of the city. When interfaced on foot the metropolis becomes a world with large uncharted regions, composed of chaotic territories, where speculative development stands side-by-side with archaeological sites, high-tension cables and highways intersect with Roman aqueducts, modern industrial ruins offer shelter for a flora and fauna that had never lived in the city before.

Transurbance restores the name of traveler to the citizen and the tourist, permitting him to explore unprecedented itineraries composed of glaring contradictions, of dramas that occasionally combine to form original harmonies. The idea is to rediscover, in the metropolitan territory, a sense that springs from the experience of the present state of things with all its contradictions, from an unopinionated perspective, free of reassuring and at the same time frustrating historical or functional justifications. To open our perspective beyond the indications of the travel guides, unveiling the power of the urban event in all its unthinkable complexity.

To observe the new metropolitan territories with a gaze free of that reassuring framework that is our culture, seen as a historical foundation for the improbable position man occupies today in space. A culture that deprives us of an actual vision of the state of becoming of the world, denying us the very possibility of being worthy of what is happening."

Stalker, "Transurbanza". See also www.stalkerlab.it



era lo que realmente estaba sucediendo, y por qué sucedía. Un primer paso fue la comprensión de que este proceso de desmoronamiento se estaba extendiendo mucho más allá de los límites de lo que se creía que era la ciudad, y que formaba un auténtico sistema territorial, la “ciudad difusa”: una forma de asentamiento suburbano de baja densidad que se extendía formando unos tejidos discontinuos y expandidos por grandes áreas territoriales. Los habitantes de esta ciudad, los “difusos”, eran gentes que vivían al margen de las normas civiles y urbanas más elementales, que sólo habitaban el espacio privado de la casa y del automóvil, que sólo concebían como espacios públicos los centros comerciales, los supermercados, las gasolineras y las estaciones ferroviarias, y que destruían cualquier espacio proyectado para su vida social. Los nuevos bárbaros que habían invadido la ciudad deseaban convertirla en aquella Paperópolis Global que vive en casitas unifamiliares y que sólo prolonga su hábitat por las autopistas reales y por las redes virtuales de Internet.

Si observamos este nuevo territorio que ha crecido por todas partes, con algunas declinaciones locales, resulta cada vez más evidente que más allá de las nuevas manufacturas de la construcción anónima había una presencia que, después de haber sido durante tanto tiempo el telón de fondo, se iba convirtiendo cada vez más en la protagonista del paisaje urbano. Esta presencia era el vacío. El modelo de la ciudad difusa describía efectivamente aquello que se había formado espontáneamente en torno a nuestras ciudades, pero una vez más proponía un

city, forming a true territorial system, “the diffuse city”. A system of low-density suburban settlement that extends outward, forming discontinuous fabric, sprawling over large territorial areas. The inhabitants of this city, the “diffuse settlers”, were people who lived outside of the most elementary civil and urban laws, inhabiting only the private space of the home and the automobile. Their only idea of public space was the shopping mall, the highway rest stop, the gas station and the railroad station. They would destroy any space designed for their social life. These new barbarians had invaded the city and wanted to transform it into that global Happy Valley where everyone lives in a single-family house, in a habitat whose only outward extensions are real highways and the virtual highways of the Internet.

Observing this new territory that had sprouted up everywhere, in various local versions, it became increasingly evident that apart from the new objects of anonymous building development there was also a presence that, after having long been a mere backdrop, was increasingly the protagonist of the urban landscape. This presence was the *void*, empty or “open” space. The model of the diffuse city effectively described what had spontaneously taken form around our cities, but once again it analyzed the territory by starting with the full parts, the solids, without observing inside the empty parts, the voids. And the inhabitants of the diffuse city, in fact, did not spend time only in houses, highways, webs and rest stops, but also in those open spaces that had not been inserted in the system. In effect, the

análisis del territorio a partir de los llenos, y no lo observaba desde el interior de los vacíos. De hecho, los difusos no sólo habitan casas, autopistas, redes informáticas y menderos, sino también aquellos vacíos que no se habían incorporado al sistema. En efecto, los espacios vacíos dan la espalda a la ciudad con el fin de organizar una vida autónoma y paralela y, sin embargo, están habitados. Los difusos van allí a cultivar los huertos ilegales, a pasear el perro, a hacer un picnic, a hacer el amor o a buscar atajos para pasar de una estructura urbana a otra. Sus hijos van allí a buscar espacios de libertad y de vida social. Más allá de las formas de asentamiento, de los trazados, de las calles y de las casas, existe una enorme cantidad de espacios vacíos que componen el telón de fondo sobre el que se autodefine la ciudad. Se trata de unos espacios distintos de los espacios vacíos entendidos tradicionalmente como espacios públicos -las plazas, los viales, los jardines, los parques-, y conforman una porción enorme de territorio no construido que utiliza y vive de infinitos modos distintos y que, en algunos casos, resulta completamente impenetrable. Los espacios vacíos son una parte fundamental del sistema urbano, y habitan la ciudad de una forma nómada: se desplazan cada vez que el poder intenta imponer un nuevo orden. Son realidades crecidas fuera de, y en contra de, un proyecto moderno que sigue mostrándose incapaz de reconocer sus valores y, por tanto, de aceptarlos.

El archipiélago fractal

Si observamos la fotografía aérea de una ciudad cualquiera extendiéndose más allá

open spaces turned their back on the city to organize their own autonomous, parallel life, but they were inhabited. These were the places where the “diffusion dwellers” went to grow vegetables without a permit, to walk the dog, have a picnic, make love and look for shortcuts leading from one urban structure to another. These were the places where their children went in search of free spaces for socializing. In other words, beyond the settlement systems, the outlines, the streets and the houses, there is an enormous quantity of empty spaces that form the background against which the city defines itself. They are different from those open spaces traditionally thought of as public spaces —squares, boulevards, gardens, parks— and they form an enormous portion of undeveloped territory that is utilized and experienced in an infinite number of ways, and in some cases turns out to be absolutely impenetrable. The voids are a fundamental part of the urban system, spaces that inhabit the city in a nomadic way, moving on every time the powers that be try to impose a new order. They are realities that have grown up outside and against the project of modernity, which is still incapable of recognizing their value and, therefore, of entering them.

The fractal archipelago

Observing the aerial photo of any city that has developed beyond its walls, the image that immediately springs to mind is that of an organic fabric, of a thread-like form that accumulates in more or less dense lumps. At the center the material is relatively compact, but toward the edges it expels islands

de sus murallas, la imagen que nos sugerirá inmediatamente es la de un tejido orgánico con una textura filamentososa que forma una masa con unos grumos más o menos densos. En la parte central, la materia es relativamente compacta mientras que hacia el exterior expulsa unas islas separadas del resto del tejido construido. Al ir creciendo, dichas islas se convierten en unos centros a menudo equivalentes al centro originario, tendiendo a configurar un vasto sistema policéntrico. El resultado es un dibujo “en forma de archipiélago”: un conjunto de islas construidas que fluctúan por un vasto océano vacío cuyas aguas forman un fluido continuo que penetra en los plenos, ramificándose a distintas escalas hasta los más pequeños intersticios, abandonados entre los fragmentos de ciudad construida. No sólo aparecen por todas partes grandes porciones de territorio vacío sino que dichas porciones quedan conectadas por tantos vacíos a distintas escalas y de naturalezas distintas, que tienden a configurar un sistema ramificado que permite conectar entre sí las grandes áreas que habíamos definido como “vacíos urbanos”.

A pesar de su configuración informe, el dibujo de la ciudad que se obtiene separando los llenos y los vacíos puede leerse como una “forma” hecha a partir de geometrías complejas, aquellas que se utilizan precisamente para describir los sistemas que auto-definen su propia estructura y que presentan la apariencia de masas de materia “sin forma”. Si aceptamos que la ciudad se desarrolla mediante una dinámica natural parecida a la de las nubes o a la de las galaxias, entonces podremos comprender que resulte

detached from the rest of the constructed fabric. As the islands grow they are transformed into centers in their own right, often equivalent to the original center, forming a larger polycentric system. The result is an “archipelago” pattern: a grouping of islands that float in a great empty sea in which the waters form a continuous fluid that penetrates the solids, branching out on various scales, all the way to the smallest abandoned nooks and crannies between the portions of constructed city. Not only are there large portions of empty territory, they are also linked by many voids on different scales and of different types that combine to constitute a ramified system that permits interconnection of the large areas that have been defined as “urban voids”.

In spite of its apparently formless figure, the design of the city obtained by separating the full parts from the empty parts can, instead, be interpreted as a “form” of complex geometries, or those used to describe systems that define their own structure and appear as accumulations of matter “without form”. If we accept the fact that the city develops in keeping with a natural dynamic similar to that of the clouds or the galaxies, it follows that this process will be difficult to program and predict, due to the quantity of forces and variables involved. But observing the process of growth, we can see that the islands, as they expand, leave empty areas inside themselves, and form figures with irregular borders that have the characteristic of “autosimilarity”, an intrinsic property of fractal structures: on the different scales we can observe the same phenomena, like the irregular distribution of full zones, the

difícil programarla o preverla, debido a la gran cantidad de fuerzas y de variables que entran en juego. Sin embargo, observando su proceso de crecimiento, podemos constatar que las islas en expansión dejan en el interior unas áreas vacías, y dibujan unas figuras con bordes irregulares que se caracterizan por su *autosimilitud*, una cualidad intrínseca de las estructuras fractales: a distintas escalas es posible observar los mismos fenómenos, como la distribución irregular de los llenos, la continuidad de los vacíos o el borde irregular que permite que los vacíos penetren en los llenos. Este sistema no sólo tiende de un modo natural a la saturación, mediante el relleno de los espacios que han quedado vacíos, sino también a la expansión, dejando en su interior un sistema de vacíos. Mientras el centro originario tienen menos *posibilidades* de desarrollarse, y se transforma con mayor lentitud, en los márgenes del sistema las transformaciones son más probables y más rápidas. En estos márgenes se encuentran aquellos paisajes que Lévi-Strauss llamaba *calientes*, y que Robert Smithson definió como *entrópicos*. El espacio-tiempo urbano tiene distintas velocidades: desde la paralización de los centros hasta las constantes transformaciones en los márgenes. En los centros el tiempo se ha detenido y las transformaciones se han congelado y, cuando se producen, resultan tan evidentes que son incapaces de ocultar ningún imprevisto: se desarrollan bajo una estrecha vigilancia, bajo el control vigilante de la ciudad. En los márgenes, por el contrario, es posible encontrar cierto dinamismo, y es allí donde podemos observar el devenir de un organismo vital que en sus procesos

continuity of empty areas and the irregular borders that permit the void to penetrate the solids. This system, by nature, does not simply tend to saturate itself, filling the spaces that have remained empty; it also tends to expand, leaving a system of voids in its interior. While the original center has less *probability* of developing and changes more slowly, at the edges of the system the transformations are more probable and rapid. At the margins we find those landscapes Lévi-Strauss would define as *warm* and Robert Smithson would define as *entropic*. Urban space-time has different speeds: from the stasis of the centers to the continuous transformation of the margins. At the center time stands still, transformations are frozen, and when they happen they are so evident that they cannot conceal anything unexpected: they happen under the close surveillance and rigid control of the city. At the margins, on the other hand, we find a certain dynamism and we can observe the becoming of a vital organism that transforms itself, leaving entire parts of the territory in a state of abandon around and inside itself, in a situation that is difficult to control.

It is important to emphasize the self-representative character of the fractal archipelago form: our civilization has constructed it on its own to define its own image, in spite of the theories of architects and town planners. The empty spaces that define its figure are the places that best represent our civilization in its unconscious, multiple becoming. These *urban amnesias* are not only waiting to be *filled with things*, they are living spaces to be filled with meanings.

de transformación va dejando, a su alrededor y en su interior, partes enteras de territorio en estado de abandono y mucho más difíciles de controlar.

Es importante señalar el carácter autorrepresentativo de la forma del archipiélago fractal: nuestra civilización la ha construido por sí sola con el fin de determinar su propia imagen, independientemente de las teorías de los arquitectos y de los urbanistas.

Los espacios vacíos que determinan su forma constituyen los lugares que mejor representan nuestra civilización en su devenir inconsciente y múltiple. Estas *amnesias urbanas* no sólo esperan ser *rellenadas de cosas*, sino que constituyen unos espacios vivos a los que hay que asignar unos significados.

Por tanto, no se trata de una no-ciudad que deba transformarse en ciudad, sino de una ciudad paralela con unas dinámicas y unas estructuras propias que todavía no se han comprendido.

Como hemos visto, la ciudad puede describirse desde un punto de vista estético-geométrico, pero también desde un punto de vista estético-experimental. Para poder reconocer una geografía en el interior del presunto caos de las periferias, se puede intentar entrar en relación con el caos utilizando la forma estética del recorrido errático. De ese modo podremos descubrir un complejo sistema de espacios públicos que pueden atravesarse sin solución de continuidad. Los vacíos del archipiélago constituyen los últimos lugares donde es posible perderse por el interior de la ciudad, donde podemos sentirnos al margen del cualquier control, en unos espacios dilatados y extraños, una especie de parque espontáneo que no cons-

Therefore we are not looking at a non-city to be transformed into city, but at a parallel city with its own dynamics and structures that have yet to be fully understood.

As we have seen, the city can be described from an aesthetic-geometric, but also an aesthetic-experiential, point of view. To recognize a geography within the supposed chaos of the peripheries, therefore, we can attempt to establish a relationship with it by utilizing the aesthetic form of the erratic journey. What we discover is a complex system of public spaces that can be crossed without any need for borders or buffers.

The voids of the archipelago represent the last place where it is possible to get lost within the city, the last place where we can feel we are beyond surveillance and control, in dilated, extraneous spaces, a spontaneous park that is neither the environmentalist's re-creation of a false rustic nature nor the consumer-oriented exploitation of free time. The voids are a public space with a nomadic character, that lives and is transformed so rapidly that it eludes the planning schedules of any administration.

If we climb over a wall and set off on foot in these zones we find ourselves immersed in that amniotic fluid that supplied the life force of that unconscious of the city described by the Surrealists. The liquid image of the archipelago permits us to see the immensity of the open sea, but also what is submerged there, on the seabed, at different depths, or just below the surface.

Plunging into the system of voids and starting to explore its capillary inlets, we can see that what we have been accustomed to calling "empty" isn't really so empty after

tituye ni una nueva propuesta ambientalista de una falsa naturaleza rústica ni un goce consumista del tiempo libre. Son espacios públicos con una vocación nómada, que viven y se transforman a una velocidad tan grande que realmente superan el ritmo de proyectación de las administraciones.

Si saltamos un muro y penetramos a pie en estas zonas, nos encontraremos inmersos en aquel líquido amniótico del cual extraía su linfa vital el inconsciente de la ciudad descrito por los surrealistas. La imagen líquida del archipiélago nos permite contemplar la inmensidad del océano vacío, pero también todo aquello que se encuentra sumergido, todo lo que está en el fondo, a distintas profundidades, bajo la superficie del agua.

Cuando nos sumergimos en el sistema de vacíos y empezamos a recorrerlo por sus ensenadas capilares, nos damos cuenta de que aquello que hasta ahora hemos denominado vacío no es tan vacío como parece, sino que en realidad presenta distintas identidades. El océano está formado por diversos mares, por un conjunto de territorios heterogéneos colocados uno junto al otro. Si afrontamos estos mares con cierta predisposición a cruzar sus límites y a adentrarse en su área, podremos comprobar que son completamente navegables, hasta tal punto que, si seguimos los senderos ya trazados a menudo por sus habitantes, llegaremos a rodear la ciudad sin entrar en ella en ningún momento. La ciudad se presenta como un espacio del *estar* atravesado por todas partes por los territorios del *andar*.

Zonzo

En italiano *andare a Zonzo* significa “perder

all; instead, it contains a range of different identities. The sea is formed by different seas, by a congeries of heterogeneous territories positioned beside one another. These seas, if approached with a certain predisposition for crossing borders and penetrating zones, turn out to be utterly navigable, so much so that often by following the paths already traced by the inhabitants we can walk all around the city without ever actually entering it. The city turns out to be a space of *staying* entirely crisscrossed by the territories of *going*.

Zonzo

In Italian *andare a Zonzo* means “to waste time wandering aimlessly”. It’s an idiomatic expression whose origins have been forgotten, but it fits perfectly into the context of the city wandered by the *flâneurs*, and the streets roamed by the artists of the avant-gardes of the 1920s, or the sites of the “driftings” of the youthful Lettrists after World War II. Today Zonzo has been profoundly changed, a new city has grown up around it formed of different cities, crossed by the seas of the void. When “going to Zonzo” at the beginning of the last century one was always aware whether the direction of the wanderings led toward the center or toward the outskirts. If we imagine walking through the Zonzo of yesteryear in a straight line from the center to the outskirts, first we encounter the denser zones of the center, then rarefied zones of small buildings and villas, followed by the suburbs, the industrial zones and, finally, the countryside. At this point we could have found a lookout point, to enjoy the view: a unitary, reassur-

el tiempo vagando sin objetivo". Es una expresión cuyos orígenes se desconocen, pero que encaja perfectamente con los paseos por la ciudad de los *flâneurs*, con los vagabundeos por las calles de los artistas de las vanguardias de los años veinte, y por las cuales iban a la deriva los jóvenes letristas de la posguerra. En la actualidad *Zonzo* se ha transformado profundamente, en torno a él ha crecido una nueva ciudad formada por diversas ciudades atravesadas por océanos vacíos. *Andando a Zonzo* a principios del siglo pasado se podía saber en todo momento si se andaba hacia el centro o hacia la periferia. Si nos imaginamos que andamos por una sección del *Zonzo* de antaño en línea recta desde el centro hasta la periferia, nuestros pasos se encontrarán en primer lugar con las zonas más densas del centro, luego con las más enrarecidas de los palacetes y los villorrios, luego con los arrabales, luego con las zonas industriales y, finalmente, con el campo. Ahí tal vez podamos encontrar un belvedere y observar el panorama: una imagen unitaria y tranquilizadora de la ciudad y del campo que la rodea.

Si en la actualidad realizamos la misma sección y recorremos andando la misma ruta, la secuencia de espacios que iremos encontrando no será tan sencilla. Nuestros pasos se encontrarán con una serie de interrupciones y de continuidades, con unos fragmentos de ciudad construida y de zonas no construidas que se alternan a lo largo de tránsitos constantes entre los llenos y los vacíos. Lo que creíamos que era una ciudad compacta aparece llena de unos huecos habitados, a menudo por distintas etnias. Si

ing image of the city surrounded by countryside.

Following the same route today, the sequence of spaces is no longer so simple. We encounter a series of interruptions and reprises, fragments of constructed city and unbuilt zones that alternate in a continuous passage from full to empty and back. What we thought of as a compact city is actually full of holes, often inhabited by different ethnic groups. If we get lost, we cannot easily figure out how to head toward an *outside* or an *inside*. And if we do manage to find a high spot from which to observe the panorama, the view will no longer be very reassuring; it would be hard to recognize, in this strange magma, a city with a center and a periphery. Instead we are faced with a sort of leopard-skin with empty spots inside the constructed city and full spots in the middle of the countryside. Getting lost outside the walls of *Zonzo* today is a very different experience, but we believe that the modes and categories made available by the artistic experiences we have analyzed can help us to understand and transform this situation without erasing its identity.

Dada had discovered, in the tourist-attracting heart of *Zonzo*, the existence of a banal, quotidian city in which to continuously run into unexpected relations; with an act of attribution of aesthetic value, the "urban readymade", it revealed the existence of a city that opposed both the hyper-technological utopias of the Futurist city and the pseudocultural city of tourism. The Dadaists understood that the entertainment system of the tourist industry had transformed the city into a simulation of itself, and

nos perdiésemos. no sabríamos dirigirnos ni hacia *afuera* ni hacia *adentro*. Y si lográsemos llegar a un lugar alto desde donde pudiésemos contemplar el panorama, la visión no sería muy tranquilizadora, puesto que resultaría difícil reconocer en este extraño magma una ciudad con un centro y una periferia. Más bien nos encontraríamos frente a una especie de piel de leopardo con unas manchas vacías dentro de la ciudad construida y unas manchas llenas en medio del campo. Perdersé en la actualidad por el exterior de los muros de *Zonzo* es una experiencia bastante distinta. Sin embargo, pensamos que las modalidades y las categorías puestas a nuestra disposición por las experiencias artísticas que hemos analizado pueden ayudarnos a comprenderlo y a transformarlo sin destruir su identidad.

Dada había descubierto en el corazón turístico de *Zonzo* la existencia de una ciudad banal y cotidiana, en la cual se podían descubrir sin cesar relaciones insospechadas. Con una acción de atribución de valor estético, el *readymade urbano*, había desvelado la existencia de una ciudad que se oponía tanto a las utopías hipertecnológicas de la ciudad futurista como a la ciudad pseudocultural del turismo. Había entendido que el sistema espectacular de la industria del turismo habría convertido la ciudad en una simulación de sí misma, y por ello había querido mostrar su *nada*, revelar su vacío cultural, exaltar su ausencia de significados, su banalidad. Los surrealistas intuyeron que había algo escondido en el vacío señalado por Dada, y entendieron que este vacío podía volverse a llenar de valores.

Deambulando por los lugares banales a

therefore they wanted to call attention to *the nonentity*, to reveal the cultural void, to exalt banality, the absence of any meaning. The Surrealists realized that something was hidden inside the void indicated by Dada, and they understood that it could be filled with values. Deambulating in the banal places of *Zonzo*, they defined this void as the *unconscious city*: a large sea in whose amniotic fluid we can find what the city has repressed, territories never investigated but dense with continuous discoveries.

Rejection and the absence of control had produced extraneous, spontaneous places inside *Zonzo*, that could be analyzed like the human psyche, and the Situationists, with their psychogeography, proposed a tool for their investigation. The Surrealist-Situationist city is a living, empathic organism with its own unconscious, with spaces that elude the project of modernism and live and transform themselves independently of the will of the urbanists and, often enough, of the inhabitants themselves. The *dérive* made it possible to steer one's way through this sea and to direct the point of view in a *non-random* way, toward those zones that more than others appeared to embody an *elsewhere* capable of challenging the society of the spectacle. The Situationists sought out, in the bourgeois city of the postwar era, the places forgotten by the dominant culture, off the map of the tourist itineraries: working-class neighborhoods off the beaten track, places in which great multitudes lived, often far from the gaze of the society, waiting for a revolution that never happened. The concepts of psychogeography, the *dérive* and unitary urb-

Zonzo definieron este vacío como la *ciudad inconsciente*: un gran océano en cuyo líquido amniótico se encontraba la parte reprimida de la ciudad; unos territorios no indagados y densos de descubrimientos constantes.

Los desechos y la falta de control habían generado en el interior de *Zonzo* unos lugares extraños y espontáneos que podían analizarse del mismo modo que la psique humana, y los situacionistas, por medio de la psicogeografía, habían propuesto un instrumento con el cual investigarles. La ciudad surrealista-situacionista es un organismo vivo y empático dotado de su propio inconsciente; contiene espacios que escapan al proyecto moderno y que viven y se transforman con independencia de la voluntad de los urbanistas y, a menudo, también de los habitantes. La *dérive* permitía navegar por el interior de este océano y dirigir la mirada no *al azar*, sino hacia aquellas zonas que más parecían presentarse como *lugares otros* capaces de poner en crisis la sociedad del espectáculo. Los situacionistas buscaban en la ciudad burguesa de la posguerra aquellos lugares no frecuentados por la cultura dominante y situados al margen de los itinerarios turísticos: barrios obreros apartados y lugares en los cuales multitudes de personas vivían lejos de las miradas de la sociedad, a la espera de una revolución que jamás tuvo lugar. Los conceptos de psicogeografía, deriva y urbanismo unitario, al ser aplicados a los valores del universo nómada, dieron lugar a la ciudad en tránsito permanente de Constant, una ciudad que deseaba oponerse a la naturaleza sedentaria de *Zonzo*.

New Babylon consistía en un sistema de gran-

anism, once combined with the values of the nomadic universe, had produced the city in permanent transit of Constant, a city aimed at being just the opposite of the sedentary nature of *Zonzo*.

New Babylon was a system of enormous empty corridors extending across the territory, permitting the continuous migration of the multicultural populations. Empty corridors for nomadic wandering took the place of the consolidated city, superimposing themselves on the land like a formless, continuous, communicating spiderweb, in which life would be an adventure. But if we venture today into the empty wrinkles of *Zonzo* we get the impression that *New Babylon* has finally been realized. The seas of *Zonzo* are like a *New Babylon* without any megastructural or hypertechnological aspects. They are empty spaces like deserts, but like deserts they are not so empty after all; in fact, they are city. Empty corridors that penetrate the consolidated city, appearing with the extraneous character of a nomadic city living inside the sedentary city. *New Babylon* lives inside the amnesias of the contemporary city like an enormous desert system ready to be inhabited by nomadic transurbance. It is a sequence of connected sectors, no longer elevated above the ground, but immersed in the city itself. Inside the wrinkles of *Zonzo*, spaces in transit have grown up, territories in continuous transformation in time and space, seas crossed by multitudes of "outsiders" who hide in the city. Here new forms of behavior appear, new ways of dwelling, new spaces of freedom. The nomadic city lives in osmosis with the settled city, feeding on its refuse

des corredores vacíos que se extendían por encima del territorio, y que permiten la migración incesante de la población multicultural de aquella nueva Babilonia. Unos corredores vacíos destinados a los errabundeos nómadas sustitúan a la ciudad consolidada, superponiéndose entre ellos como una telaraña informe, continua y comunicada, en la cual era posible vivir yendo a la aventura. Si en la actualidad nos aventuramos por entre los pliegues vacíos de *Zonzo*, tendremos la impresión de que *New Babylon* se ha hecho realidad. Los mares de *Zonzo* aparecen como una *New Babylon* desprovista de su carácter megacstructural e hipertecnológico. Son espacios vacíos como los desiertos, pero que, al igual que los desiertos, no son tan vacíos como pueda parecer, puesto que son ciudad. Son corredores vacíos que penetran en la ciudad consolidada, mostrando el extraño aspecto de una ciudad nómada que habita dentro de la ciudad sedentaria. *New Babylon* vive en los desvances de la ciudad contemporánea como un enorme sistema desértico preparado para ser habitado por la transurbancia nómada. Es una secuencia de sectores enlazados, ya no elevados respecto al terreno sino inmersos en la ciudad. Entre los pliegues de *Zonzo* han crecido unos espacios de tránsito, unos territorios en constante transformación, tanto en el tiempo como en el espacio, unos océanos recorridos por una multitud de extranjeros que se ocultan en la ciudad. Ahí surgen nuevos comportamientos, nuevas maneras de habitar, nuevos espacios de libertad. La ciudad nómada vive en ósmosis con la ciudad sedentaria, se nutre de sus desechos ofreciendo a cambio

and offering, in exchange, its presence as a new nature, a forgotten future spontaneously produced by the entropy of the city. *New Babylon* has emigrated, it has left the outskirts of Passaic, crossed the oceans and reached culturally different, ancient climes, raising interesting issues of identity. Venturing into *New Babylon* can be a useful method for the interpretation and transformation of those zones of *Zonzo* that, in recent years, have thrown the disciplines of architecture and urban planning into crisis. And thanks to the artists who have roamed its interior, this city is visible today and appears as one of the most important unresolved problems of architectural culture. To design a nomadic city would seem to be a contradiction in terms. Perhaps it must be done in keeping with the manner of the Neo-Babylonians: transforming it playfully from the inside out, modifying it during the journey, restoring life to the primitive aptitude for the play of relations that permitted Abel to dwell in the world.

Good transurbance.

su propia presencia en tanto que nueva naturaleza. Es un futuro abandonado generado espontáneamente por la entropía de la ciudad. *New Babylon* ha emigrado, ha abandonado la periferia de Passaic, se ha ido más allá de los océanos para llegar hasta unos territorios culturalmente lejanos, antiguos, planteando, de ese modo, interesantes problemas de identidad. Ir a la aventura en *New Babylon* puede ser un método útil para leer y transformar aquellas zonas de *Zonzo* que durante los últimos años han puesto en dificultades el proyecto arquitectónico y urbanístico. Y, gracias también a los artistas que la han recorrido, esta ciudad se ha vuelto actualmente visible: aparece como uno de los problemas más importantes de la cultura arquitectónica que todavía no han sido resueltos. Proyectar una ciudad nómada parece una expresión contradictoria. Quizás debería hacerse al modo de los neobabilonenses: transformándola lúdicamente desde su interior, modificándola a lo largo del viaje, recuperando la predisposición primitiva al juego de las relaciones, aquella predisposición que había permitido que Abel pudiese habitar el mundo.

Buena transurbancia.

Bibliografia Bibliography

Errare humanum est...

- A. TITOLO, *Zebra Crossing*, A. Titolo Edizioni, Turín, 1998.
- AA.VV., *Errantes, nomades et voyageurs*, Centre Georges Pompidou, París, 1980.
- AA.VV., *L'esthétique de la rue, Colloque d'Amiens*, L'Harmattan, París, 1998.
- AA.VV., "Qu'est-ce qu'une route?", en *Les Cahiers de Médiologie*, 2, París, 1997
- ALBRECHT, BENNO y BENEVOLO, LEONARDO, *I confini del paesaggio umano*, Laterza, Bari, 1994.
- ANDERSON, STANFORD (ed.), *On Streets*, M.I.T. Press, Cambridge (Mass.), 1978; (versión castellana: *Calles: problemas de estructura y diseño*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981).
- ATZENI, ENRICO, "La statuaría antropomorfa sarda", en: *Atti del Congresso Internazionale di La Spezia - Pontremoli*, La Spezia, 1994.
- ATZENI, SERGIO, *Passavamo sulla terra leggeri*, Il Maestrale, Nuoro, 1997
- ATZORI, GIANNI y SANNA, GIGI, *Omines. Dal neolitico all'età nuragica*, Castello, Cagliari, 1996.
- BENEVOLO, LEONARDO, *La cattura dell'infinito*, Laterza, Bari, 1991; (versión castellana: *La captura del infinito*, Ediciones Celeste, Madrid, 1994).
- BORM, JAN; GRAVES, MATTHEW (eds.), *Bruce Chatwin. Anatomy of Restlessness: Selected Writings 1969-1989*, Viking, Nueva York, 1996; (versión castellana: *Anatomía de la inquietud*, Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1997).
- BREIZH, ARTHUR, *Le ossa del drago. Sentieri magici dai menhir ai celti*, Keltia, Aosta, 1996.
- BURCKHARDT, LUCIUS, "Promenadologie", en *Le design au-delà du visible*, Centre Georges Pompidou, París, 1991.
- CALABRESE, OMAR; GIOVANNOLI, RENATO; PEZZINI, ISABELLA, *Hic sunt leones. Geografia fantastica e viaggi straordinari*, Electa, Milán, 1983.
- CAZENAVE, MICHEL, *Encyclopédie de Symboles*, La Pochothèque L.G.F., París, 1996.
- CHATWIN, BRUCE, *The Songlines*, Viking, Nueva York, 1987; (versión castellana: *Los trazos de la canción*, Muchnik, Barcelona, 1988).
- CHEVALIER, JEAN, *Dictionnaire des Symboles*, Lafont/Jupiter, París, 1969; (versión castellana: *Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona, 1999).

Errare humanum est...

- A. TITOLO, *Zebra Crossing*, A. Titolo Edizioni, Turín, 1998.
- ALBRECHT, BENNO; BENEVOLO, LEONARDO, *I confini del paesaggio umano*, Laterza, Bari, 1994.
- ANDERSON, STANFORD (ed.), *On Streets*, M.I.T. Press, Cambridge (Mass.), 1978.
- ATZENI, ENRICO, "La statuaría antropomorfa sarda", in *Atti del Congresso Internazionale di La Spezia-Pontremoli*, La Spezia, 1994.
- ATZENI, SERGIO, *Passavamo sulla terra leggeri*, Il Maestrale, Nuoro, 1997.
- ATZORI, GIANNI; SANNA, GIGI, *Omines. Dal neolitico all'età nuragica*, Castello, Cagliari, 1996.
- BENEVOLO, LEONARDO, *La cattura dell'infinito*, Laterza, Bari, 1991.
- BREIZH, ARTHUR, *Le ossa del drago. Sentieri magici dai menhir ai celti*, Keltia, Aosta, 1996.
- BURCKHARDT, LUCIUS, "Promenadologie", in *Le Design au-delà du visible*, Centre Georges Pompidou, París, 1991.
- CALABRESE, OMAR; GIOVANNOLI; RENATO; PEZZINI, ISABELLA, *Hic sunt leones. Geografia fantastica e viaggi straordinari*, Electa, Milan, 1983.
- CAZENAVE, MICHEL, *Encyclopédie de symboles*, La Pochothèque L.G.F., París, 1996.
- CLARK, GRAHAME; PIGGOTT, STUART, *Prehistoric Societies*, Knopf, New York, 1965.
- CHATWIN, BRUCE, *Anatomy of Restlessness: Selected Writings 1969-1989*; BORM, JAN; GRAVES, MATTHEW (eds.), Viking, New York, 1996.
- CHATWIN, BRUCE, *The Songlines*, Viking, New York, 1987.
- CHEVALIER, JEAN, *Dictionnaire des symboles*, Laifont/Jupiter, París, 1969 (English version: *Dictionary of Symbols*, Blackwell, Oxford/Cambridge (Mass.), 1994).
- CHILDE, VERE GORDON, *The Prehistory of European Society. How and Why the Prehistoric Barbarian Societies of Europe Behaved in a Distinctively European Way*, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1958.
- DELEUZE, GILLES; GUATTARI, FÉLIX, *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions

- CHILDE, VERE GORDON, *The Prehistory of European Society. How and Why the Prehistoric Barbarian Societies of Europe Behaved in a Distinctively European Way*, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1958; (versión castellana: *Prehistoria de la sociedad europea*, Icaria Editorial, Barcelona, 1979).
- CLARK, GRAHAME; PIGGOTT, STUART, *Prehistoric Societies*, Knopf, Nueva York, 1965.
- DELEUZE, GILLES; GUATTARI, FÉLIX, *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, París, 1980; (versión castellana: *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 1988).
- GIEDION, SIEGFRIED, "La concezione dello spazio nella preistoria", en *Casabella*, 206, 1956.
- GIEDION, SIEGFRIED, *The Eternal Present: The Beginnings of Art. A Contribution on Constancy and Change*, Pantheon Books, Nueva York, 1964; (versión castellana: *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura: una aportación al tema de la constancia y el cambio*, Alianza Editorial, Madrid, 1981).
- GIRARD, CHRISTIAN, *Architecture et concepts nomades; traité d'indiscipline*, Pierre Mardaga, Bruselas, 1986.
- GLOWCZEWSKI, BARBARA, *YAPA peintres aborigènes*, Baudoin Lebon, París, 1991.
- GUILAINE, JEAN, *La Préhistoire: d'un continent à l'autre*, Larousse, París, 1986.
- HAIZER, ROBERT FLEMING, *L'età dei giganti*, Marsilio Ed., Venecia, 1990.
- HEIDEGGER, MARTIN, *Holzwege*, V. Klostermann, Francfort, 1950; (versión castellana: *Caminos de bosque*, Alianza Editorial, Madrid, 1998).
- JANNI, PIETRO, *La mappa e il periplo. Cartografia antica e spazio odologico*, Università di Macerata/Giorgio Bretschneider, Roma, 1984.
- JESI, FURIO, *Il linguaggio delle pietre*, Rizzoli, Milán, 1978.
- LA CECLA, FRANCO, *Perdersi, l'uomo senza ambiente*, Laterza, Bari, 1988.
- LA CECLA, FRANCO, *Mente locale. Per un'antropologia dell'abitare*, Eleuthera, Milán, 1993.
- LEED, ERICH J., *The Mind of the Traveler: From Gilgamesh to Global Tourism*, Basic Books, Nueva York, 1991.
- de Minuit, París, 1980 (English version: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Atholone Press, London, 1987).
- GIEDION, SIEGFRIED, "La concezione dello spazio nella preistoria", in *Casabella*, 206, 1956.
- GIEDION, SIEGFRIED, *The Eternal Present: The Beginnings of Art: A Contribution on Constancy and Change*, Pantheon Books, New York, 1964.
- GIRARD, CHRISTIAN, *Architecture et concepts nomades; traité d'indiscipline*, Pierre Mardaga, Brussels, 1986.
- GLOWCZEWSKI, BARBARA, *YAPA peintres aborigènes*, Baudoin Lebon, Paris, 1991.
- GUILAINE, JEAN (ed.), *La Préhistoire: d'un continent à l'autre*, Larousse, Paris, 1986 (English version: *Prehistory: The World of Early Man, Facts on File*, New York, 1991).
- HAIZER, ROBERT FLEMING, *L'età dei giganti*, Marsilio Ed., Venice, 1990.
- HEIDEGGER, MARTIN, *Holzwege*, V. Klostermann, Frankfurt am Main, 1950.
- JANNI, PIETRO, *La mappa e il periplo. Cartografia antica e spazio odologico*, Università di Macerata/Giorgio Bretschneider, Rome, 1984.
- JESI, FURIO, *Il linguaggio delle pietre*, Rizzoli, Milan, 1978.
- LA CECLA, FRANCO, *Mente locale. Per un'antropologia dell'abitare*, Eleuthera, Milan, 1993.
- LA CECLA, FRANCO, *Perdersi, l'uomo senza ambiente*, Laterza, Bari, 1988.
- LEED, ERICH J., *The Mind of the Traveler: From Gilgamesh to Global Tourism*, Basic Books, New York, 1991.
- LEROI-GOURHAN, ANDRÉ, *Les Religions de la préhistoire: paléolithique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1976.
- LILLIU, GIOVANNI, *La civiltà dei sardi, dal paleolitico all'età dei nuraghi*, Nuova ERI, Turin, 1988.
- MALAGRINÒ, PAOLO, *Dolmen e menhir di Puglia*, Schena, Fasano, 1982.
- MORGAN, MALO, *Mutant Message Down Under* [1991], Bolinda Press, Melbourne, 1994.
- MORRIS, DESMOND, *The Naked Ape*, Corgi Books, London, 1968.
- NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN, *Existence, Space and Architecture*, Studio Vista, London, 1971.

- LEROI-GOURHAN, ANDRÉ, *Les Religions de la préhistoire: paléolithique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1976; (versión castellana: *Las religiones de la prehistoria*, Lerna, Barcelona, 1987).
 - LILLIU, GIOVANNI, *La civiltà dei sardi, dal paleolitico all'età dei nuraghi*, Nuova ERI, Turín, 1988.
 - MALAGRINÒ, PAOLO, *Dolmen e menhir di Puglia*, Schena, Fasano, 1982.
 - MORGAN, MALO, *Mutani Message Down Under* [1991], Bolinda Press, Melbourne, 1994; (versión castellana: *Las voces del desierto*, Ediciones B, Barcelona, 1999).
 - MORRIS, DESMOND, *The Naked Ape*, Corgi Books, Londres, 1968; (versión castellana: *El mono desnudo: un estudio del animal humano*, Plaza & Janés, Barcelona, 1968).
 - NORTH, JOHN, *Stonehenge: A New Interpretation of Prehistoric Man and the Cosmos*, Free Press, Nueva York, 1996.
 - NORTH, JOHN, *Stonehenge: Neolithic Man and the Cosmos*, Harper Collins, Londres, 1996.
 - NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN, *Existence, Space and Architecture*, Studio Vista, Londres, 1971; (versión castellana: *Existencia, espacio y arquitectura*, Blume, Barcelona, 1975).
 - PALLOTTINI, MARIANO, *Alle origini della città europea*, Quasar, Roma, 1985.
 - RYKWERT, JOSEPH, "The Street: The Use of Its History", en STANFORD ANDERSON (ed.), *On Streets*, M.I.T. Press, Cambridge (Mass.), 1978; (versión castellana: "La calle: el sentido de su historia", en *Calles: problemas de estructura y diseño*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981).
 - SENNETT, RICHARD, *The Conscience of the Eye: The Design and Social Life of Cities*, Knopf, Nueva York, 1990; (versión castellana: *La conciencia del ojo*, Versal, Barcelona, 1991).
 - TURRI, EUGENIO, *Gli uomini delle tende*, Comunità, Milán, 1983.
 - WALSER, ROBERT, *Der Spaziergang. Ausgewählte Geschichten und Aufsätze*, Diogenes, Zürich, 1967; (versión castellana: *El paseo*, Ediciones Siruela, Madrid, 1996).
 - WHITE, KENNETH, *Déambulations dans l'espace nomade*, Crestet Centre d'Art, Arlés, 1995.
 - ZANINI, PIERO, *Significati del confine*, Mondadori, Milán, 1997.
 - NORTH, JOHN, *Stonehenge: A New Interpretation of Prehistoric Man and the Cosmos*, Free Press, New York, 1996.
 - NORTH, JOHN, *Stonehenge: Neolithic Man and the Cosmos*, Harper Collins, London, 1996.
 - PALLOTTINI, MARIANO, *Alle origini della città europea*, Quasar, Rome, 1985.
 - RYKWERT, JOSEPH, "The Street: The Use of Its History", in STANFORD ANDERSON (ed.), *On Streets*, M.I.T. Press, Cambridge (Mass.), 1978.
 - SENNETT, RICHARD, *The Conscience of the Eye: The Design and Social Life of Cities*, Knopf, New York, 1990.
 - TURRI, EUGENIO, *Gli uomini delle tende*, Comunità, Milan, 1983.
 - V.A. [various authors], *Errantes, nomades et voyageurs*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1980.
 - V.A. [various authors], *L'esthétique de la rue, Colloque d'Amiens*, L'Harmattan, Paris, 1998.
 - V.A. [various authors], "Qu'est-ce qu'une route?", in *Les Cahiers de Médiologie*, 2, Paris, 1997.
 - WALSER, ROBERT, *Der Spaziergang. Ausgewählte Geschichten und Aufsätze*, Diogenes, Zürich, 1967 (English version: *The Walk, Serpent's Tail*, London/New York, 1993).
 - WHITE, KENNETH, *Déambulations dans l'espace nomade*, Crestet Centre d'Art, Arles, 1995.
 - ZANINI, PIERO, *Significati del confine*, Mondadori, Milan, 1997.
- Anti-walk**
- ANDREOTTI, LIBERO, "Play Tactics of the International Situationniste", in *October*, 91, MIT Press, Cambridge (Mass.), 2000.
 - ANDREOTTI, LIBERO & COSTA, XAVIER (eds.), *Situationists: Art, Politics, Urbanism*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Actar, Barcelona, 1996.
 - LIBERO ANDREOTTI; XAVIER COSTA (eds.), *Theory of the Dérive and other Situationist Writings on the City*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Actar, Barcelona 1996.
 - BALZAC, HONORÉ DE, *Théorie de la démarche et autres textes* [1833], Pandora, Aix-en-Provence, 1978.
 - BANDINI, MIRELLA, *La vertigine del moderno-percorsi surrealisti*, Officina Ed., Rome, 1986.

Anti-Walk

AA.VV., *André Breton*, Centre Georges Pompidou/CCI, París, 1991.

AA.VV., *L'Art et la ville*, Centre Georges Pompidou, París, 1994.

AA.VV., *L'arte Dada della negazione*, De Luca, Roma, 1994.

AA.VV., *Cartes et figures de la terre*, Centre Georges Pompidou/CCI, París, 1980.

AA.VV., *Les figures de la marche*, RMN, Antibes, 2000.

AA.VV., *Internationale Situationniste 1958-1969*, Librairie Arthème Fayard, París, 1997; (versión castellana: *Internacional Situacionista (Vol. 1-3)*, Literatura Gris, Madrid, 1999-2001).

AA.VV., "Pertes d'inscription", en *Exposé*, 2, Orléans, 1995.

AA.VV., "La Ville-The City", en *Parachute*, 68, 1992.

ANDREOTTI, LIBERO, "Play Tactics of the Internationale Situationniste", en *October*, 91, A.I.T. Press, Cambridge (Mass.), 2000.

ANDREOTTI, LIBERO; COSTA, XAVIER (eds.), *Situacionistas: arte, política, urbanismo*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Actar, Barcelona, 1996.

BALZAC, HONORÉ DE, *Théorie de la démarche et autres textes* [1833], Pandora, Aix-en-Provence, 1978.

BANDINI, MIRELLA, *L'estetico e il politico: Da Cobra all'Internazionale Situazionista 1948-1957*, Officina Ed., Roma, 1977.

BANDINI, MIRELLA, *La vertigine del moderno: percorsi surrealisti*, Officina Ed., Roma, 1986.

BENJAMIN, WALTER, *Das Passagen-Werk* [1929], Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1983.

BERRÉBY, GÉRARD, *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste 1948-1957*, Ed. Allia, París, 1985.

BERRÉBY, GÉRARD, *Ralph Rumney, Le Consul*, Ed. Allia, París, 1999.

CARERI, FRANCESCO, *Constant/New Babylon, la città nomade*, Testo & Imagine, Turin, 2001.

CONSTANT, *New Babylon*, Haags Gemeentemuseum, La Haya, 1974.

DEBORD, GUY E., *La Société du spectacle*, Buchet-Chastel, París, 1967; (versión castellana:

• BANDINI, MIRELLA, *L'estetico e il politico: Da Cobra all'Internazionale Situazionista 1948-1957*, Officina Ed., Roma, 1977.

• BENJAMIN, WALTER, *Das Passagen-Werk* [1929], Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1983 (English version: *The Arcades Project*, Belknap Press, Cambridge (Mass.), 1999).

• BERRÉBY, GÉRARD, *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste 1948-1957*, Éditions Allia, París, 1985.

• BERRÉBY, GÉRARD, *Ralph Rumney, Le Consul*, Éditions Allia, París, 1999.

• CARERI, FRANCESCO, *Constant/New Babylon, la città nomade*, Testo & Imagine, Turin, 2001.

• CONSTANT, *New Babylon*, Haags Gemeentemuseum, The Hague, 1974.

• DEBORD, GUY E., "Théorie de la dérive", in *Les Lèvres Nues*, 8/9, Brussels, November 1956, republished in *Internationale Situationniste*, 2, 1958 (English version: LIBERO ANDREOTTI; XAVIER COSTA (eds.), *Theory of the Dérive and other Situationist Writings on the City*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Actar, Barcelona 1996).

• DEBORD, GUY E., *La Société du spectacle*, Buchet-Chastel, París, 1967 (English version: *The Society of the Spectacle*, Zone Books, New York, 1994).

• DUPUIS, JULES-FRANÇOIS, *Histoire désinvolte du surréalisme*, Paul Vermont, París, 1977.

• HOLLEVOET, CHRISTEL, "Déambulation dans la ville, de la flânerie et la dérive à l'appréhension de l'espace urbain dans Fluxus et l'art conceptuel", in *Parachute*, 68, 1992.

• HOLLEVOET, CHRISTEL, "Quand l'objet de l'art est la démarche", en *Exposé*, 2, Orléans, 1995.

• HUIZINGA, JOHAN, *Homo Ludens; Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur*, Pantheon, Amsterdam-Leipzig, 1939 (English version: *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*, Routledge Kegan & Paul, London, 1949).

• HULTEN, PONTUS (ed.), *Futurismo & Futurismi*, Bompiani, Milan, 1986.

• JAPPE, ANSELM, *Guy Debord, Tracce*, Pescara, 1992.

• LA PIETRA, UGO, *Abitare la città, ricerche, interventi, progetti nello spazio urbano dal 1962 al 1982*, Alinea, Florence, 1983.

La sociedad del espectáculo, Pre-Textos, Valencia, 1995).

- DEBORD, GUY E., , "Théorie de la dérive", en: *Les Lèvres nues*, 8/9, Bruselas, noviembre de 1956, vuelto a publicar en: *Internationale Situationniste*, 2, 1958; (versión castellana: "Teoría de la deriva", en *Internacional Situacionista. Vol. 1*, Literatura Gris, Madrid, 1999).
- DUPUIS, JULES-FRANÇOIS, *Histoire désinvolte du surréalisme*, Paul Vernont, París, 1977
- HOLLEVOET, CHRISTEL, "Déambulation dans la ville, de la flânerie et la dérive à l'appréhension de l'espace urbain dans Fluxus et l'art conceptuel", en *Parachute*, 68, 1992.
- HOLLEVOET, CHRISTEL, "Quand l'objet de l'art est la démarche", en *Exposé*, 2, "Pertes d'inscription", Orléans, 1995.
- HUIZINGA, JOHAN, *Homo Ludens; Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur*, Pantheon, Amsterdam/Leipzig, 1939; (versión castellana: *Homo Ludens: El juego como elemento de la Historia*, Azar, Lisboa, 1943).
- HULTEN, PONTUS (ed.), *Futurismo & Futurismi*, Bompiani, Milán, 1986.
- JAPPE, ANSELM, *Guy Debord, Tracce*, Pescara, 1992; (versión castellana: *Guy Debord*, Anagrama, Barcelona, 1998).
- LAMBERT, JEAN-CLARENCE, "Les Arteurs", en *Opus International*, 17, 1970.
- LAMBERT, JEAN-CLARENCE, "Les Arteurs ou le dépassement de l'art", en *Opus International*, 22, 1971.
- LAMBERT, JEAN-CLARENCE, *New Babylon Constant. Art et Utopie*, Cercle d'Art, París, 1997.
- LA PIETRA, UGO, *Abitare la città, ricerche, interventi, progetti nello spazio urbano dal 1962 al 1982*, Alinea, Florencia, 1983.
- LUTHER BLISSET, "Burrigarra, psicogeografía e walkabout", en *Luther Blisset*, 1-2, Grafton, Bologna, junio-septiembre 1995.
- MARELLI, GIANFRANCO, *L'ultima Internazionale*, Bollati Boringhieri, Turin, 2000.
- MARTIN, JEAN-HUBERT, "Itinéraires surréalistes, dérives et autres parcours" en AA.VV., *Cartes et figures de la terre*, Centre Georges Pompidou, París, 1980.
- LAMBERT, JEAN-CLARENCE, "Les Arteurs ou le dépassement de l'art", in *Opus International*, 22, 1971.
- LAMBERT, JEAN-CLARENCE, "Les Arteurs", in *Opus International*, 17, 1970.
- LAMBERT, JEAN-CLARENCE, *New Babylon-Constant. Art et Utopie*, Cercle d'Art, París, 1997.
- LUTHER BLISSET, "Burrigarra, psicogeografía e walkabout", in *Luther Blisset*, 1-2, Grafton, Bologna, June-September 1995.
- MARELLI, GIANFRANCO, *L'ultima Internazionale*, Bollati Boringhieri, Turin, 2000.
- MARTIN, JEAN-HUBERT, "Itinéraires surréalistes, dérives et autres parcours", in V.A., *Cartes et figures de la terre*, Centre Georges Pompidou, París, 1980.
- PARINAUD, ANDRÉ (ed.), *André Breton-Entretiens*, Gallimard, París, 1952.
- PERINOLA, MARIO, "Appunti per una storia dell'urbanistica labirintica", in *Rivista di Estetica*, 2, 1968.
- PERINOLA, MARIO, *I Situazionisti: il movimento che ha profetizzato la società dello spettacolo*, Manifesto Libri, Turin, 1972.
- RAGOZZINO, MARTA, *Dada e Surrealismo*, Giunti, Florencia, 1996.
- SADLER, SIMON, *The Situationist City*, MIT Press, London, Cambridge (Mass.), 1998.
- V.A. [various authors], *André Breton*, Centre Georges Pompidou/CCI, París, 1991.
- V.A. [various authors], *L'arte Dada della negazione*, De Luca, Rome, 1994.
- V.A. [various authors], *L'Art et la ville*, Centre Georges Pompidou, París, 1994.
- V.A. [various authors], *Cartes et figures de la terre*, Centre Georges Pompidou/CCI, París, 1980.
- V.A. [various authors], *Les Figures de la marche*, RMN, Antibes, 2000.
- V.A. [various authors], *Internationale Situationniste 1958-1969*, Librairie Arthème Fayard, París, 1997.
- V.A. [various authors], "Pertes d'inscription", in *Exposé*, 2, Orléans, 1995.
- V.A. [various authors], "La Ville-The City", in *Parachute*, 68, 1992.

PARINAUD, ANDRÉ (ed.), *André Breton - Intrepreneurs*, Gallimard, Paris, 1952.
 PERINOLA, MARIO, "Appunti per una storia dell'urbanistica labirintica", en *Rivista di Estetica*, 1968.
 PERINOLA, MARIO, *I Situazionisti: il movimento che ha profetizzato la società dello spettacolo*, Manifesto Libri, Turin, 1972.
 RAGOZZINO, MARTA, *Dada e Surrealismo*, Giunti, Florencia, 1996.
 SADLER, SIMON, *The Situationist City*, M.I.T. Press, Londres/ Cambridge (Mass.), 1998.
 WIGLEY, MARK, *Constant's New Babylon. The Hyper-Architecture of Desire*, Witte de With Center for Contemporary Art of Rotterdam / 010, Rotterdam, 1998.

Land Walk

AA.VV., "Art et Architecture", en *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 39, 1992.
 AA.VV., "Art et Nature", en *Ligeia*, 11-12, Paris, 1992.
 BANN, STEPHEN, "Arte nel paesaggio, scenari della Land Art contemporanea", en *Lotus*, 52, 1987.
 BOIS, YVE-ALAIN, "Promenades pittoresques autour de Clara-Clara", en: *Serra*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1983.
 BROWN, JULIA, *Michel Heizer, Sculpture in Reverse*, Los Angeles, 1984.
 BUCI-GLUCKSMANN, CHRISTINE, *L'oeil cartographique de l'art*, Galilée, Paris, 1996.
 CALVINO, ITALO, "Il viandante nella mappa", en: *Collezione di sabbia*, Palomar/Mondadori, Milán, 1984; (versión castellana: *Colección de arena*, Alianza Editorial, Madrid, 1987).
 CELANT, GERMANO, *Michel Heizer*, Fondazione Prada, Milán, 1996.
 CODOGNATO, MARIO, *Richard Long*, Electa Ed., Milán, 1994.
 CUMMINS, LOUIS, "La dialectique site/non-site, une utopie cartographique", en *Parachute*, 68, 1992.
 DONIN, GIANPIERO, *Parchi*, Biblioteca del Genide, Reggio Calabria, 1999.
 FLAM, JACK, *Robert Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, 1996.
 FUCHS, RUDY H., *Richard Long*, Thames &

WIGLEY, MARK, *Constant's New Babylon. The Hyper-Architecture of Desire*, Witte de With Center for Contemporary Art of Rotterdam/010, Rotterdam, 1998.

Land walk

• BANN, STEPHEN, "Arte nel paesaggio, scenari della Land Art contemporanea", en *Lotus*, 52, 1987.
 • BOIS, YVE-ALAIN, "Promenades pittoresques autour de Clara-Clara", in *Serra*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1983.
 • BROWN, JULIA, *Michel Heizer, Sculpture in Reverse*, Los Angeles, 1984.
 • BUCI-GLUCKSMANN, CHRISTINE, *L'Oeil cartographique de l'art*, Galilée, Paris, 1996.
 • CALVINO, ITALO, "Il viandante nella mappa", in *Collezione di sabbia*, Palomar/Mondadori, Milan, 1984.
 • CELANT, GERMANO, *Michel Heizer*, Fondazione Prada, Milan, 1996.
 • CODOGNATO, MARIO, *Richard Long*, Electa Ed., Milan, 1994.
 • CUMMINS, LOUIS, "La Dialectique site/non-site, une utopie cartographique", in *Parachute*, 68, 1992.
 • DONIN, GIANPIERO, *Parchi*, Biblioteca del Genide, Reggio Calabria, 1999.
 • FLAM, JACK (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, 1996.
 • FUCHS, RUDY H., *Richard Long*, Thames & Hudson, London/Solomon Guggenheim Foundation, New York, 1986.
 • FULTON, HAMISH, *Camp Fire*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1985.
 • FULTON, HAMISH, *One Hundred Walks*, Haags Geementemuseum, The Hague, 1991.
 • FULTON, HAMISH, *Walking beside the River Vechte*, Städtische Galerie, Nordhorn, 1998.
 • GARRAUD, COLETTE, *L'Idée de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, Paris, 1994.
 • GILCHRIST, MAGGIE; BOULAN, MARIE-SOPHIE, *Robert Smithson, le paysage entropique 1960-1973*, Avignon, 1994.
 • KRAUSS, ROSALIND E., *Passages in Modern Sculpture*, M.I.T. Press, Cambridge (Mass.), 1981

Hudson, Londres/ Solomon Guggenheim Foundation, Nueva York, 1986.

- FULTON, HAMISH, *Camp Fire*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1985.
- FULTON, HAMISH, *One Hundred Walks*, Haags Geementemuseum, La Haya, 1991.
- FULTON, HAMISH, *Walking Beside the River Vechte*, Städtische Galerie Nordhorn, 1998.
- GARRAUD, COLETTE, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, Paris, 1994.
- GILCHRIST, MAGGIE; BOULAN, MARIE-SOPHIE, *Robert Smithson, le paysage entropique 1960-1973*, Aviñón, 1994; (versión castellana: *Robert Smithson: el paisaje entrópico*; IVAM, Valencia, 1993).
- KRAUSS, ROSALIND E., *Passages in Modern Sculpture*, M.I.T. Press, Cambridge (Mass.), 1981.
- LAROQUE, DIDIER; ROBERT, JEAN-PAUL (eds.), "Art et Architecture", en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 284, 1992.
- LEOVICI, ELISABETH, "Land Art, le point de vue d'Icare", en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 284, 1992.
- LIPPARD, LUCY R., *Overlay, Contemporary Art and the Art of Prehistory*, Pantheon Books, Nueva York, 1983.
- POPPER, FRANK, *Art Action and Participation*, Studio Vista, Londres, 1975; (versión castellana: *Arte, acción y participación: el artista y la creatividad hoy*, Akal, Madrid, 1989).
- RUBIN, WILLIAM (ed.), *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, MoMA, Nueva York, 1985.
- SEYMOUR, ANNE, *Richard Long: Walking in Circles*, Nueva York, 1991.
- SZEEMANN, HARALD, *Quand les attitudes deviennent formes*, Kunsthalle, Berna, 1969.
- TIBERGHIE, GILLES A., *Land Art, Carré*, París, 1993.
- TIBERGHIE, GILLES A., *Le Principe de l'axolotl & suppléments*, Crestet Centre d'Art, Estrasburgo, 1998.
- TIBERGHIE, GILLES A., "Sculptures Inorganiques", en *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 39, 1992.
- TORTOSA, GUY, *In situ-In visu. Six jours dans le Tarn*, Espace d'Art Contemporain Cimaise et Portique, 1997

- LAROQUE, DIDIER & ROBERT, JEAN-PAUL (eds.), "Art et architecture", in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 284, 1992.
- LEOVICI, ELISABETH, "Land Art, le point de vue d'Icare", in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 284, 1992.
- LIPPARD, LUCY R., *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, Pantheon Books, New York, 1983.
- POPPER, FRANK, *Art, Action and Participation*, Studio Vista, London, 1975.
- RUBIN, WILLIAM (ed.), *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, MoMA, New York, 1985.
- SEYMOUR, ANNE, *Richard Long: Walking in Circles*, New York, G. Brazillier, 1991.
- SZEEMANN, HARALD, *Quand les attitudes deviennent formes*, Kunsthalle, Berne, 1969.
- TIBERGHIE, GILLES A., "Sculptures inorganiques", in *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 39, Paris, 1992.
- TIBERGHIE, GILLES A., *Land Art, Carré*, Paris, 1993 (English version: *Land Art*, Princeton Architectural Press, New York, 1995).
- TIBERGHIE, GILLES A., *Le Principe de l'axolotl & suppléments*, Crestet Centre d'Art, Strasbourg, 1998.
- TORTOSA, GUY, "Jardins ready-made et jardins minimaux", in *Le Jardin, art et lieu de la mémoire*, Ed. de l'Imprimeur, Besançon, 1995.
- TORTOSA, GUY, *In situ-In visu. Six jours dans le Tarn*, Espace d'Art Contemporain Cimaise et Portique, 1997.
- V.A. [various authors], "Art et Architecture", in *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 39, Paris, 1992.
- V.A. [various authors], "Art et Nature", in *Ligeia*, 11-12, Paris, 1992.
- VARNEDOE, KIRK, "Contemporary Explorations", in RUBIN, WILLIAM (ed.), *Primitivism in 20th Century Art*, MoMA, New York, 1985.
- WHITE, KENNETH, "L'Art de la terre", in *Ligeia*, 11-12, Paris, 1992.
- ZAGARI, FRANCO, *L'architettura del giardino contemporaneo*, Mondadori, Milan, 1988.

- TORTOSA, GUY, "Jardins ready-made et jardins minimaux", en *Le Jardin, art et lieu de la mémoire*, Ed. de l'Imprimeur, Besançon, 1995.
- VARNEDOE, KIRK, "Contemporary Explorations", en RUBIN, ILLIAM (ed.), *Primitivism in 20th Century Art*, MoMA, Nueva York, 1985.
- WHITE, KENNETH, "L'Art de la terre", en *Ligeia*, 11-12, París, 1992.
- ZAGARI, FRANCO, *L'architettura del giardino contemporaneo*, Mondadori, Milán, 1988.

Transurbancia

- AA.VV., "Architettura della sparizione, architettura totale", en *Millepiani*, 7, Mimesis, 1995.
- AA.VV., "Neobabylonians", en *Architectural Design*, vol. 71, 3, 2001.
- AA.VV., "Territoires nomades", en *Inter Art Actuel*, 61, Quebec, 1995.
- AA.VV., *Art Press*, 243, febrero de 1999.
- AA.VV., *Città-Natura*, Palazzo delle Esposizioni, Palombi, Roma, 1997.
- AA.VV., *La Ville, le jardin, la mémoire*, Villa Medici, Charta, Roma, 1998.
- AA.VV., *Le visiteur*, 5, primavera del 2000.
- AA.VV., *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.
- AA.VV., *Promenaden / Promenades*, en *Topos*, 41, 2002.
- ADAMS, DENNIS; MALONE, LAURENT, *JFK*, Marsella, 2002
- ARDENNE, PAUL *et alt.*, *Pratiques Contemporaines. L'art comme expérience*, Editions Dis Voir, París, 2002.
- ARDENNE, PAUL, *Une Art contextuel*, Flammarion, París, 2002.
- AUGÉ, MARC, *Non-lieux; introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil, París, 1992; (versión castellana: *Los "no lugares", espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 1993).
- BEY, HAKIM, TAZ, *Zone Autonome Temporaire*, L'Éclat, París, 2000.
- BOERI, STEFANO, "Il detective dello spazio", en *Il Sole 24 Ore*, 16 marzo 1997.
- BOERI, STEFANO; LANZANI, ARTURO; MARINI, EDOARDO, *Il territorio che cambia: ambienti, paesaggi e immagini della regione milanese*, Abitare/Segesta, Milan, 1993.
- BORDEN, IAIN; RENDELL, JANE; KERR, JOE; PIVARO, ALICIA (eds.), *The Unknown City. Contesting Architectural and Social Space*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)/London, 2001.
- BRINCKERHOFF JACKSON, JOHN, *A Sense of Place, a Sense of Time*, Yale University Press, New Haven/London, 1994.
- BRINCKERHOFF JACKSON, JOHN, *Landscapes. Selected Essays of J. B. Jackson*, University of Massachussets Press, Boston, 1970.
- CARERI, FRANCESCO, "Manifesto for a Revolution of las Pasiones du 'territoire'", en *Nurnerò*, 2, Lisbon/París, 1999.
- CARERI, FRANCESCO, "Rome archipel fractal, voyage dans les combles de la ville", en *Techniques & Architecture*, 427, 1996.
- COHEN-CRUZ, JAN (ed.), *Radical Street Performance. An International Anthology*, Routledge, London/New York, 1998.
- CORBOZ, ANDRÉ, "Il territorio come palinsesto", en *Casabella*, 516, 1985.
- DAVILA, THIERRY, *Marcher Street*, Editions du Regard, París, 2002.
- DE CECCO, EMANUELA, "Non volendo aggiungere altre cose al mondo", en *Flash Art*, 200, 1996.

Transurbance

- ADAMS, DENNIS; MALONE, LAURENT, *JFK*, Marseilles, 2002
- ARDENNE, PAUL *et alt.*, *Contemporary Practice: Art as Experience*, Editions Dis Voir, París, 2002.
- ARDENNE, PAUL, *Une Art contextuel*, Flammarion, París, 2002.
- AUGÉ, MARC, *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil, París, 1992 (English version: *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, Verso, London/New York, 1995).
- BEY, HAKIM, TAZ, *Zone Autonome Temporaire*, L'Éclat, París, 2000.
- BOERI, STEFANO, "Il detective dello spazio", in *Il Sole 24 Ore*, March, 16 March 1997.
- BOERI, STEFANO; LANZANI, ARTURO; MARINI, EDOARDO, *Il territorio che cambia: ambienti, paesaggi e immagini della regione milanese*, Abitare/Segesta, Milan, 1993.
- BORDEN, IAIN; RENDELL, JANE; KERR, JOE; PIVARO, ALICIA (eds.), *The Unknown City. Contesting Architectural and Social Space*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)/London, 2001.
- BRINCKERHOFF JACKSON, JOHN, *A Sense of Place, a Sense of Time*, Yale University Press, New Haven/London, 1994.
- BRINCKERHOFF JACKSON, JOHN, *Landscapes. Selected Essays of J. B. Jackson*, University of Massachussets Press, Boston, 1970.
- CARERI, FRANCESCO, "Manifesto for a Revolution of las Pasiones du 'territoire'", in *Nurnerò*, 2, Lisbon/París, 1999.
- CARERI, FRANCESCO, "Rome archipel fractal, voyage dans les combles de la ville", in *Techniques & Architecture*, 427, 1996.
- COHEN-CRUZ, JAN (ed.), *Radical Street Performance. An International Anthology*, Routledge, London/New York, 1998.
- CORBOZ, ANDRÉ, "Il territorio come palinsesto", en *Casabella*, 516, 1985.
- DAVILA, THIERRY, *Marcher Street*, Editions du Regard, París, 2002.
- DE CECCO, EMANUELA, "Non volendo aggiungere altre cose al mondo", in *Flash Art*, 200, 1996.

ambienti, paesaggi e immagini della regione milanese. Abitare/Segesta, Milán, 1993.

- BORDEN, IAIN; RENDELL, JANE; KERR, JOE; PIVARO, ALICIA (eds.), *The Unknown City. Contesting Architectural and Social Space*. The MIT Press, Cambridge (Mass.)/Londres, 2001.
- BRINCKERHOFF JACKSON, JOHN. *A Sense of Place, a Sense of Time*. Yale University Press, New Haven/Londres, 1994.
- BRINCKERHOFF JACKSON, JOHN. *Landscapes. Selected Essays of J. B. Jackson*. University of Massachusetts Press, Boston, 1970.
- CARERI, FRANCESCO, "Manifesto for a Revolution de las Pasiones du Territoire", en *Número*, 2, Lisboa/París, 1999.
- CARERI, FRANCESCO, "Rome archipel fractal, voyage dans les combles de la ville", en *Techniques & Architecture*, 427, 1996.
- COHEN-CRUZ, JAN (ed.), *Radical Street Performance. An International Anthology*. Routledge, Londres/Nueva York, 1998.
- CORBOZ, ANDRÉ, "Il territorio come palinsesto", en *Casabella*, 516, 1985.
- DAVILA, THIERRY, *Marcher Street*, Editions du Regard, París, 2002.
- DE CECCO, EMANUELA, "Non volendo aggiungere altre cose al mondo", en *Flash Art*, 200, 1996.
- DESIDERI, P.; ILARDI, M. (ed.), *Attraversamenti*, Costa & Nolan, Génova, 1997.
- DESIDERI, PAOLO, *La città di latta*, Costa & Nolan, Génova, 1995.
- DETHERIDGE, ANNA, "Visioni inattuali della città selva", in *Il Sole 24 Ore*, 27 abril 1997.
- FOUCAULT, MICHEL, "Eterotopia, luoghi e non-luoghi metropolitani", en *Millepiani*, 2, 1994.
- GENNARI, FLAMINIA, "Progett/Azioni: tra i nuovi esploratori della città contemporanea", en *Flash Art*, 200, 1996.
- HOCQUARD, EMMANUEL, "*Taches Blanches*", en *Ma Haie. Un privé à Tanger II*, P. O. L., París, 2001.
- HUGHES, JONATHAN; SADLER, SIMON, *Non-Plan: Essays on Freedom, Participation and Change in Modern Architecture and Urbanism*, Oxford University Press, Londres, 2000.
- INGERSOLL, RICHARD, "L'internazionale del turista", en *Casabella*. 630-631. 1996.
- DESIDERI, P.; ILARDI, M. (eds.), *Attraversamenti*, Costa & Nolan, Genova, 1997
- DESIDERI, PAOLO, *La città di latta*, Costa & Nolan, Genova, 1995.
- DETHERIDGE, ANNA, "Visioni inattuali della città selva", in *Il Sole 24 Ore*, 27 April 1997.
- FOUCAULT, MICHEL, "Eterotopia, luoghi e non-luoghi metropolitani", in *Millepiani*, 2, 1994.
- GENNARI, FLAMINIA, "Progett/Azioni: tra i nuovi esploratori della città contemporanea", in *Flash Art*, 200, 1996.
- HOCQUARD, EMMANUEL, "*Taches Blanches*", in *Ma Haie. Un privé à Tanger II*, P. O. L., Paris, 2001.
- HUGHES, JONATHAN; SADLER, SIMON, *Non-Plan: Essays on Freedom, Participation and Change in Modern Architecture and Urbanism*, Oxford University Press, London, 2000.
- INGERSOLL, RICHARD, "L'internazionale del turista", in *Casabella*, 630-631, 1996.
- MASPERO, FRANÇOIS, *Les Passagers du Roissy-Express*, Éditions du Seuil, Paris, 1990 (English version: *Roissy-Express: A Journey Through the Paris Suburbs*, Verso, London/New York, 1994).
- ROMITO, LORENZO, "Listen, Interacting", in *Mutations*, Arc en Reve, Bordeaux, 2001.
- ROMITO, LORENZO, "Stalker", in LANG, PETER (ed.), *Suburban Discipline*, Princeton Architectural Press, New York, 1997.
- ROWE, COLIN; KOETTER, FRED, *Collage City*, M.I.T. Press, Cambridge (Mass.), 1978.
- SENNETT, RICHARD, *The Uses of Disorder. Personal Identity and City Life*, Knopf, New York, 1970.
- SOLÀ-MORALES, IGNASI DE, "Terrain Vague", in *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, 212, 1996.
- SOLÀ-MORALES, IGNASI DE, "Urbanité Intersticielle", in *Inter Art Actuel*, 61, Quebec, 1995.

- LANG, PETER (ed.), *Suburban Discipline*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1997.
- LEFEBVRE, HENRY, *La Production de l'espace*, Anthropos, París, 2000.
- MASPERO, FRANÇOIS, *Les passagers du Roissy-Express*, Éditions du Seuil, París, 1990.
- ROMITO, LORENZO, "Escuchar, interactuar", en *Mutaciones*, Actar, Barcelona, 2000.
- ROMITO, LORENZO, "Stalker", en LANG, PETER (ed.), *Suburban Discipline*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1997.
- ROWE, COLIN y KOETTER, FRED, *Collage City*, M.I.T. Press, Cambridge (Mass.), 1978; (versión castellana: *Ciudad Collage*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1998).
- SENNETT, RICHARD, *The Uses of Disorder. Personal Identity and City Life*, Knof, Nueva York, 1970; (versión castellana: *Vida urbana e identidad personal: los usos del desorden*, Ediciones Península, Barcelona, 1975).
- SOLÀ-MORALES, IGNASI DE, "Terrain Vague", en *Territorios*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- SOLÀ-MORALES, IGNASI DE, "Urbanité intersticielle", en *Inter Art Actuel*, 61, Quebec, 1995.
- SOLNIT, REBECCA, *Wanderlust. A History of Walking*, Viking, Nueva York, 2000
- STALKER, "Le Stazioni", en DESIDERI, P.; ILARDI, M. (eds.), *Attraversamenti*, Costa & Nolan, Génova, 1997.
- STALKER, "Stalker/Ararat", en *5studi*, Ed. Dedalo, Roma, 2000.
- STALKER, *Attraverso i Territori Attuali*, Jean-Michel Place, París, 2000.
- VENTURI, ROBERT; SCOTT BROWN, DENISE; ZENOUR, STEVEN, *Learning from Las Vegas*, M.I.T. Press, Cambridge (Mass.), 1972; versión castellana: *Aprendiendo de Las Vegas: El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1998).
- VILLANI, TIZIANA, *I cavalieri del vuoto: I nomadismo nel moderno orizzonte urbano*, Mimesis, Milán, 1992.
- WENDERS, WIM, *The Act of Seeing: Texte und Gespräche*, Verlag der Autoren, Frankfurt, 1992.
- SOLNIT, REBECCA, *Wanderlust. A History of Walking*, Viking, Nueva York, 2000
- STALKER, "Le Stazioni", en DESIDERI, P.; ILARDI, M. (eds.), *Attraversamenti*, Costa & Nolan, Genoa, 1997.
- STALKER, "Stalker/Ararat", in *5studi*, Ed. Dedalo, Rome, 2000.
- STALKER, *Attraverso i Territori Attuali*, Jean-Michel Place, Paris, 2000.
- V.A. [various authors], "Architettura della sparizione, architettura totale", in *Millepiani*, 7, Mimesis, 1995.
- V.A. [various authors], "Neobabylonians", in *Architectural Design*, vol. 71, 3, 2001.
- V.A. [various authors], "Territoires nomades", in *Inter Art Actuel*, 61, Quebec, 1995.
- V.A. [various authors], *Art Press*, 243, February 1999.
- V.A. [various authors], *Città-Natura*, Palazzo delle Esposizioni, Palombi, Rome, 1997.
- V.A. [various authors], *La Ville, le jardin, la mémoire*, Villa Medici, Charta, Rome, 1998.
- V.A. [various authors], *Le visiteur*, 5, Spring 2000.
- V.A. [various authors], *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.
- V.A. [various authors], *Promenaden / Promenades*, in *Topos*, 41, 2002.
- VENTURI, ROBERT; SCOTT BROWN, DENISE; IZENOUR, STEVEN, *Learning from Las Vegas*, M.I.T. Press, Cambridge (Mass.), 1972.
- VILLANI, TIZIANA, *I cavalieri del vuoto: il nomadismo nel moderno orizzonte urbano*, Mimesis, Milan, 1992.
- WENDERS, WIM, *The Act of Seeing: Texte und Gespräche*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1992.

Créditos fotográficos

Photo credits

- p. 45: Courtesy Galerie Baudoin Lebon.
- p. 69: Extraído del libro/ Taken from the book: André Parinaud (ed.) *André Breton-Entretiens*, Arturo Schwarz (traductor/translator), Edizioni Erre Emme, Roma, 1991.
- p. 71: Marcel Duchamp (arriba derecha/ top right) *Nu descendant un escalier*, 1912, Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter Arensberg Collection/VEGAP.
- p. 74: Collection of Jon and Joanne Hendricks. The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation, 488 Greenwich Street, New York, NY 10013
- p. 109: Extraído del libro/ Taken from the book: Gerard Berréby, Ralph Rumney, Le Consul, Éditions Allia, Paris, 1999.
- p. 113, 115: Constant (Victor Nieuwenhuys), *Ontwerp voor Zigeuerkamp*, 1957; *Symbolische voorstelling van New Babylon*, collage, 1969, VEGAP.
- p. 124, 147, 149, 151, 153: Richard Long, *Walking a Line in Peru*, 1972; *A Line Made by Walking*, 1967; *Dartmoor Riverbeds. A four Day Walk Along All the Riverbeds Within a Circle on Dartmoor*, 1978; *A Six Day Walk Over All Roads, Lanes and Double Tracks Inside a Six-Mille-Wide Circle Centered on The Giant of Cerne Abbas*, 1975; *Dartmoor Wind Circle*, 1985, courtesy of Anthony d'Offay Gallery.
- p. 125: Carl Andre, *Sixteen Steel Cardinal 16*, 1974. VEGAP; Carl Andre, *Secant*, 1977. Courtesy Paula Cooper Gallery, New York. VEGAP.
- p. 127: Georges Maciunas [et. al.] *Free Flux Tours*, 05/1976. Courtesy of Jon Hendricks. The Gilbert & Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit.
- p. 128: Bruce Nauman, *Slow Angle Walk (Beckett Walk)*, 1968. Musée Picasso, Antibes. VEGAP.
- p. 133: Vito Acconci, *Following Piece*, 3-25/10/1969, activities New York City, various locations. Courtesy Barbara Gladstone Gallery.
- p. 135: Walter de Maria, film *Two Lines, Three Circles in the Desert*, 1969, Mojave, California, courtesy of Dia Center for the Arts, NY.
- p. 137: Dennis Oppenheim, *Ground Mutations-Shoes Prints*, 1968. Collection Museum of Fine Arts, Houston, courtesy of Dennis Oppenheim.
- p. 139: Stanley Brouwn, *This Way Brouwn*, Amsterdam, 25-26/02/1961.
- p. 141. Dani Karavan, film *Dunes, Water and the Venice Biennale 1976*, courtesy of Dani Karavan.
- p. 143: Christo, *Wrapped Walk Way*, courtesy of Christo & Jeanne-Claude. © Christo 1978. Photo Wolfgang Volz, VEGAP.
- p. 161, 165, 167,169, 171, 173, 175: Robert Smithson, *The Monuments of Passaic*. 1976. Succession Robert Smithson, courtesy of John Weber Gallery, New York, VEGAP.
- p. 179: © Stalker.

Agradecimientos Quiero agradecer en primer lugar a Mónica Gili y a Daniela Colafranceschi el hecho de haber dado luz pública a mis derivas. Un agradecimiento especial para Franco Zagari y Gianpiero Donin por haberme señalado el camino del paisaje en los territorios de la arquitectura, y a Alessandro Anselmi por haberme mostrado los menhires, así como la vía Dada que los atravesaba. Un *merci beaucoup* al Institut d'Arts Visuels de Orléans por haberme invitado a dejar que los propios estudiantes se perdiesen, a Didier Laroque y a Gilles Tiberghien por los valiosos consejos que me dieron durante las etapas parisinas, y a Yves Nacher y Guy Tortosa por haberme alentado en todo momento a adentrarme en el campo. Un agradecimiento afectuoso a Cristina Ventura, con quien he compartido las más bellas aventuras entre las piedras sardas, y a Paolo Bruschi y Lorenzo Romito, con quienes he vagabundeado lúdicamente por las calles. Quiero agradecer también al Studiofrankus el haber sido mi puerto de llegada y de partida, a Ararat por ser mi último amarradero, y a Stalker, a quien quiero agradecer muchas cosas: en octubre de 1995 nos vimos inmersos durante cinco días entre los enredos de la primera transurbancia romana. Él supo explicarme el sentido de aquel primer paso, del cual surgió la intención de escribir este libro.

Acknowledgments First of all, I would like to thank Mónica Gili and Daniela Colafranceschi for having made my driftings public. Particular thanks to Franco Zagari and Gianpiero Donin for their indications of the path of landscape in the territories of architecture, and Alessandro Anselmi for having pointed to the menhirs and the ways of Dada in those zones. A "merci beaucoup" to the Institut d'Arts Visuels d'Orléans for the invitation to help their students get lost, to Didier Laroque and Gilles Tiberghien for their precious advice during the Parisian phases, and to Yves Nacher and Guy Tortosa for always encouraging me to wander off into the forest. Affectionate thanks to Cristina Ventura, with whom I shared beautiful adventures amidst the stones of Sardinia, and to Paolo Bruschi and Lorenzo Romito, with whom I have playfully roamed many a byway. I would also like to thank Studiofrankus, a safe haven for arrivals and departures, the Ararat that is the final landing place, and Stalker, a case in which more than thanks are in order: in October 1995 we found ourselves tangled for five days in the brambles of the first transurbance in Rome. I decided to write this book to try to explain that first step to myself.

La colección **Land&Scape** pretende presentar temas de paisaje desde un significado del término y una perspectiva más amplios que la mera y habitual exposición de obras y proyectos de jardines, parques y espacios públicos. Hibridación y contaminación con otras disciplinas son las palabras clave para entender una nueva visión del paisaje y de sus valores expresivos. En esta colección, el paisaje es mostrado desde una aproximación que manifiesta una sensibilidad ambiental, estética y formal más compleja y acorde con nuestra contemporaneidad.

La colección **Land&Scape** afronta el paisaje tanto desde modalidades compositivas como desde los términos de su realización técnica, escapando hacia nuevas condiciones y concepciones; combinándose siempre, como en una reacción química, con lo 'otro' y narrándose más como un rico y complejo proceso de transversalidad y transición que como entidad física en sí misma.

The **Land&Scape** series seeks to present issues involving landscape in the widest sense of the word. The usual straightforward exhibition of works and projects for gardens, parks and public spaces is avoided here. Hybridization and contamination by other disciplines are the key concepts for understanding a new vision of the landscape and its expressive values. In this series, landscape is tackled from an angle that reveals a more complex environmental, aesthetic and formal sensibility, one more in tune with our contemporary world.

The **Land&Scape** series deals with landscape in terms of both compositional modalities and their technical realization, escaping in the direction of new conditions and conceptions; being forever combined, as in a chemical reaction, with the 'other' and narrated as a rich and complex process of transversality and transition rather than as a physical entity in itself.

Directora de la colección | Series director
Daniela Colafranceschi

Walkscapes Francesco Careri

Walkscapes trata del deambular como arquitectura del paisaje. Caminar como forma de arte autónoma, acto primario de transformación simbólica del territorio, instrumento estético de conocimiento y modificación física del espacio "atravesado" que se convierte en intervención urbana. Del nomadismo primitivo al dadaísmo y el surrealismo, de la internacional letrista a la internacional situacionista y del minimalismo al land art, este libro narra la percepción del paisaje a través de una historia de la ciudad recorrida.

Walkscapes deals with strolling as an architecture of landscape. Walking as an autonomous form of art, a primary act in the symbolic transformation of the territory, an aesthetic instrument of knowledge and a physical transformation of the "negotiated" space, which is converted into an urban intervention. From primitive nomadism to Dada and Surrealism, from the Letrist to the Situationist International, and from Minimalism to Land Art, this book narrates the perception of landscape through a history of the traversed city.

ISBN 978-84-252-1841-5



9 788425 218415