



Universidad Andrés Bello
Facultad de Arquitectura y Diseño
Escuela de Arquitectura
Santiago

CARTOGRAFIAS URBANAS

Profesor: **JOSÉ LUIS LLANO LOYOLA**
Ayudante: **PATRICIO DE STEFANI**

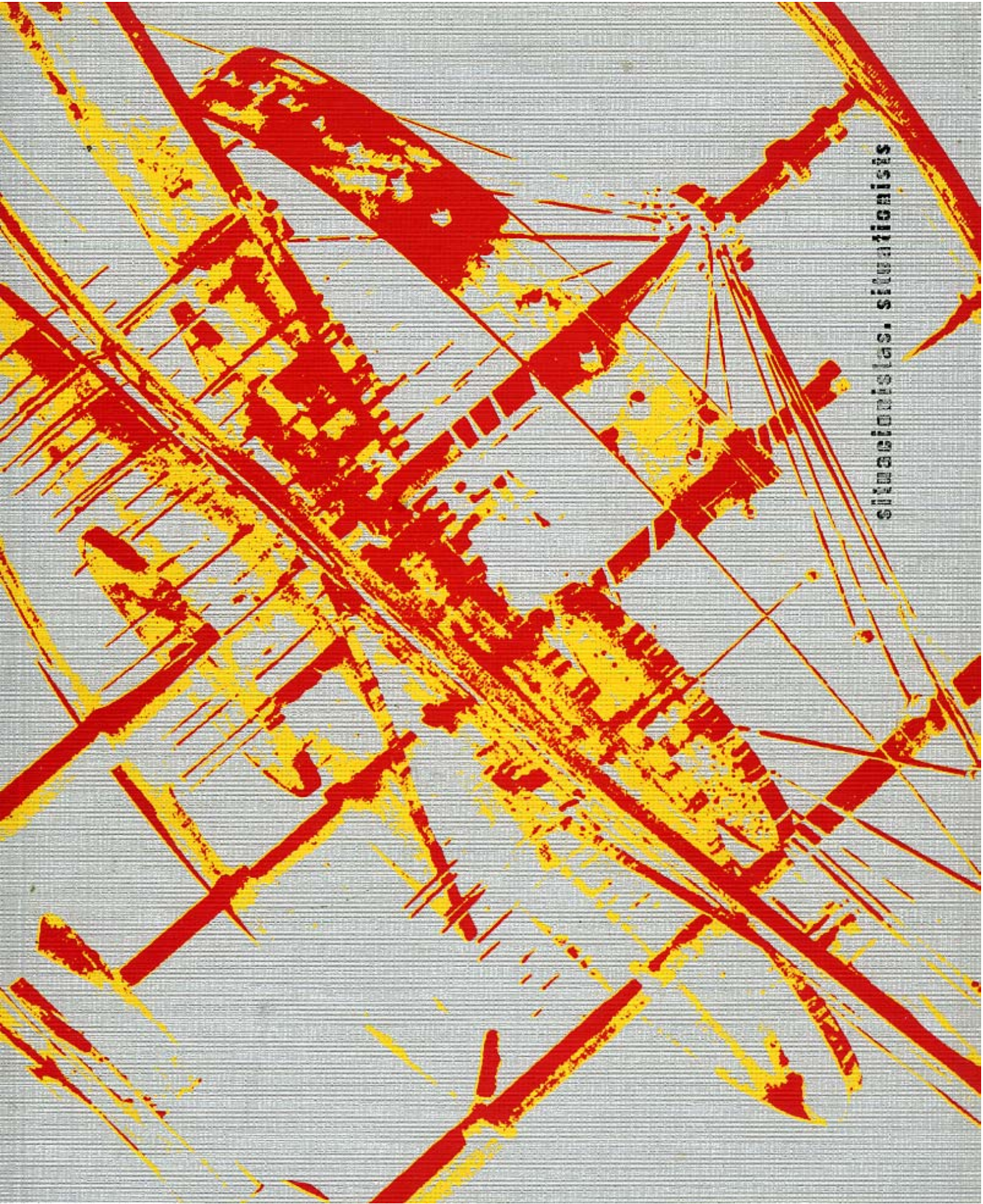
UNAB
Santiago

SITUACIONISTAS

Catalogo MACBA
Ed. ACTAR 1996

Cap3.
La deriva y el Paris Situacionista
Thomas McDonough

Este material bibliográfico solo tiene fines docentes
AGOSTO 2009



simasidias. simidias

Thomas McDonough

La deriva y el París situacionista

En 1957, en vísperas de la fundación de la Internacional Situacionista, Guy Debord produjo dos insólitos planos de París que publicó con la ayuda de su amigo, el pintor danés Asger Jorn. *Discours sur les passions de l'amour* era un plano desplegable independiente, mientras que *The Naked City* formaba parte de la obra de Jorn de 1958 *Pour la forme*. La producción de estos planos coincidió con uno de los momentos principales de la intervención situacionista en el ámbito de la cultura visual. En ese mismo año, Debord y Jorn compusieron la novela-collage *Fin de Copenhague*, y al año siguiente la más ambiciosa *Mémoires*. También a ese período pertenece la segunda película de Debord: *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*. Al igual que los planos, estas obras tenían un cierto carácter retrospectivo: exponían actividades e ideas del pasado y evaluaban su futuro interés para la Internacional Situacionista.

Sin embargo, el estudio de estos dos planos no puede limitarse a su relación con la historia del situacionismo; hay que interpretarlos también en relación con las ideas contemporáneas sobre la ciudad, la vida cotidiana y la representación de dichos ámbitos en una etnografía urbana de posguerra.

En ambos planos, la típica presentación unitaria de la ciudad se fragmenta, y, en lugar de una ciu-

THE DÉRIVE AND SITUATIONIST PARIS

In 1957, on the eve of the founding of the Situationist International, Guy Debord produced two unusual maps of Paris. Published with the help of his friend, the Danish painter Asger Jorn, *Discours sur les passions de l'amour* was an independent, folded map, while *The Naked City* was included in Jorn's tract *Pour la forme* of 1958. Their production coincided with one of the high points of situationist intervention into the spheres of visual culture. Debord and Jorn composed the collage novel *Fin de Copenhague* in the same year, and the more ambitious *Mémoires* in 1958. Debord's second film, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, also dates from this period. Like the maps, these works had something of a retrospective character, summarizing past activities and concerns and assessing their future relevance for the Situationist International. Yet in discussing these two maps, it is not enough to note their context within situationist history; they must also be understood in their relation to contemporaneous ideas about the city, everyday life, and the representations of both spheres in a postwar urban ethnography. Both maps fragment the totality of the city typically presented by such images. Instead of a city "always already visually present, fully offered to full view" (to quote Louis Marin's summary of the map's descriptive function)¹,

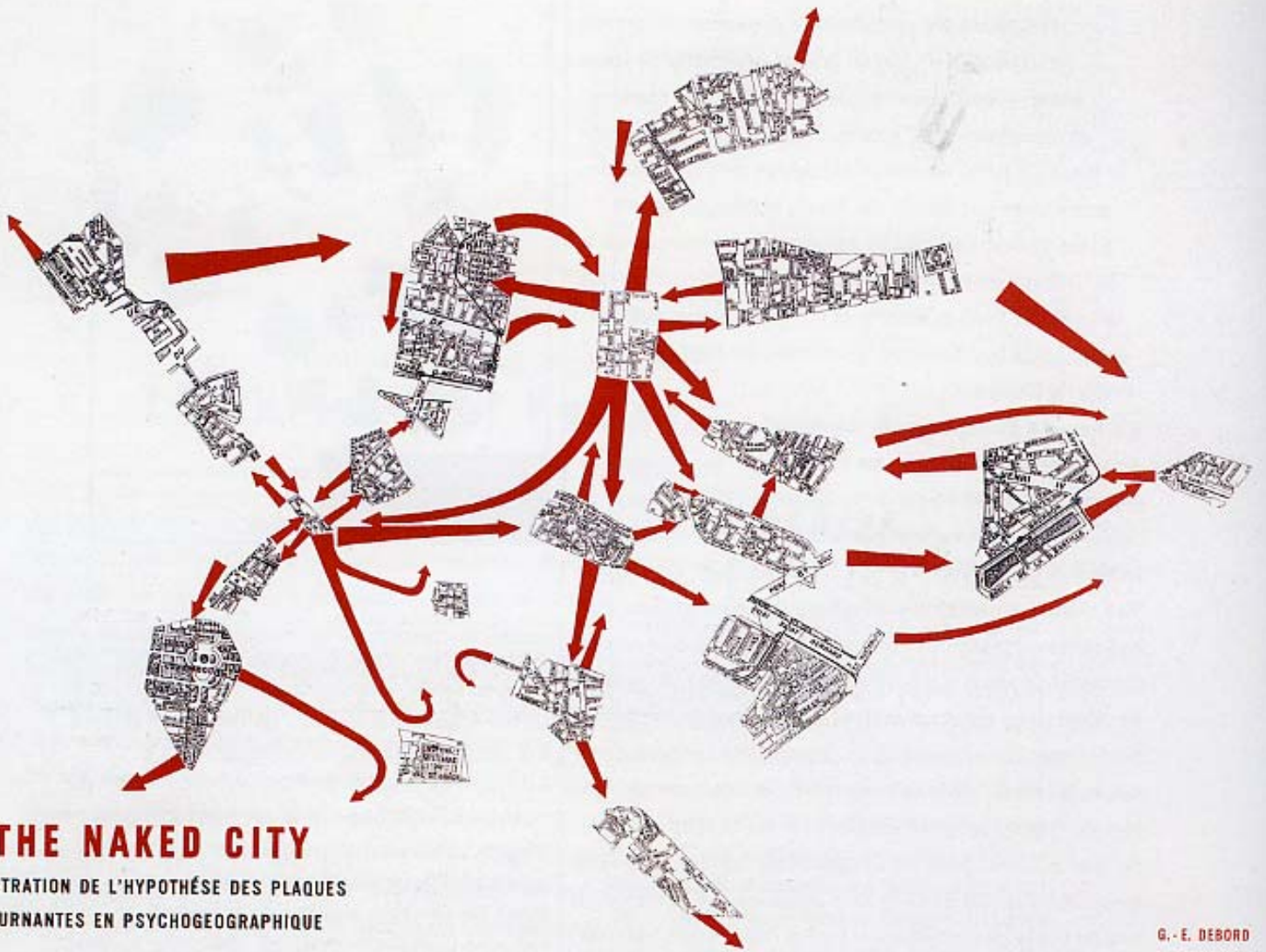
dad “siempre visualmente presente, mostrada en su totalidad” (según la nota explicativa de Louis Marin sobre la función descriptiva de los planos)’, se nos ofrece una “guía psicogeográfica” de un conjunto de islas, de zonas escogidas de París aisladas entre ellas por medio del fondo blanco del plano.

Estas zonas, recortadas de un plano comercial de la ciudad, representan diferentes *unités d’ambiance* que tan sólo se vinculan entre sí a través de flechas rojas que señalan los distintos “gradientes psicogeográficos” intersticiales.²

La palabra *psicogeografía*, neologismo creado por los situacionistas, se refiere a los efectos que “el entorno geográfico, organizado o no conscientemente,” producía en “las emociones y en el comportamiento de los individuos”.³ Debord, en sus largas derivas por París llegó a creer que “las ciudades presentan un relieve psicogeográfico, con corrientes constantes, puntos fijos y vórtices que nos disuaden de entrar o salir de según qué zonas.”⁴ Estos planos describen estas características, y, a la vez, recrean la ciudad mediante la evocación de espacios conocidos por sus habitantes, pero que escapan a la atención del cartógrafo. ¿Qué mapa convencional incluiría la observación de que “el barrio parisino situado entre la Place de la Contrescarpe y la rue de l’Arbalète conduce... al ateísmo, al olvido y a la desorientación de las influencias habituales”?⁵ Los distintos fragmentos de la ciudad reunidos en estos planos conforman unidades contrarias a los símbolos del cartógrafo y a las divisiones administrativas. Los planos de Debord y los planos convencionales utilizados en su elaboración constituyen dos formas incompatibles de representar el mismo territorio, ofreciendo cada uno una lectura determinada, no solamente de la geografía, sino también de la historia de la ciudad. Para Debord y los situacionistas, la historia de la ciudad moderna se caracterizaba por una homogeneización creciente del espacio. Durante los años de elaboración de estos planos, las bolsas de subdesarrollo que constituían los focos



we are given a “psychogeographical guide” to an array of islets, selected zones of Paris, which are isolated from one another by the white ground of the chart. These zones, collaged from a commercial map of the city, represent distinct “unities of ambiance” and are linked only by red arrows, symbols demarcating the various interstitial “psychogeographic gradients.”² Psychogeography, a situationist neologism, referred to the effects which “the geographical environment, consciously organized or not,” had on “the emotions and behavior of individuals.”³ In this extensive *dérives* through Paris, Debord came to believe that “cities have a psychogeographical relief, with constant currents, fixed points and vortexes which strongly discourage entry into or exit from certain zones.”⁴ These maps delineate these features, and in the process recreate the city through an evocation of spaces known essentially to their inhabitants, but which elude the attentions of the map-maker. What conventional map could register the observation that “the district in Paris between the Place de la Contrescarpe and Rue de l’Arbalète conduces... to atheism, to oblivion, and the disorientation of habitual influences?”⁵ The various fragments of the city assembled here are unities which



THE NAKED CITY

ILLUSTRATION DE L'HYPOTHÈSE DES PLAQUES
TOURNANTES EN PSYCHOGÉOGRAPHIQUE

G. - E. DEBORD

de contradicción urbana se encontraban en proceso de extinción. Hacia mediados de los años cincuenta, la cultura consumista de la posguerra se hacía visible en París con la modernización de las fachadas de numerosas tiendas y cafés; los viejos edificios iniciaban el proceso de restauración conocido como el *ravalement des façades* tras la orden de limpieza decretada en 1958 por Pierre Sudreau, el entonces Ministro de la Construcción.

Con los proyectos de renovación y sustitución del tejido social promovidos por Malraux en el Marais y en la Île St. Louis, París se convertía gradualmente en el museo urbano que conocemos en la actualidad.⁶

En los años sesenta, Debord describiría estos cambios como componentes intrínsecos de las consecuencias espaciales de la producción capitalista. Basándose en la afirmación de Marx y Engels en el Manifiesto Comunista que la burguesía "había creado un mundo a partir de su propia imagen", Debord constataba las cualidades unificadoras y homogeneizadoras del espacio en el capitalismo tardío. El "libre espacio del bien de consumo", el espacio del espectáculo, exige la destrucción de "la autonomía y de la cualidad de los espacios".⁷ De hecho, la relación del espectáculo con la modernidad se concretaría en este punto, puesto que una de las funciones primordiales del espectáculo consiste en difundir los mitos totalizadores y universalizadores de la modernidad.

En otras palabras, el espectáculo debe proyectar una imagen unificadora y homogeneizadora sobre el espacio urbano, incluso en aquellos casos en que persisten elementos premodernos o zonas de contradicción y heterogeneidad. Dado que la modernidad no es nunca un proceso acabado o completo, el espectáculo se convierte en necesario para mantener la representación ideológica burguesa de la "naturalidad" de su mundo.⁸

La sociedad del espectáculo y su correspondiente práctica espacial se basa en una sincronicidad y homogeneidad absolutas. Debord, en un artículo publicado un año antes de la creación de sus pla-

resist the cartographer's symbols and the administrator's boundary lines.

Debord's maps and the conventional maps from which they are composed represent two mutually incompatible ways of dividing up the same territory, each of which represents a particular reading not merely of the geography of the city, but of the city's history itself. For Debord and the situationists, this history of the modern city was one of an increasing spatial homogenization. Pockets of uneven development, sites of urban contradiction, were quickly disappearing in the very years these maps were being researched and created. By the middle 1950s postwar consumer culture was making its visual mark in Paris as large numbers of shops and cafés modernized their fronts; older buildings began the process of restoration known as the *ravalement des façades*, after the order to clean their exteriors issued by Minister of Construction Pierre Sudreau in 1958. Along with Malraux's gentrification projects in the Marais and the Île St. Louis, Paris was gradually becoming the urban museum we know today.⁹

Later in the 1960s Debord would theorize these local events as integral components of capitalist production's effect on space. Developing on Marx and Engels' statement in the Communist Manifesto that the bourgeoisie "created a world after its own image," he wrote on the unifying and homogenizing quality of late capitalist space. The "free space of the commodity" — the space of consumption, of spectacle — demands the destruction of "the autonomy and quality of spaces."⁷ In fact, the spectacle's relation to modernity may be specified around precisely this point. One of the spectacle's primary functions can be described as being the bearer of modernity's totalizing and universalizing myths. That is, it is the role of the spectacle to project an image of unification and homogenization over urban space, even when pre-modern elements, or sites of contestation and heterogeneity, persist. Given that modernity is never a finished or complete process, the spectacle is necessary to

desconocido.¹⁶ En cambio, esta producción de conocimiento no fue nunca el principal objetivo de la deriva, y la elaboración de documentos escritos relevantes de esta índole era casi imposible (un hecho que el mismo Debord expuso cuando afirmaba que “las descripciones escritas no pueden ser más que contraseñas para entrar en este gran juego”¹⁷). Estas actitudes opuestas en cuanto a los documentos escritos señalan la profunda oposición entre la deriva y la etnografía urbana.

Dicha oposición se concreta en torno al planteamiento del paradigma participante-observación en el análisis etnográfico. El papel del etnógrafo consiste en “ir penetrando en un universo expresivo foráneo”, construyendo un mundo de experiencias compartido como precondition para la interpretación etnográfica. El investigador que, con su implicación personal, lo logre, creará un ambiente de integración activa en un universo común” con la cultura objeto de estudio.¹⁸

Sin embargo, la deriva, con su interés por la “desorientación del comportamiento”, rechaza precisamente este ambiente de integración.

Ello se hace patente cuando Debord escribe que la sensibilidad de la deriva se caracteriza por “un estilo de vida libre e, incluso, por ciertas diversiones consideradas dudosas.” Algunos prototipos de esta actividad incluían, por ejemplo, “...entrar de noche en casas bajo orden de derribo; no dejar de hacer autostop para viajar sin destino por todo París durante una huelga de transporte público, con el objeto de empeorar la confusión; pasearse por catacumbas subterráneas de acceso prohibido al público, etc.”¹⁹

La deriva parece básicamente vinculada a un proyecto de “desamparo” y “desarraigo” que sitúa a sus participantes en una posición de marginalidad respecto a cualquier cultura. En este sentido, se trata de una *technique du dépaysement*, tal como la denominó Lévi-Strauss para denotar una antropología más autorreflexiva.²⁰

accounts of this practice are perhaps impossible — an idea Debord himself expressed when he commented that “written descriptions can be no more than passwords to this great game.”¹⁷

These opposing attitudes toward written accounts indicate a deeper opposition between the *dérive* and urban ethnography.

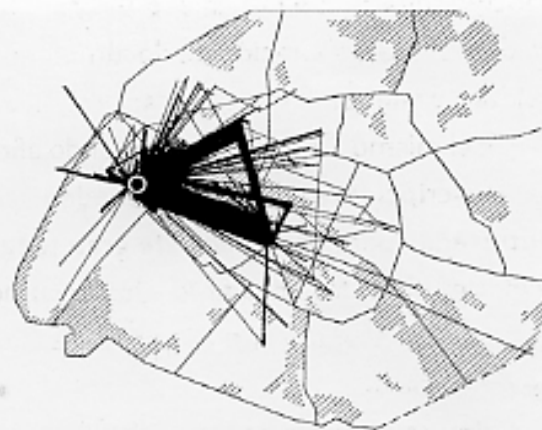
This opposition crystallizes around the question of the participant-observation paradigm for ethnographic analysis. The ethnographer’s task is “a process of living one’s way into an alien expressive universe,” the building of a shared experiential world as a precondition of ethnographic interpretation. The successful fieldworker, through personal participation, will establish “an active at-homeness in a common universe” with the culture studied.¹⁸ But it is precisely this at-homeness that the *dérive* denies, in its concern for “behavioral disorientation.” This becomes clear when Debord writes that the *dérive*’s sensibility is characterized by “a loose lifestyle and even certain amusements considered dubious” — prototypes for this activity include “... slipping by night into houses undergoing demolition, hitchhiking nonstop 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, etc.”¹⁹

The *dérive* seems fundamentally linked to a project of “homelessness” or “uprooting” which places its participants in a position of marginality toward all cultures. In this sense it is a *technique du dépaysement* as Lévi-Strauss used the term to denote a more self-reflexive anthropology.²⁰

In effect the *dérive* hypostatized one half of the experience of the ethnographic fieldworker: his or her experience as an exile. Fieldworkers have been described as “marginal natives” or “professional strangers,”²¹ and the terms seem apt to describe those on a *dérive* — those who “during a certain period drop their work and leisure activities, and let themselves be drawn by the attractions of the terrain and the encounters they find there.”²²

En efecto, la deriva objetivó una parte del trabajo del investigador etnográfico: su experiencia en el exilio. A estos investigadores se les ha calificado de “nativos marginales” o de “extranjeros profesionales”²³, términos que también parecen adecuados para describir a los sujetos de la deriva, a todos aquellos que “durante un cierto período abandonan su trabajo y sus actividades de ocio, dejándose absorber por la atracción de un determinado lugar y por los encuentros que allí suceden”.²⁴ Parafraseando el comentario de Evans-Pritchard sobre estas investigaciones *in situ*, para tener éxito en la deriva, hay que ser capaz de abandonarse a sí mismo sin ningún tipo de reserva, someterse a lo que James Clifford denomina “perturbación de las expectativas personales y culturales.”²⁵ En esta sumisión a lo accidental en la ciudad, el exiliado urbano comparte un mismo tipo de experiencia con el investigador que convive en una cultura extranjera; pero la deriva congela estos encuentros ambiguos y multivocales, y se niega a transformarlos en lecturas y exégesis definitivas: muy al contrario, se deleita precisamente en la heteroglosia de la metrópoli.

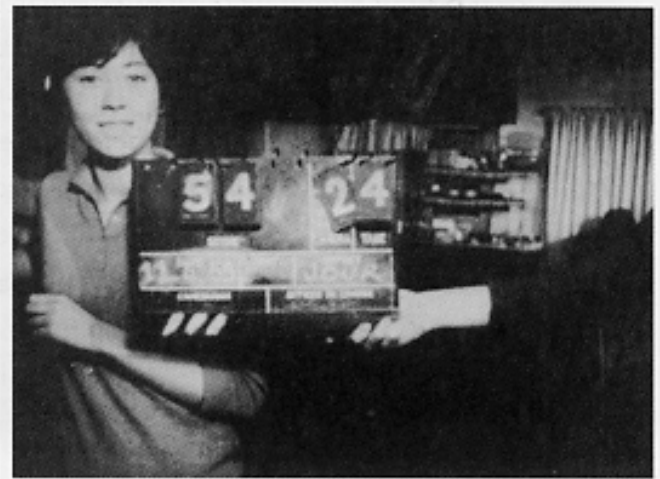
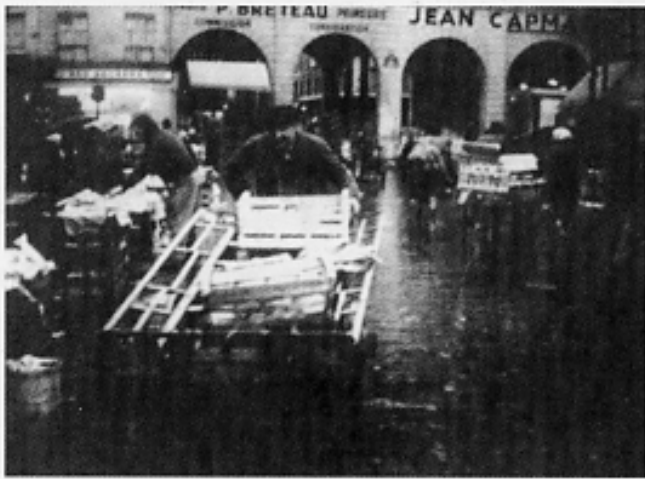
Mientras que la Escuela de Chicago, con sus estudios, pretendía llamar la atención acerca de la necesidad de reforma, los situacionistas rechazaban el humanismo implícito en el programa progresista de la etnografía urbana. El interés en desestabilizar la propia realidad mediante la apropiación de técnicas etnográficas tiene sus orígenes en la crítica del “humanismo antropológico” que hicieron Georges Bataille y los surrealistas en el período entreguerras. La antropología tradicional calificaba de “inocente” tanto al investigador como a su actividad interpretativa, ignorando la cualidad no recíproca de dicha actividad y su significación política. Críticos de la representación “colonial” pusieron en duda las taxonomías de la antropología, rechazando la voz unánime de toda autoridad etnográfica. En su lugar, permitían que coexistieran diversas opiniones, alterando los límites esta-



Projet pendant un an d'une jeune fille du XVII^e arrondissement
Le triangle central a pour sommets : le domicile, les leçons de piano et le cours de Sciences politiques
(Études de M. Albert et S. Antoine en 1950)

To paraphrase Evans-Pritchard's comment on fieldwork, to succeed in the *dérive*, one must be able to abandon oneself without reserve, to submit to what James Clifford calls “a derangement of personal and cultural expectations.”²⁵ In this submission to the accident and happenstance of the city, the urban exile has much the same experience as the fieldworker in an alien culture, but the *dérive* freezes these ambiguous, multi-vocal encounters, refusing to transform them into definitive readings or exegeses; instead this practice revels in the very heteroglossia to be found in the metropolis.

If the Chicago School was interested in calling attention to the need for reform through its studies, the situationists rejected the humanism implicit in urban ethnography's progressivist agenda. Their interest in destabilizing their own reality through the appropriation of ethnographic techniques has its basis in the interwar critique of “anthropological humanism” by Georges Bataille and the circle of Surrealists around him. Traditional anthropology considered both the fieldworker and his or her interpretative activity as “innocent,” ignoring the unreciprocal quality of this activity and its political significance. Critics of “colonial” representation called anthropology's taxonomies into question, refusing the unified voice of ethnographic authority. Rather, different types of voices were



blecidos entre distintos códigos culturales. Mientras que la antropología tradicional reposaba en conceptos de continuidad histórica o de estructura orgánica para establecer sistemas generales de significado, los etnógrafos surrealistas entendían la cultura como una realidad polémica, deleitándose en la desestabilización del sistema. Por una parte, estas ideas se fundaban en los escritos de Bataille sobre lo informe; y, por otra parte, en las luchas antiimperialistas. El tipo de etnografía deudora de Bataille (podemos añadir aquí a Lévi-Strauss) cuestionaba la realidad del colonizador mediante el retrato de las realidades culturales de otros pueblos.²⁴

En este sentido, convendría apuntar que los situacionistas contaban entre sus miembros con numerosos inmigrantes magrebíes residentes en la región parisina, cuyas derivas podían considerarse como una inversión irónica de la mirada antropológica humanista.

La deriva, de un modo parecido al surrealismo etnográfico de entreguerras, era una técnica para desestabilizar los códigos culturales y oponerse a la realidad. Rechazando las categorías establecidas por la antropología tradicional, los situacionistas pretendían multiplicar el sentimiento de desarraigo que proporcionaba la deriva.

allowed to coexist, upsetting established boundaries maintained between different cultural codes. If traditional anthropology relied on concepts of historical continuity or organic structure in order to establish overarching systems of meaning, the ethnographic Surrealists understood culture to be a contested reality and reveled in disruptions within the system. These ideas had their origin on the one hand in Bataille's writings on the *informe*, but they are also related to anti-imperialist struggles. The type of ethnography indebted to Bataille (and here Lévi-Strauss may be included) sought to place the colonizer's reality in jeopardy through the portrayal of the cultural realities of other peoples.²⁴ In this regard it is worth noting that the Situationists included among their membership significant numbers of Moroccan and Algerian immigrants living in and around Paris; their *dérives* could be considered ironic reversals of the anthropological humanist's gaze. Rather like interwar ethnographic Surrealism, the *dérive* was a technique for disrupting cultural codes and contesting reality. Refusing the hierarchies established by traditional anthropology, the Situationists sought to proliferate the sense of uprootedness provided by



Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps Guy Debord. 1959

Por ejemplo, su "Embelllecimiento racional de la ciudad de París" consistía en multiplicar la desorganización mencionada anteriormente:

– Abrir el metro de noche, después de que haya pasado el último tren. Mantener los pasillos y las vías mal iluminados por débiles luces intermitentes.

– Mediante una cuidadosa reorganización de las escaleras de incendio y la cración de pasarelas cuando sea necesario, abrir los tejados de París para que se pueda pasear por ellos.

– Dejar los jardines públicos abiertos de noche. Dejarlos a oscuras. (En algunos casos se puede permitir una débil iluminación por consideraciones psicogeográficas).

– Dotar a los faroles de todas las calles de interruptores, para que la iluminación sea de control público."²⁵

La deriva como *technique du dépaysement* provocaba alteraciones en la vida cotidiana, análogas a las que se acababan de exponer; momentos en que la aparente homogeneidad de la ciudad-espectáculo se rompía para dar a conocer la riqueza de posibilidades que ofrecía el movimiento a través de la ciudad moderna.

No obstante, dichas posibilidades tenían una especificidad histórica. La deriva dejó de ser una potencialidad redentora para vivir en una ciudad capita-

the *dérive*. Their "Rational Embellishments to the City of Paris," for example, are designed to multiply exactly the kinds of derangement of habitual influences mentioned above:

– Open the metro at night after the trains stop running. Keep the corridors and tunnels poorly lit by means of weak, intermittently functioning lights.

– With a careful rearrangement of fire-escapes, and the creation of walkways where needed, open the roofs of Paris for strolling.

– Leave the public gardens open at night. Keep them dark. (In some cases, a weak illumination may be justified by psychogeographical considerations.)

– Put switches on street lamps, so lighting will be under public control."²⁵

The *dérive* as a *technique du dépaysement* created moments of disruption in everyday life analogous to these – moments in which the apparent homogeneity of the spectacle-city was fractured to reveal the richness of possibilities offered by movement through the modern city. Yet these possibilities were historically specific, and as spectacle culture assumed its canonic postwar forms in the later fifties the *dérive* ceased to be a redemptory potentiality for living

lista avanzada, en la medida en que en los años cincuenta la cultura del espectáculo adoptaba su forma canónica de posguerra. El propio título del plano de Debord, *The Naked City*, indica esta evolución. El nombre nos remite a un *film noir* americano de 1948 dirigido por Jules Dassin y pionero en la utilización de un estilo documental que incluía visiones diferentes de la vida de la calle en Nueva York.

Sobre la importancia de esta crítica urbana, el crítico de cine Parker Tyler describía cómo el propio cuerpo social era plenamente expuesto a través de la proyección de símbolos arquitectónicos: "la estructura enormemente compleja de una gran ciudad (...) representa el máximo obstáculo para los investigadores policiales, a la vez que proporciona pequeñas pistas" para la resolución del crimen.²⁶ Para Debord, las consecuencias de la apropiación del título *The Naked City* eran obvias. Al fin y al cabo, para los investigadores-situacionistas, París funcionaba de manera análoga, es decir, como un lugar de una modernidad urbana que constituía a la vez un obstáculo y una clave para la organización futura de la vida. Estudiosos del *film noir* han apuntado que este género, a pesar de su fascinación por el escenario urbano, refleja en realidad el declive de la metrópoli después de la Segunda Guerra Mundial. Según palabras de David Reid y Jayne Walker, se establecía "una demonización y un distanciamiento del paisaje urbano previo a su 'abandono' real, es decir, a la reorganización violenta de la vida urbana", según los proyectos de renovación de los años 50.²⁷ De un modo parecido, la práctica de la deriva se alimentaba de una ciudad que aún mostraba las huellas de las crisis de los años 30 y 40, y que el régimen de renovación de la posguerra, que Marshall Berman ha calificado como "el mundo de las autopistas", todavía no había dominado totalmente. Pero en los años cincuenta, Francia (como todo el occidente industrializado) presenciaba la construcción masiva de vivienda obrera fuera de la ciudad, en barrios periféricos o en *new towns*, con lo cual se garantizaba

in the late capitalist city. The very title of Debord's a map *The Naked City* suggests this evolution. The name refers to a 1948 American *film noir*, directed by Jules Dassin, which broke ground in the genre by utilizing a documentary style that included many views of New York's street life. The importance of this urban aesthetic was remarked by the film critic Parker Tyler, who explained how the social body itself was "laid bare" through the imaging of architectural symbol: "the vastly complex structure of a great city... is a supreme obstacle to the police detectives at the same time that it provides tiny clues..." to the solution of the crime.²⁶ The appropriation of this title had obvious resonances for Debord; after all, Paris functioned analogously for the situationist-detective as the site of an urban modernity which was both an obstacle and a key to a future organization of life.

Nevertheless scholars of *film noir* have written that the genre, for all its fascination with its urban setting, actually registers the decline of the metropolis after the Second World War. In the words of David Reid and Jayne Walker, it accomplished "a demonization and an estrangement from its landscape in advance of its actual 'abandonment' - the violent reshaping of urban life" under the renewal schemes of the 1950s.²⁷ The practice of the *dérive* similarly derived its energy from a city which still bore the marks of the crises of the 1950s and '40s and had not yet been fully subjected to the postwar regime of renewal which Marshall Berman has characterized as the "expressway world." However by the 1950s, France (as elsewhere in the industrialized West) was witnessing the massive development of working-class housing not in the center cities but in suburban new towns, a pattern of building which guaranteed the dispersal of large parts of the working class.²⁸ With this decline of urbanization, the city would no longer offer up the sites of contradiction and contestation so sought after by Debord. The Naked City is not merely the city of the

la dispersión de gran parte de esta capa social.²⁸

La ciudad, afectada por el declive del proceso urbanizador, nunca más volvería a ofrecer las zonas de contradicción y de enfrentamiento que Debord tanto anhelaba. *The Naked City* no es solamente la ciudad del investigador-situacionista en busca de muestras ocultas de una vida no-objetivizada, sino que también es nuestra ciudad, una ciudad desnuda y silenciosa, sin historia y sin memoria. En este sentido, estos planos, más allá de representar una lucha continua por el control del espacio urbano, representan también las últimas articulaciones de una ciudad irreparable, un París que ya hemos perdido. La nostalgia ya era implícita en el momento de la creación de dichos planos, cuando Debord recordaba sus largos paseos por una ciudad que estaba cambiando. Como espectadores, esta nostalgia sólo nos resulta explícita hoy.

- (1) Louis Marin: *Utopics: Spatial Play*, Atlantic Highlands, N.J., 1984, p. 202.
- (2) Debord ya había propuesto la creación de mapas de este tipo en un artículo escrito dos años antes. Véase Guy-Ernest Debord: "Introduction à une critique de la géographie urbaine," *Les lèvres nues* núm.6 (setiembre 1955), p. 11-15; traducido al inglés como "Introduction to a critique of urban geography", en *Situationist International Anthology*, Ken Knabb, ed., Berkeley, Calif., 1981, p. 5-8.
- (3) *Ibid.*, p. 5.
- (4) Guy Ernest Debord: "Théorie de la dérive", *Les lèvres nues* núm.9 (noviembre 1956), p. 6-13; una versión ligeramente distinta está traducida al inglés en "Theory of the dérive", *Situationist International Anthology*, p. 50-54.
- (5) Debord, "Introduction to a critique of urban geography", p. 5.
- (6) Todos estos hechos son descritos brevemente en John Ardagh: *The New French Revolution*, Nueva York-Evanston, 1968.
- (7) Guy Debord: *La société du spectacle*, París, 1992, p. 129-130.
- (8) T.J. Clark, en su análisis sobre la "Haussmannización", desarrolla implícitamente un punto relacionado con éste. Véase T.J. Clark: *The Painting of Modern Life*, Princeton, N.J., 1984, p. 23-78.
- (9) Fueron M. Alibert y S. Antoine quienes estudiaron los movimientos de esta mujer. El plano que elaboraron aparece como Ilustración 6 en Paul-Henry Combart de Lauwe: "Paris et l'agglomération parisienne (1952)", en *Paris: Essais de sociologie, 1952-1964*, París: Editions ouvrières, 1965, p. 50.
- (10) Debord: "Theory of the dérive", p. 50.
- (11) Debord citaba un estudio de Ernest Burgess en su "Théorie de la dérive" con el comentario que su "teoría de la distribución de las actividades socia-

situationist-detective, searching out the concealed suggestions of a non-reified life; it is also our city, the city stripped bare and silent, shorn of history and memory. In this light, these maps come to stand as more than moments in an ongoing struggle over the control of urban space, they also stand as the last articulations of a city which is irretrievable, a Paris now lost to us. The nostalgia was implicit even in the moment of their creation, as Debord looked back on his years wandering through a city which was changing even at that moment; it can only be explicit for us as viewers today.

- (1) Louis Marin, *Utopics: Spatial Play* (Atlantic Highlands, N.J., 1984), p. 202.
- (2) Debord had already proposed the creation of such maps in an article written two years earlier. See Guy-Ernest Debord, "Introduction à une critique de la géographie urbaine," *Les lèvres nues* no.6 (September 1955), p. 11-15; trans. as "Introduction to a critique of urban geography," in *Situationist International Anthology*, ed. Ken Knabb (Berkeley, Calif., 1981), p. 5-8.
- (3) *Ibid.*, p. 5.
- (4) Guy Ernest Debord, "Théorie de la dérive," *Les lèvres nues* no.9 (November 1956), p. 6-13; a slightly different version is translated as "Theory of the dérive," in *Situationist International Anthology*, p. 50-54.
- (5) Debord, "Introduction to a critique of urban geography," p. 5.
- (6) All these events are briefly discussed in John Ardagh, *The New French Revolution* (New York and Evanston, 1968).
- (7) Guy Debord, *La société du spectacle* (Paris, 1992), p. 129-130; translated as *The Society of the Spectacle* (New York, 1994), p. 120.
- (8) T.J. Clark, in his discussion of Haussmannization, implicitly develops a related point. See T.J. Clark, *The Painting of Modern Life* (Princeton, N.J., 1984), p. 25-78.
- (9) M. Alibert and S. Antoine studied this woman's movements; the map appears as Figure no.6 in Paul-Henry Combart de Lauwe, "Paris et l'agglomération parisienne (1952)", in *Paris: Essais de sociologie, 1952-1964* (Paris, 1965), p. 50.
- (10) Debord, "Theory of the dérive", p. 50.
- (11) Debord cited a study of Ernest Burgess in his "Theory of the dérive," in which he wrote that the latter's "theory of Chicago's social activities as being distributed in distinct concentric zones, will undoubtedly prove useful in developing dérives." For Burgess' theory, see E.W. Burgess,

les de Chicago en zonas concéntricas resultará sin duda útil en el desarrollo de derivas". Sobre la teoría de Burgess, véase E.W. Burgess: "The Growth of the City," en *The City*, R. Park et al., eds., Chicago, 1925, p. 47-67.

(12) John van Maanen: *Tales of the Field: On Writing Ethnography*, Chicago-Londres, 1988, p. 17-18.

(13) Paul Atkinson: *The Ethnographic Imagination: Textual Constructions of Reality*, Londres-Nueva York, 1990, p. 165.

(14) John van Maanen: *op. cit.*, p. 17-18.

(15) Debord: "Theory of the dérive", p. 50.

(16) Véase James Clifford: "On Ethnographic Authority," *Representations* 1, no.2 (primavera 1983), p. 119-120.

(17) Debord: "Theory of the dérive", p. 53.

(18) James Clifford: *op. cit.*, p. 128-129.

(19) Debord: "Theory of the dérive", p. 53.

(20) Claude Lévi-Strauss: "The Concept of Archaisms in Anthropology", en *Structural Anthropology*, Nueva York, 1963, p. 117.

(21) Véase *Marginal Narratives: Anthropologists at Work*, Morris Freilich, ed., Nueva York, 1970 y M. Agar: *The Professional Stranger*, Nueva York, 1980.

(22) Debord: "Theory of the dérive", p. 50.

(23) James Clifford: *op. cit.*, p. 119. Es importante señalar el parentesco de esta frase con el "trastorno racional de los sentidos" de Rimbaud, un claro precedente poético de la desorientación de la conducta en la deriva. Sobre E.E. Evans-Pritchard, véase su *Social Anthropology and Other Essays*, Nueva York, 1964, p. 82.

(24) Me he basado para este breve comentario sobre surrealismo etnográfico en el estudio de James Clifford en *The Predicament of Culture*, Cambridge, Mass., 1988.

(25) En *Potlatch* núm.23 (13.10.1955), traducido al inglés en Greil Marcus: *Lipstick Traces*, Cambridge, Mass., 1989, pp. 410-411. Como indica Marcus, este artículo era una revisión del texto de Breton "Investigaciones experimentales (sobre el embellecimiento irracional de una ciudad)" de 1933.

(26) Parker Tyler: *The Three Faces of the Film: The Art, the Dream, the Cult*, ed. rev., South Brunswick, N.J., 1967, p. 97.

(27) David Reid y Jayne L. Walker: "Strange Pursuit? Cornell Wolrich and the Abandoned City of the Forties," en *Shades of Noir*, Joan Copjec ed., Londres-Nueva York, 1993, p. 68.

(28) Para un análisis de los proyectos de renovación urbana en la América de los años cincuenta (con ciertas similitudes al caso francés), véase Stanley Aronowitz, *False Promises: The Shaping of American Working Class Consciousness*, Nueva York, 1973, pp. 382 y siguientes.

"The Growth of the City," in *The City*, R. Park et al., eds. (Chicago, 1925), p. 47-67.

(12) John van Maanen, *Tales of the Field: On Writing Ethnography* (Chicago and London, 1988), p. 17-18.

(13) Paul Atkinson, *The Ethnographic Imagination: Textual Constructions of Reality* (London and New York, 1990), p. 165.

(14) John van Maanen, *op. cit.*, p. 17-18.

(15) Debord, "Theory of the dérive," p. 50.

(16) See James Clifford, "On Ethnographic Authority," *Representations* 1, no.2 (Spring 1983), p. 119-120.

(17) Debord, "Theory of the dérive," p. 53.

(18) James Clifford, *op. cit.*, p. 128-129.

(19) Debord, "Theory of the dérive," p. 53.

(20) Claude Lévi-Strauss, "The Concept of Archaisms in Anthropology," in *Structural Anthropology* (New York, 1965), p. 117.

(21) See *Marginal Narratives: Anthropologists at Work*, ed. Morris Freilich (New York, 1970) and M. Agar, *The Professional Stranger* (New York, 1980).

(22) Debord, "Theory of the dérive," p. 50.

(23) James Clifford, *op. cit.*, p. 119. It is worth noting this phrase's unintentional echo of Rimbaud's "rational disordering of the senses," which was certainly a poetic precedent for the behavioral disorientation of the dérive. For E.E. Evans-Pritchard, see his *Social Anthropology and Other Essays* (New York, 1964), p. 82.

(24) This brief discussion of ethnographic Surrealism is indebted to that of James Clifford in *The Predicament of Culture* (Cambridge, Mass., 1988).

(25) In *Potlatch* no.23 (13 October 1955), translated in Greil Marcus, *Lipstick Traces* (Cambridge, Mass., 1989), p. 410-411. As Marcus notes, this article was a revision of Breton's "Experimental Researches (On the Irrational Embellishment of a City)" of 1933.

(26) Parker Tyler, *The Three Faces of the Film: The Art, the Dream, the Cult*, rev. ed. (South Brunswick, N.J., 1967), p. 97.

(27) David Reid and Jayne L. Walker, "Strange Pursuit? Cornell Wolrich and the Abandoned City of the Forties," in *Shades of Noir*, ed. Joan Copjec (London and New York, 1993), p. 68.

(28) For a discussion of urban renewal in 1950s America which parallels the French case in several respects, see Stanley Aronowitz, *False Promises: The Shaping of American Working Class Consciousness* (New York, 1975), p. 382ff.