

## La ciudad y el territorio entre pliegues: arte y geografía

### The city and the folding territory: art and geography

Granalí Rodríguez Chumillas e Isabel Rodríguez Chumillas

Universidad Autónoma de Madrid  
granali\_rodriguez@yahoo.es, isabel.rodriguez@uam.es

**Resumen.** Queremos concretar un método de formulación del paisaje como concepto vinculado a la gente -como bien colectivo- como patrimonio colectivo, y creemos debe incorporar criterios subjetivos y estéticos y asignarle valores compartidos. Para ello es imprescindible combinar interpretaciones de la imagen visual como producto visual, y más concretamente las relativas a los paisajes urbanos, como elemento comunicativo sujeto a lecturas que denotan y connotan. Este último discurso de lo subjetivo, lo inconsciente, es un significado que cobra especial relevancia para el espectador, siendo la imagen el vehículo de sus propias experiencias, sensaciones y sensibilidades como individuo. Es fundamental entreverarlo con el discurso denotativo, objetivo, consciente, signifiante material del signo o unidad de significación que sustituye a la realidad. Lo haremos con la obra del Taller Yonke en Nogales, una ciudad fronteriza del noroeste mexicano, abordando la imagen del imaginario del lugar, desde los paisajes contados a los pintados.

**Abstract. Abstract.** We attempt to design a specific method for landscape formulation as a concept linking people as a collective asset or capital, and we think it should incorporate subjective and aesthetic criteria and be assigned shared values. In such a formulation, it would be essential to combine interpretations of the visual image, like a visual product, and more concretely, in urban landscapes, like an element of communication that can be read with different denotations and connotations. This subjective, unconscious discourse is a meaning that acquires special relevance for the spectator, for whom the image is the vehicle of his own individual experiences, sensations and sensitivities. This must necessarily be interwoven with the significant denotative, objective, and conscious material of the sign or unit of meaning that replaces reality. We use the work of the Yonke Workshop in Nogales, a border city in the Mexican northwest, for this, by approaching the image of the place's imaginary, from narrated to painted landscapes.

**Palabras clave.** Arte urbano; ciudad limítrofe; paisaje; imaginario.

**Keywords.** Urban art; border city; landscape; imaginary.

### Introducción

En cualquier lugar, lo visible del pasado, cualquier pasado, son teselas, reliquias y testimonios que requieren ser descifrados. El proceso histórico de construcción territorial queda aprehendido en formas materiales e inmateriales y codificado en clave histórico-cultural y natural-medioambiental, y puede ser, como de hecho sucede, clasificado, seleccionado, protegido e inmovilizado por su herencia 'patrimonial' o como sucede en la mayoría de otros lugares, sencillamente, poco a poco desmantelado. A mayor dinámica económica, más rápido es el desmantelamiento del lugar heredado sometido al azote de renovaciones y expansiones continuas que refuerzan dualidades y esquilman herencias en su facilitación del presente.

Como señala Josep Montaner (2004, p. 60): *“Cada vez que se arrasa la vida comunitaria y el patrimonio existente, se produce un proceso de impostación de una falsa memoria sobre la memoria que había existido (...) para poder implantar una ciudad genérica y homogénea. Y aunque se admite que este borrado sistemático de culturas y memorias crea heridas físicas y psicológicas en la población, se considera que es un «mal menor» o un «efecto colateral» que se exige sea asumido”*. Un proceso de sustitución continúa sin

preexistencias, sin memoria urbana, sin sentido, unas conclusiones de arquitecto urbanista lejos de lo que Françoise Choay comentaba sobre Panayotis Tournikiotis y su repaso al Movimiento Moderno, vaticinando que sólo saldrían de la crisis que éste prefiguró promoviendo “una nueva teorización que, con la mediación de la historia, le permita hacer las paces con el pasado y el futuro” (ibíd., p. 60).

El espacio escenario frío se activa a cada instante en cada rincón y todos cuentan para que el hombre tome consciencia, por un solo segundo, del sentido de la existencia, de la de cada uno y en cada tiempo, la de todos los que fueron, son y serán. Teselas de paisaje experimentado, visto, conocido. Cuándo y cómo se capta el devenir y se atraviesa el puente de la visión, no se conoce a priori, hay que cuidarlos todos. Cualquier rincón lo posibilita. Son testimonio físico del pasado, reliquias. Porque sin la posibilidad de ese ‘paso’ que propicia el espacio construido, en cada paisaje diferente sobre el territorio, se aleja el paraíso y el infierno se puede manifestar. Pero es también desde la óptica de ese frío escenario quieto, visible, presente, presentado, que está también la razón de cualquier espacialidad, esto es, estar, ser, existir para engendrar la posibilidad del ser y el sentir. El paisaje atrapa el existir pero es difícil distinguir entre los rincones pervivientes del reciclado incesante la obra de arte de cada individuo. Cualquier ciudad contiene, en el acomodo universal de los lugares para la habilitación de la existencia del hombre, lugares singulares que son seña de identidad, señales, porque siempre hay algo que enseñar.

Eugène Delacroix dijo de un modo simple y entendible que es el imaginario social y como llegar a través de un puente misterioso que se establece entre las almas, entre lo que se ve, la naturaleza exterior, que sin embargo se “*piensa interiormente, el verdadero pensamiento que es común a todos los hombres (...) y que desaparece al accederse al sentido*” (Delacroix, 2011, p. 3). A su vez, Charles Baudelaire señaló de él su distinción sugestiva, cargado de “*sentidos implícitos, velados, connotados*”<sup>1</sup>, “*apasionadamente enamorado de la pasión, y fríamente decidido a buscar los medios de expresar la pasión de la manera más visible*” (Baudelaire, 2011, p. 15). Y si Delacroix lo dice para la pintura, aquí se concibe en toda su plenitud y expresión la materialidad misma en cualquier composición que el hombre fija y redefine sobre la misma naturaleza, la mira, la atrapa, la pinta, la fotografía, la construye, la expresa visualmente. La ciudad misma como una pintura es una escritura más, material de comunicación profundo que posibilita lo implícito connotado del imaginario. Esto es, aplicable al entendimiento general de lo visible, cualquier paisaje urbano que preserva el valor del signo visible, su figuración y tangibilidad es el puente a la sensación misteriosa y profunda de los imaginarios sociales.

Entonces, aunque sólo sea por su contribución a elementos clave de la comprensión del pasado, de un conocimiento menos mediatizado de la memoria histórica, es trascendental vincular un estudio del paisaje contemporáneo con esta vocación dialogante que posibilita con las dimensiones invisibles de la realidad. Ahora queremos concretar el método del paisaje como concepto vinculado a la gente –como bien colectivo– como patrimonio colectivo, y creemos debe incorporar criterios subjetivos y estéticos y asignarle valores

compartidos. Para ello, abordamos primero las claves que ofrece el arte como medio y fin dejando rastros entre los pliegues de territorios y ciudades. En segundo lugar, sometemos las interpretaciones de la dimensión visual de los paisajes urbanos como producto y elemento comunicativo sujeto a lecturas que denotan y connotan, dentro del engranaje cultural del sistema político. Para continuar con la distinción entre las políticas culturales y la cultura de lo público, principalmente, para estacionarnos en el espacio público como escaparate bajo control del proyecto de ciudad codificado y normado, pero también como laboratorio y, por tanto, un espacio público que se presenta como oportunidad de lienzo en blanco donde entreverar el discurso de lo subjetivo, lo inconsciente, de gran significado para el sujeto-espectador vehiculado por la imagen de sus propias experiencias, con el discurso denotativo, objetivo, consciente, significativo, material del signo que sustituye a la realidad. Más si se trata, como en el caso de estudio, del gran laboratorio social de las itinerancias y permanencias de las dinámicas fronterizas del noroeste mexicano.

### **El arte y su peculiaridad de 'intersticio', o sobre su policontextualidad**

Tiene bastante lógica entender la caverna como refugio primigenio del hombre, en el último periodo glacial, cuando, por ejemplo, las nieves y los hielos cubrían las tierras de lo que ahora conocemos como Europa. La cueva suponía un espacio protector de las inclemencias y un núcleo de convivencia. Y el arte, ¿qué era?, ¿qué papel jugaba?, ¿era fin en sí mismo, un medio? La Historia del Arte (occidental) ha convenido en atribuir a estas producciones una función mágica, dentro del clan, tribu o grupo humano, en ese concreto contexto. Pero este es solo un aspecto, esas creaciones o producciones de lo que podríamos asimilar a las artes plásticas –pintura escultura o arquitectura–, suponen actividades primarias del hombre y huellas evaluables de su existencia, hasta el punto de que esos primeros vestigios, no solo establecen el prelude de la Historia de Arte, sino que constituyen casi los únicos elementos del pasado para estudiar y entender los inicios de la Humanidad.

Podemos reconstruir distintos escenarios, no solo del habitar la caverna, partiendo de esas producciones artísticas, categorías tan específicas y diversas que nos proporcionan una visión bastante amplia del hombre de ese tiempo. Una vez desbordada la tribu en supertribu, en ciudad, metrópolis, territorio expandido y globalizado ¿podríamos servirnos de las producciones artísticas para el entendimiento del hombre y su espacio habitado, de la ciudad, como nos hemos servido de esas producciones del paleolítico? Sería torpe desdeñar, en el siglo XXI, todas las herramientas y fuentes que nos pueden servir en esta tarea, desde las más prosaicas a las más sofisticadas y tecnológicas. Tan torpe como no reparar y considerar el arte, como actividad humana, una huella, un rastro entre pliegues en el que poder leer. Ciertamente es que no podríamos hacer un traslado lineal de categorías en un espacio tan disperso, atravesado por multitud de conexiones, donde de forma exponencial, a medida que estas aumentan, disminuyen los vínculos sociales.

---

<sup>1</sup> P. XV a XVIII, Introducción, Guillermo Solana Díez.

Las funciones del arte, ahora, son distintas, en este momento y en los distintos contextos, los espacios habitados son otros, la cultura de lo urbano, en palabras de Nicolás Bourriaud (2008), extiende el modelo urbano a la casi totalidad de los fenómenos culturales y por consiguiente también al arte. Sin embargo, la obra de arte parece tener siempre una escapatoria, una latencia que persiste a la deglución que de ella hace el sistema, como 'intersticio'<sup>2</sup> para unos o 'pliegue' para otros, y que sumado a su condición de actividad humana, desde los orígenes de esta, ineludiblemente supone un elemento a tener en cuenta para comprender desde una dimensión distinta, pero inscrita en el mismo territorio, también los paisajes urbanos, las ciudades, sus imágenes y sus imaginarios. Es la capacidad relacional del arte el elemento clave.

El arte se genera en ese territorio, tan mentado por la posmodernidad, que es la interdisciplinaridad, considerando a esta como posible estrategia para el abordaje del conocimiento y construcción del mismo. E incluso, con matices más complejos, estaríamos hablando del arte y su génesis desde la policontextualidad.

Pero, ¿qué imágenes del arte nos pueden servir para nuestra arqueología de la ciudad? ¿En qué caverna indagar? Todo apunta a que habría que efectuar muestreos en distintos enclaves: del museo al espacio público, entendiendo espacio público como la calle, el muro, internet, etc. Todos ellos espacios domesticados que presentan una imagen, más o menos homogénea (clónica y repetitiva de distintas ciudades) y que encuentran en esa homogeneidad facilidades para su gobernabilidad por parte de quien legítimamente ostente el poder. De este modo, el espacio público goza de la participación pública pero dirigida y administrada por quienes ocupan en cada momento el poder.

Este hecho, tan democrático en principio, deja a lo público flotando en un mar agitado que le lleva a la deriva, dependiente de las distintas políticas culturales que se planteen, en las que, en algunos casos, no existe una cultura de lo público. La consideración de la cultura como recurso, lleva implícita pues, su gestión como bien común, patrimonial y también como recurso económico. No abundaremos en el planteamiento de las industrias culturales y su proliferación en el siglo XXI, industrias que, a modo de ejemplo, están suponiendo un fuerte motor para las economías en sectores como el turístico.

Visto en términos de rentabilidad, el arte y la cultura (por extensión e inclusión), se ven fuertemente contaminados por intereses que escapan a las propias premisas emancipadoras de estos, haciendo que los nuevos signos de las producciones artísticas sean identificados como distintivos susceptibles de generar 'marca' y por consiguiente, interesantes como futuro sector de mercado. Este es sin duda un aspecto implícito en una cultura mercantil capitalista y liberal: *"la marca como referente de las posibilidades de percepción y organización de la experiencia"*, que señala Jordi Claramente (2010). Así, nuestras ciudades se ven saturadas de estímulos estéticos, sobre todo visuales, a través de las imágenes, y no solo las relativas a la publicidad. Un poderoso medio capaz de generar

---

<sup>2</sup> El 'intersticio' que nos plantea Bourriaud refiere, como él mismo explicita, al usado por Karl Marx para definir comunidades de intercambio que escapaban al cuadro económico capitalista por no responder a la ley de

opinión pública y por tanto sujeto de interés, pues supone, una herramienta 'legítima' de poder.

Pero, ya decíamos que el arte siempre ha tenido esa peculiaridad de 'intersticio', escapando a ser completado como producto a priori. Porque la obra de arte, tiene todas las variables que le son propias a la experiencia vital del artista (aspectos culturales, simbólicos, imaginarios,...e incluso de los propios materiales empleados) y que suponen una experiencia muy personal, al entrar en relación con el espectador. Este realiza sus propios itinerarios sensibles desde una percepción individual que convierte al arte en una de las experiencias más libres y personales y al mismo tiempo más comunitarias.

Es precisamente ese componente de subjetividad el que actúa como revulsivo y hace que el arte sirva para enriquecer las significaciones sociales. Así, las distintas imágenes de la ciudad pasan a ser un repertorio patrimonial y el artista un coautor también de patrimonio a través de sus producciones artísticas. Esta complejidad que se cita, en torno al arte, ha hecho que a lo largo de la historia, la cultura lo haya considerado como valedor de transmisión de memoria cultural y simbólica, representación de valor patrimonial más allá del meramente monetario y elemento de expresión de las dinámicas sociales.

### **Imágenes e imaginarios en el paisaje urbano**

Partimos de la idea de que todo producto visual tiene una función que cristaliza en representaciones: informativas, comerciales, artísticas, etc. Pero esta función no es un parámetro fijo, está condicionado por el contexto del observador (para hacer una lectura correcta de las imágenes debemos considerar variables como el código, el texto y el contexto). Los murales de Yonke en Nogales pasan a ser un elemento comunicativo, sujeto a lecturas que fluctúan de lo denotativo a lo connotativo.

El discurso connotativo sería lo subjetivo (lo inconsciente), el significado, que cobra una especial relevancia para el espectador y que hace que la imagen sea el vehículo de sus propias experiencias, sensaciones y sensibilidades como individuo. Esta interpretación subjetiva de la realidad está basada en la experiencia personal. El discurso denotativo estaría caracterizado por lo objetivo (consciente), el significante: el aspecto material del signo (entendiendo signo visual como unidad de significación que sustituye a la realidad). La interpretación objetiva responde a un determinado sistema simbólico que trata de dar a la realidad un orden totalmente convencional, basado en acuerdos sociales expresados en códigos culturalmente establecidos. Entonces: *“se trataría de comprender, de entender la imagen como una unidad orgánica de objetividad y subjetividad, no como una simple reproducción de la realidad, sino como una reconfiguración o recomposición creadora de lo*

---

ganancia: trueque, ventas o pérdida, producciones autóricas, etc.

*real, ya que la conciencia del hombre no solo refleja el mundo objetivo, sino que lo crea*<sup>3</sup>, como dijo Vladimir Ilis Lenin (1964).

Considerando que la imagen es representación 'de', en cuanto es portadora de rasgos o señales semejantes al tema representado, idea manejada desde el Renacimiento, así como otras consideraciones posteriores, las de Ernst Hans Gombrich (1987) y Santos Zunzunegui (2003), que sitúan como factor clave, no la relación de semejanza entre lo representado y la representación, sino la posibilidad de que ambos cumplan la misma función: la de sustitución. Entonces, la representación no sería la mera imitación, sino que esta aparece estrechamente ligada a la significación, esencia de la comunicación. Y ésta, la significación, sería la idea, el concepto, el significado que evoca un signo o cualquier cosa interpretable. Reparando en este esquema, la semiótica de la imagen estaría planteada y estrechamente ligada a la lingüística, aun considerando que el 'signo' cobra otras dimensiones en el territorio de la imagen. Ésta es un tipo de signo que alberga matices expresivos (color, luz, texturas, etc.) y contenidos conceptuales, capaces de distintas significaciones en función del contexto<sup>4</sup>.

Si queremos concretar un método para la formulación del paisaje como concepto vinculado a la gente –como bien colectivo– como patrimonio colectivo, hay que impregnar de una nueva mirada no sólo a la Geografía, al Arte y al conjunto de las disciplinas<sup>5</sup>, sino al propio conjunto social. De poco sirve la transversalidad del conocimiento si seguimos atrapados en el encierro de la mirada autosuficiente de la ciencia. Pensamos como Octavio Paz que puede ser la espiral la figura geométrica que simboliza el balance de su experiencia y la conclusión decepcionante de reconocer la misma insatisfacción e impotencia de cambiar el mundo: *“creo, como antes, que debemos cambiarlo (...) Tampoco sé cómo podría hacerlo. Nadie lo sabe. Los antiguos métodos fueron no sólo ineficaces sino abominables”*, y la espiral es *“una línea que continuamente regresa al punto de partida y que continuamente se aleja de él más y más”* (Paz, 2011, p. 218).

Por lo anterior, en el tema que nos ocupa, las ciudades, siempre laboratorio además de escenario y, sin duda, espacio del acontecer social, proponemos incorporar criterios subjetivos y estéticos y asignarle valores compartidos, es decir, necesitamos a la gente, mal que nos pese, y a los artistas y al arte, que son los que más y mejor capacitados están para ver. David Harvey lo aplicó con magníficos resultados en su *París, capital de la modernidad* de la mano de Balzac, Daumier y en menor medida Doré.

<sup>3</sup> Extraído del texto de Elaine Frómata Quintana (2006, “La imagen. Una construcción epistemológica para la didáctica”) y basado en la teoría del reflejo de Lenin.

<sup>4</sup> Nos estamos refiriendo tanto a las posibilidades de interpretación por el observador-receptor, como a la hora de su creación por parte del autor-emisor. Por lo tanto, la idea de signo, en el territorio de la imagen, y su significación estarían vinculados al contexto. La cuestión es, tal como recoge Santos Zunzunegui (2003, p. 77) al plantear la imagen como texto, considerar la existencia de sistemas de significación que funcionan sobre la base de códigos fuertes (lenguas naturales, alfabeto Morse, etc.) y otros basados en códigos débiles (cuando las variaciones potenciales son más relevantes que los rasgos pertinentes), que sería el caso de la imagen.

<sup>5</sup> La contundente crítica de Jaume Busquets a los expertos del paisaje que desde la semiótica o el ambientalismo, por citar dos de las más sobresalientes, encierran su estudio en las estrictas reglas de sus teorías. Aboga y demuestra *“la estrecha relación que guardan entre sí las dos dimensiones (significante y significado, forma y función) del signo paisajístico, puesto que cuanto más cercana sea esta relación, más rica y potente será la metáfora sugerida y más inteligente el signo propuesto”* (Busquets, 2009, pp. 163 y 164).

Le permitieron ver mucho, su estudio trasciende la capital francesa de hace ciento sesenta años sobre *“cómo el capital y la modernidad se unieron en un espacio y tiempo concretos, y cómo las relaciones sociales y la imaginación política se vieron estimuladas por este encuentro”* (Harvey, p. 27). Y no sólo porque aquellos cambios siguen actuando y su análisis es de enorme interés en la actualidad, sino porque su inquietud por la ausencia de estudios sobre ciudades *“sobresalientes consideradas a la luz de la condición humana”*, además de compartida, creemos aquí se alcanza. Sin renunciar al esfuerzo de construir sus propias reglas<sup>6</sup>, logra articular también él *“una variedad de perspectivas de la vida material, de las actividades culturales y de los modelos de pensamiento”* (p. 27) en gran medida por el apoyo en las dimensiones subjetivas que desde el arte y la literatura supo atisbar y atender. Y dice del material gráfico que produjo Daumier (ingentes cantidades de ilustraciones sobre la vida diaria y la política de París): *“se anticipa con frecuencia a procesos de cambio que se encuentran en estado embrionario, volviéndolos muy visibles”* (p. 26)<sup>7</sup>.

Pero sobre todo, es definitivo para poder hilar una visión posible de la totalidad que a la fuerza ha de componerse de fragmentos donde la estrategia discursiva es, como en el caso de Walter Benjamín con el pasaje –una forma especial–, el hilo persistente que le permite transmitir ese acercamiento: *“igual que otros escritores marxistas como Henri Lefebvre, Benjamín insiste en que no vivimos solamente en un mundo material, sino que nuestra imaginación, nuestros sueños, nuestras concepciones y nuestras representaciones mediatizan el mundo material de maneras muy poderosas; de aquí su fascinación por el espectáculo, la representación y la fantasmagoría”* (Harvey, 2008, p. 28).

### Espacio público, entre-pliegue urbano

En nuestro caso, nos referimos al quehacer del artista y el arte cuando éste es sobre el lienzo en blanco que posibilita el espacio público de la ciudad, donde se acumula –y a veces armoniza y otras espanta– sobre la construcción material, social y simbólica que ésta condensa y como un reactivo puede incidir en el imaginario social convirtiéndose en el puente misterioso que se establece entre las almas, entre lo que se ve, la naturaleza exterior, que sin embargo se *“piensa interiormente, el verdadero pensamiento que es común a todos los hombres [...] y que desaparece al accederse al sentido”* (Delacroix, 2011, p. 5). Su intervención, de un modo distinto a las otras actuaciones habituales del espacio público, plantea las grandes y pequeñas preguntas sobre el propio hombre y su quehacer cotidiano y trascendental.

<sup>6</sup> Harvey explicita el poderoso instrumento para comprender las dinámicas de cambio urbano que le proporciona su metodología del materialismo histórico y la deuda contraída con la larga tradición de rigurosa investigación de archivo (Harvey, 2008, p. 29).

<sup>7</sup> Refiriéndose a los escritos de Balzac de París de las décadas de 1830 y 1840 que dan cuenta de las tensiones latentes que estallarán en los movimientos revolucionarios decimonónicos (Harvey, 2008, p. 26)

Si escribimos sobre la ciudad diciéndolo todo de ella como un conocimiento verbal-discursivo y despreciamos o infravaloramos el conocimiento intuitivo-simbólico, somos tan explícitos, tan denotativos, tan del pensamiento que se cierra la visión de lo invisible, lo impalpable, lo implícito, lo velado, lo connotativo. Desde la morfología urbana a las múltiples expresiones del dibujo del territorio, reconocemos en la materialidad visual el modo de concretar la visión del hombre y, por consiguiente, un medidor o registro posible de su quehacer y su sentir. Por tanto, más explicaciones posibles ante la imparable creación de conocimiento que contrae la capacidad de comprender, es lo que nos proporciona el estudio de las ciudades a través del paisaje y el imaginario, intentando ver la ciudad no sólo a través de los ‘puentes’ que las codificaciones del conocimiento normalizado en las líneas de pensamiento teóricas sobre la ciudad nos posibilitan, sino agarrándose a la perspectiva cruzada de los no especialistas, es decir, al modo en que la ven los ‘extras’ del gran teatro, los figurantes. Es otro modo de los múltiples en los que se ha expresado, pues como el propio Delacroix dice: *“lo que hace a los hombres de genio o, más bien, lo que ellos hacen no son las nuevas ideas; es esa idea que los domina, de que lo que ha sido dicho no lo ha sido todavía bastante”* (2011, p. 5). Porque las maneras de decir y de explicar desde los discursos del conocimiento verbal, imprescindibles, no son suficientes, de ahí que la foto, el croquis, hasta el garabato son necesarios para una comprensión mejor y mayor de la ciudad, intentando también escapar de una vez de lo que Christine Boyer –nos recuerda David Harvey– llama “el hedor de la memoria” (Boyer, 1994) y que “se vuelve el problema más intrincado a la hora de conceptualizar y representar a la ciudad”<sup>8</sup>. Como dice Josep Montaner (2004) sobre el concepto ideal de memoria colectiva: *“a partir de los años noventa este concepto se ha ido deconstruyendo en dos direcciones opuestas: por la parte del sistema productivo, se han reforzado los mecanismos de borrado y sustitución de la memoria; y por la parte de los movimientos sociales, se ha reivindicado la diversidad de memorias existente en cada ciudad, cómo conviven o cómo unas se imponen sobre las otras”*. Este proceso de eliminación de la memoria real y de invención de memorias temáticas e impostadas (crean inmediatamente tradiciones de fiestas y celebraciones) producen *“el proceso psicológico de la «distracción», cuando sin que la colectividad sea muy consciente de ello, una falsa memoria, de golpe, expulsa a la memoria existente, que es sustituida por un «imago»”* (Montaner, 2004, p. 4).

Hay códigos de control que operan en la ciudad reconduciendo la que finalmente se ha construido, y su espacio público quizás no sea un lienzo en blanco de libre disposición, de hecho, el grafiti y la pintada están mal vistos. Valga como ejemplo Barcelona en los años ochenta, que ha sido espejo donde se han mirado muchos teóricos y técnicos con responsabilidad e influencia en rehacer la ciudad contemporánea. Dice Ignasi de Lecea: *“En la nueva cultura del espacio público el arte y la memoria debían estar presentes, satisfaciendo las necesidades de imagen e identificación que los monumentos siempre habían ofrecido [...] El espacio público no es la residencia de las musas sino la de los ciudadanos, sacralizarlo lo empobrece, y las obras ya tienen bastante competencia con la*

---

<sup>8</sup> Citando las pp. 187-197, 372-379 de C. Boyer (Harvey, 2008, p.70)



*publicidad y con el mobiliario urbano como para competir entre ellas mismas*" (Lecea, 2004, p. 8). El arte entonces también intermedia en la reapropiación del sitio vaciando su contenido simbólico y cambiando su significado: *"Este proceso de invención institucional de las tradiciones, consustancial con la historia humana, actualmente posee una mayor complejidad y dificultad: al tiempo que han aumentado las habilidades técnicas de las tecnologías de la comunicación para imponer nuevas memorias, también ha aumentado la capacidad social para resistir, reivindicar y conocer aquellos testimonios que quieren ser borrados"* (Montaner, 2004, p. 4).

El espacio público no sólo está bajo control, sino codificado, no permitiéndosele ser ese pretendido lienzo en blanco, por eso, sólo el arte malo, el no permitido se revela dentro de sus códigos y sus mercados sin lucro. ¡Vaya si hay competencia y lucha silenciosa entre las paredes de la ciudad! Sin embargo, éstas, al multiplicarse por la ocupación laxa del territorio urbano sujeto a la movilidad, muestran el cambio que el espacio público experimenta, modificando su naturaleza y modalidades que amplía creando un espacio público operativo que, como señala Nelson Brissac (2011, p. 258), *"los antiguos espacios públicos, ahora inaccesibles, pierden cualquier significado y uso, transformándose en tierra de nadie"*, dado que la velocidad inviabiliza los recorridos a pie propios de configuraciones locales tradicionales.

El entendimiento de la ciudad como paisaje urbano con una estructura objetivable y unos significados subjetivos, invita a comprensiones más lúcidas de la ciudad contemporánea, primero porque reúne visiones enfrentadas de lo urbano, dándose de lleno con el sinsentido para al menos plantearlo; segundo, porque entender así los paisajes de la ciudad, como el puente entre materialidad e inmaterialidad, entre lo visible y lo no visible, suma lo que denota y connota. Puede así aproximarse a detectar las partes del tejido en las que se descompone la ciudad contemporánea e identificar ámbitos visibles y visibilizados, ordenados, y sus límites difusos de intersticios.

Los estamos reconociendo en su movimiento atrapable con huellas medibles como los límites que establecen fronteras interiores y cambiantes entre ámbitos reconocibles, visibles, nombrados, unidades de paisaje diferenciadas, al conciliar los axiomas antagónicos de lo visible y lo invisible con la perspectiva cruzada de los no especialistas y usuarios<sup>9</sup>. Mismo que *"ese territorio de lo sin forma"* dominado por una dinámica entrópica que se apodera de lo indiferenciado y se amplía permanentemente para los supervivientes informales (Brissac, 2011, p. 259), que se constituye en el paradigma de la ciudad latinoamericana (p. 258) y al que renuncia a enfrentarse, encerrándose en el limbo teórico de la superposición y el desplazamiento de escalas: *"es imposible realizar la cartografía de este espacio sin delimitar"* (p. 261), pues la cartografía es por antonomasia abstracción que propone una imagen de lo real, sencillamente, es carta gráfica de cualesquiera datos.

---

<sup>9</sup> Dentro del Departamento de Geografía de la Universidad Autónoma de Madrid, desarrollamos esta línea de trabajo sobre el paisaje y los imaginarios en colaboración con otros centros dentro de la UNAM, UNISON y El Colegio de Sonora.

Entendemos que aunque codificado y bajo control, no obstante, el espacio público, por su propia naturaleza de espacialidad del tránsito común, es portador de resquicios de esperanza: el único ámbito de contacto. Y esta condición es la que nos permite aprender de la relación Arte y Geografía, asomándonos al entre-pliegue que el arte urbano –¿arte público?– crea en el espacio público de la ciudad.

### El arte público en la frontera Nogales

Cuando unas páginas atrás nos preguntábamos respecto a qué imágenes del arte nos podrían servir para realizar una arqueología de la ciudad, no discerníamos, en ese momento, de las producciones de galería-museo o aquellas otras que tienen su emplazamiento en el espacio público, en las calles de la ciudad. Y es este último, el de las calles de la ciudad, el que vamos a utilizar de la mano de los componentes del Taller Yonke y sus producciones.

Nos acercamos al muro que determina la frontera con EEUU y a otros espacios de la ciudad con ojos críticos. Es inevitable, pues esa nueva fórmula contemporánea, con su burocracia estética, teñida de intereses políticos, que concibe la ciudad como un museo al aire libre, al servicio de valores en alza como cultura del ocio y el espectáculo, nos mantiene en alerta. Hemos escuchado qué dicen los artistas de su obra y después hemos intentado encontrar, en sus producciones, el reflejo de esas palabras, de sus ideas.



Figura 1. 'Dinámicas fronteras'. Instaladas durante unos meses de 2003 por el Taller Yonke en Nogales.

En su carta de presentación, Yonke expone los objetivos de su propuesta artística: *"Como taller no nos reclamamos de ninguna corriente definida ni tendencia estética o política. Esto con la finalidad de estar siempre en la búsqueda de nuevas formas creativas y proponerlas. Nosotros en forma individual tenemos nuestras propias posturas y nuestro propio trabajo"*

*creativo. Objetivos de nuestra propuesta: dignificar y regenerar los espacios urbanos. Mejorar la imagen urbana y crear la ciudad como centro de cultura. Promoción turística de la ciudad a través de su imagen urbana. Crear puntos de referencia dentro de la ciudad. Crear una educación visual, con la idea de que el arte no esta concebido como un lujo sino como un medio para formar la vida sensorial en el sentido más amplio. Crear una identidad social urbana. Un proyecto que nos dignifique, pero que también nos ayude a educarnos y reflejarnos como una ciudad que puede afrontar los retos de la globalidad y su situación geográfica en el mundo, la frontera entre México y Estados Unidos de Norteamérica, pensar global, actuar local".* Estas son sus propias palabras, ¿a quién las dirigen?, ¿ante quién o quiénes se están presentando?

Todos los procesos de comunicación tienen como imprescindible y básica una estructura emisor-receptor, y como elementos determinantes, los canales empleados y los posibles 'ruidos' o 'interferencias' que en el propio proceso se producen. La propuesta comunicativa de Yonke, obviamente, no es ajena a esta estructura y su arte, como canal empleado, se ve afectado por los ruidos. Esta 'afectación' no es una expresión de pérdida o fracaso, es simplemente una constatación de cómo el tiempo, entre otros actuantes, modifica los contextos materiales y humanos y, en consecuencia, emisor y receptor también van mutando.



Figura 2. "Ahí son mensajes muy buenos, para mí sí, para mí sí, son mensajes muy buenos aunque hay muchos que no le gusta pero pues..." Entrevista a Marcia Romo, 2005.

El Taller Yonke viene desarrollando su trayectoria desde el año 1994 con Guadalupe Serrano y Alberto Morackis como cabezas visibles hasta el año 2008, en el que se produce una inflexión en sus componentes ocasionada por la muerte de Alberto Morackis. A partir del año 2009, serán Diego Taddei y Guadalupe Serrano sus componentes. En cualquier caso, Taddei estaba vinculado con anterioridad a los proyectos de Yonke, no solo en lo procesual, también en los debates conceptuales y en los parranderos, pues el Taller

siempre funcionó como un tejido vivo, abierto y en construcción, dándole consecuencia a su nombre: Taller de Arte Público. Por eso, el origen de este texto, para indagar un poco más en esas 'Dinámicas fronterizas' que los artistas locales Morakis y Serrano espetaron sobre la propia barda metálica de la línea fronteriza entre EE.UU. y México en el arranque del año 2003. Allí, el Taller Yonke clavó unas esculturas también metálicas y coloreadas de sangre en sus músculos internos que aunque a los pocos meses desaparecieron, quedaron en la retina de tantos ojos, en la memoria y como seña de identidad de Nogales. Plantearon a bocajarro las contradictorias dinámicas fronterizas entre itinerancias y permanencias: el arte público sobre la misma barda lo decía todo, sintetizaba el conocimiento experto de historiadores, politólogos y un sinfín de especialistas que han escrito y seguirán escribiendo sobre las fronteras, pues jugaba con la naturaleza ambivalente de la línea protectora y la línea opresora, el dentro y el fuera. Las 'Dinámicas fronterizas' confirmaban Nogales frontera.



Figura 3. "Nogales es una ciudad muy especial [...] probablemente en las fronteras se dé [...] es una ciudad que está creciendo constantemente [...] no ordenada porque su topografía no ha dejado, ha sido una de las bases para que sea una ciudad desordenada pero a la raíz de la maquiladora que se dio un incremento de población en esa época muy fuerte se dio por todos rumbos [...] sin traza, sin control [...] quedaban lagunas por la misma topografía como áreas verdes y cuando se vino la invasión se invadieron todo hasta esas áreas que quedaban atrás de viviendas entonces dejaban callejones de menos de un metro de ancho para poder cruzar a sus viviendas, por ahí; cómo introduce uno los servicios, cómo le da uno acceso con vialidades [...] la conformación de la ciudad desde el inicio ha sido así pero además se sigue repitiendo constantemente pues es como una serie de laberintos y que a la vez hay que salir por la misma y regresar por la misma que saliste." Entrevista a Juan Manuel Baena, 2005<sup>10</sup>. "Las colonias periféricas de la ciudad son las más inseguras, de hecho las hace inseguras por muchas cosas, sus accesos, su recoveco, su desarrollo cómo está entre, es una maraña de calles y que eso contribuye al vandalismo totalmente o sea... inclusive inspira, yo siento que eso se inspira la misma gente que hay allí o sea a llegar... se antoja exactamente, o sea, viven... o sea el medio los hace así es [...] a veces que son invasiones arregladas, antes de ser funcionario público yo soy un ciudadano y no se vale aparentar o simular cosas, es muy dado aquí en Nogales precisamente ese es el problema que tiene atorado a Nogales... si de los problemas graves en Nogales precisamente las invasiones." Entrevista a Samuel Arroyo<sup>11</sup>, 2004.

<sup>10</sup> Jefe del Departamento de Planeación, Ayuntamiento de Nogales, 2005.

<sup>11</sup> Jefe del Departamento de Control Urbano, Ayuntamiento de Nogales, 2004.

De golpe el mito y sin asideros para comprender. Muchas imágenes difundidas en numerosos medios sobre la frontera noroeste de México, muchas teorías sobre la frontera y, Nogales, concretamente, una realidad a explicar dentro del objetivo de estudio de una tríada de ciudades protagonistas del ensayo transversal de investigación de comprender por qué los límites fueron más explícitos y abundantes en el límite<sup>12</sup>, por qué el rasgo contemporáneo más extendido en los patrones de ocupación humana, la relación cerrado y abierto, era tan explícita.



Figura 4. “Lo que sucede de aquí de Nogales es de que está mezclada la población como es zona fronteriza hay de diferentes tipos de la República [...] que no se le da la importancia de vida tanto en la cuestión de servicios públicos que mantener limpia la ciudad es una de las urgencias porque es tierra de nadie [...] apáticas al apoyo de la comunidad, ese es un problema fronterizo por lo regular, o sea, porque cada quien viene de diferentes partes y no hay un interés en la ciudad y se ve claramente en zonas fronteras [...] que aquí a la gente que no es del lugar les vale, les vale agarra la basura y la tira, a sabiendas de que existe una privada, entonces se debe de cuidar el lugar ¿por qué? porque es de una comunidad, hablémonos como de comunidad.” Entrevista a Pedro Villa, 2004. “Lo que pasa es que Nogales tiene una característica especial comparándolo con Tijuana, en Tijuana la gente que va a Tijuana es gente que piensa quedarse a vivir en Tijuana, aquí el que viene a Nogales digamos un sesenta, setenta por ciento piensa que venir a Nogales es venir por una época [...] entonces empieza a hacer frío y emigran no, regresan a su pueblo, los que vienen, que vienen a juntar dinero para juntar para una época o vienen pensando en irse para Estados Unidos no pueden ni siquiera trabajar aquí un tiempo, entonces no ven a Nogales como suyo, como siempre.” Entrevista a Juan Manuel Baena, 2005.

Pero nada ni nadie escapa al imaginario de la frontera, el miedo, los de paso, los ilegales, la muerte, los malos, los ricos, el capitalismo, los pobres latinoamericanos, los del otro lado, los del mundo bueno, los que viven bien, los otros del Primer Mundo. Nosotros, vosotros, ellos,...

<sup>12</sup> El proyecto ‘Vecindarios defensivos’ de Eloy Méndez, desarrollado con la colaboración de las geógrafas Liliana López Levi e Isabel Rodríguez Chumillas.



Figura 5. "Tienes que traducir imágenes o tienes que producir conceptos que tengan la misma agresividad que tiene la ciudad [...] hicimos un diseño y cuando lo empezamos a trabajar, nos dimos cuenta que se lo comía no el ritmo de la ciudad, que pasaba el tren [...] empezamos a sentir pues ya para el mediodía a ver que había concordancia, como es un muro pues que hace esquina, pintamos unas piedras, un esqueleto y el resto lo quisimos pintar de color carne y como si se atomillara y entonces sí ya la gente ya voltió a ver el mural. [...] no más nos dieron ese pequeño espacio [...] como son públicos, son para paredes de la ciudad, las renta el Ayuntamiento (...) vamos a buscar la forma en ganarnos toda la pared [...] convertir pues un espacio plástico en ese corredor [...] aceptó más el proyecto porque bajaron los vecinos de toda esa área y no pues dijeron qué bueno que se haya hecho." Entrevista a Taller Yonke, 2005. "No, no creo que sea la mejor solución para mí, yo creo que la mejor solución sería sacar el tren de Nogales aun cuando existan los puentes, los puentes parados son necesarios existan o no exista el tren, pero lo que debería de hacerse es sacarse el tren de Nogales [...] ya nos corta la ciudad a la mitad, dos tres veces, no cual dos, son como cuatro, cinco veces al día y son... ¿cómo se llaman? convoys muy largos a veces, empiezan aquí en la línea y terminan [...] cuatro o cinco kilómetros, muy largos entonces bloquean la ciudad no, no nada más en cuanto a la gente, a las personas, sí no todos los servicios, ambulancias, bomberos, todo." Entrevista a Juan Manuel Baena, 2005.

Miedo, consumo y simulación han permitido reflexionar algunos porqués de la que fue, al menos en el arranque del siglo XXI, la ciudad de Nogales (Isabel Rodríguez, Eloy Méndez y Liliana López Levi, 2006), donde las urbanizaciones cerradas de ricos y menos ricos se enquistaron entre el mar de invasiones precarias y sus regularizaciones paulatinas, a partir de un ínfimo pero vital fragmento del llano donde la cañada que conectaba originó la aduana y la ciudad. Igual que otras tendencias del urbanismo contemporáneo, el encierro habitacional desemboca en la explícita negación de lo colectivo, pese a que sea el discurso del espacio público el que concentra las intervenciones urbanas.

De modo que también en la ciudad fronteriza la incidencia de las políticas públicas y su colección de obras 'públicas', relatan la vida de esta primera década de Nogales, donde esta inacabada ciudad fronteriza parece más ciudad, con puentes y accesos que conectan las partes y la amplían al tiempo.

Nogales con el arte urbano del Taller Yonke es mejor, no sólo porque con sus obras introdujeron color en la parda Tijuana explicitando la naturaleza fronteriza del lugar, denotando e interviniendo en su transformación, sino porque sus señales, su comunicación,

bien entreabrieron puertas para el sujeto que en ellas repara, bien como signos-referencias resignificaron el propio espacio, aún sin nombrarlo. Si es la alienación del individuo, como todo indica, una manifestación de la condición urbana contemporánea, en la ciudad de paso fronteriza, es más temprana y el arte urbano ha sido llamado a desempeñar el papel de artífice del cambio urbano. Como ya ocurriese en el siglo pasado con los muralistas, una sociedad en conflicto se vincula con el arte para señalar, señalar e intervenir una realidad.

La serpiente en la empinada vereda ya no es cualquier tramo callejero de la intrincada vieja de Nogales, como poco su color achica, aunque sólo sea suavemente, el inmenso esfuerzo para acceder por ella, una de las calles del pasado y aún del presente más común de los cerros de sucesivas viejas colonias populares. Tampoco la trinchera del ferrocarril fue la misma descarnada avenida desde la intervención de Yonke en 2005. El cambio que provocó se adelantó a la intervención de obra civil infraestructural casi con una década de antelación, para conectar las colonias de uno y otro lado de éste eje histórico y principal de comunicación.

¿Cuántas de las intervenciones del Taller Yonke de arte público están en las colonias populares, muchas por supuesto aún fuertemente marginales a los estándares urbanos?

¿Y en las nuevas invasiones, donde habitar sólo cabe imaginarlo como el parto vital de cada día?

¿Ha entrado su arte a los fraccionamientos cerrados más exclusivos y vigilados?

Son preguntas inexcusables que, no obstante, no merecen nuestra atención por lo pronto, porque el propio reconocimiento de su labor en la ciudad, ha asimilado su quehacer al del poder local engullendo al artista y su obra como parte de la actividad cultural con intervenciones convenidas, al punto de que su obra de los últimos años está cuidadosamente programada como parte de las inversiones públicas de los gobernantes actuales. Y porque formar parte del programa político no elimina el papel del arte urbano de estos artistas de Nogales que se colaron entre los intersticios de Nogales y los visibilizaron.

Hoy Nogales, como en el caso de Barcelona comentado, ha pasado a ser un lienzo ya pintado.

## Conclusiones

Ni los tiempos ni los lugares de dos de las realizaciones urbanas más emblemáticas, París de 1848 y Nueva York de 1970, permiten compararse y ayudar a comprender a Nogales de principios del siglo XXI, pero sí a la ciudad genérica entre pliegues que se destapan de la mano de la obra de arte.

Estirar el pliegue es mostrar lo oculto, lo inexistente porque no estaba visible y existe, nada más. Harvey siguió el hilo de las ilustraciones de Daumier: *“tenía la asombrosa habilidad, no*

sólo de ver lo que era la ciudad, sino también de prever con mucha antelación en qué iba a convertirse” (p. 26). Para Nueva York, Iria Candela (2007) echó mano de los artistas neoyorquinos y sus obras para mostrar una versión mucho menos exitosa de la que prevalecía de la ciudad en esa época, porque “a través de sus intervenciones en los territorios marginados, decadentes o conflictivos, los artistas promovieron el reconocimiento de las «sombras» de la replanificación urbana” (p. 183).

Nosotros osamos pensar que la obra de los noventa del Taller Yonke también consiguió remover la polvorienta Nogales, pues fueron los nogalenses los que nos hicieron reparar en su obra, y a otros antes que a nosotros, y todo eso fue anterior a la moda del *border* y el arte y, por supuesto, a ser engullida dentro del espectáculo y del mercado, incluso del propio Arco 2005. Además de estar presente el contradiscurso sociourbano que denunciaba la apreciación hegemónica de los otros, los ricos, se autentifica el lugar y se enraíza en la propia línea de la que nace Nogales y, sobre todo, la que la ha alimentado y explica su razón de ser todavía hoy como ciudad fronteriza. En esos momentos de los noventa y primeros años del nuevo milenio, el arte público del Taller Yonke, en el que ineludiblemente la figura de Alberto Morakis destaca, consiguió iluminar las sombras y por un segundo un enfático *flash* de relámpago mostró la nada, el todo, en una frontera que solo es otra marca, no causa ni consecuencia, sino una señal más fuerte de la pobre, polarizada y marginal condición de vida de una gran parte de la sociedad, cuya distribución desde luego no es ajena a los modos que el reparto desigual de la riqueza ha ido teniendo y en la que los Estados y Naciones han garantizado el statu quo de la élite de cada momento histórico. Y la intensificación de los interdependientes flujos de capital de las dos últimas décadas ha evidenciado el artificio de estas estructuras institucionales y administrativas incluidos los límites entre ellos. El único mensaje es una vez más sólo político.

El arte urbano, cualquiera, incluso el que lleva mensaje explícito, urbano y contraurbano, legal o ilegal, interviene el espacio público, el de todos, el único ámbito de relaciones posibles, el destino recurrente del único viaje posible fuera del sujeto, el otro del que se forma parte. De la calle y en la calle salen los *souvenirs* del cada día. Desde la calle se abre la única puerta a la casa. El arte y la geografía pueden ser más que conocimiento codificado dedicado a consolidar el estado de las cosas, pueden ser instrumento de cambio, de acción, donde aprender y con el que comprender la incesante espiral del devenir de la condición humana. Esa es nuestra conclusión, por supuesto, desde la intención de renovar conceptual y teóricamente las ciencias sociales y el estudio de los procesos urbanos desde este canal que la revista URBS posibilita.

## Referencias

Baudelaire, Charles (2011). *Vida y obra de Eugène Delacroix*. Madrid: Casimiro Libros. (Versión original 1863).

Bourriaud, Nicolás (2008). *Estética relacional*. (2ª ed.) Buenos Aires: Adriana Hidalgo.



- Brissac, Nelson (2011). El Nuevo urbanismo latinoamericano: megaciudades. En José Jiménez (Ed.), *Una teoría del arte desde América Latina* (pp. 255-273). España: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo-Turner.
- Busquets, Jaume (2009). El análisis semiótico del paisaje. En Jaume Busquets y Albert Cortina (Coords.), *Gestión del paisaje. Manual de protección, gestión y ordenación del paisaje* (pp. 151-164). Barcelona: Ariel.
- Camnitzer, Luis (2011). La figura del artista. En José Jiménez (Ed.), *Una teoría del arte desde América Latina* (pp. 111-129). España: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo-Turner.
- Candela, Iria (2007). *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*. Madrid: Alianza.
- Claramente, Jordi (2010). *La República de los Fines. Contribución a una crítica de la autonomía del arte y la sensibilidad*. Murcia: Cendeac.
- Choay, Françoise (2001). Una tesis controvertida. En Panayotis Tournikiotis, *La historiografía de la arquitectura moderna* (sin paginar: Proemio). Madrid: Marea-Celeste.
- Delacroix, Eugène (2011). *El puente de la visión. Antología de los Diarios*. Madrid: Tecnos.
- Frómata Quintana, Elaine (2006). *La imagen. Una construcción epistemológica para la didáctica*. Recuperado el 4 de Octubre de 2012, de <http://www.monografias.com/trabajos37/la-imagen/la-imagen2.shtml>
- Gombrich, Ernst Hans (1987). *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza.
- Harvey, David (2008). *París, capital de la modernidad*. Madrid: Akal.
- Lecea, Ignasi de (2004). Arte público, ciudad y memoria. *On the w@terfront*, 5, 5-17.
- Lenin, Vladimir Ilis (1964). *Materialismo y empiriocriticismo*. La Habana: Editora Política.
- Montaner, Josep María (2004). Traumas urbanos. La pérdida de la memoria. Barcelona: Centro De Cultura Contemporánea de Barcelona. Conferencia pronunciada en el marco del debate "Traumas urbanos. La ciudad y los desastres". CCCB, 7-11 Julio 2004. Recuperado el 3 de enero de 2012, de: [Http://Www.Publicspace.Org/Ca/Text-Biblioteca/Spa/A028-Traumas-Urbanos-La-Perdida-De-La-Memoria](http://www.Publicspace.Org/Ca/Text-Biblioteca/Spa/A028-Traumas-Urbanos-La-Perdida-De-La-Memoria)
- Paz, Octavio (2011). *Por las sendas de la memoria. Prólogos a una obra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez, Isabel; Méndez, Eloy; y López Levi, Liliana (2006). *Espacio urbano, exclusión y frontera norte de México*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Zunzunegui, Santos (2003). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

## Historia editorial

**Recibido:** 29/08/2012

**Aceptado:** 11/10/2012

**Publicado:** 7/11/2012

## Formato de citación

Rodríguez Chumillas, Granalí e Isabel Rodríguez Chumillas (2012). La ciudad y el territorio entre pliegues: arte y geografía. *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 2(2), 13-30. Recuperado el XX de XX de 20XX, de [http://nevada.ual.es:81/urbs/index.php/urbs/article/view/rodriguez\\_rodriguez](http://nevada.ual.es:81/urbs/index.php/urbs/article/view/rodriguez_rodriguez)



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos, comunicarlos públicamente, hacer obras derivadas y usos comerciales siempre que reconozca los créditos de las obras (autoría, nombre de la revista, institución editora) de la manera especificada por los autores o por la revista. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

Es responsabilidad de los autores obtener los permisos necesarios de las imágenes que estén sujetas a copyright.

Para usos de los contenidos no previstos en estas normas de publicación es necesario contactar directamente con el editor de la revista.