

## Escoltant la ciutat: del paisatge sonor a l'espai sonor<sup>1</sup>

Anna Juan Cantavella, Íñigo Sánchez  
*Ciutat Sonora*

Les ciutats “sonen”. Cada barri, cada carrer, cada cantonada, cada espai genera formes acústiques pròpies que constaten i relaten la seva existència, les seves dinàmiques i també les seves transformacions. El so és, en aquest sentit, part integrant de la vida social: el cant d'uns obrers mentre treballen, el so d'una pilota colpejant contra les persianes metàl·liques d'un comerç tancat, el pas de motos i cotxes, les converses creuades en un bar qual-sevol, o el so de passos en una plaça buida són tant l'expressió immediata de la societat com la manera que té de constituir-se i definir-se a si mateixa.

Aquest ha estat l'espai d'interès de la recerca *Acústiques del creixement urbà*. L'expressió sonora de les transformacions urbanes de Barcelona, una recerca finançada per l'Inventari del Patrimoni Etnològic de Catalunya (IPEC) i realitzada durant els anys 2007-2009 per un equip multidisciplinari d'antropòlegs, etnomusicòlegs, geògrafs i psicòlegs socials que formen el col·lectiu Ciutat Sonora.<sup>2</sup> La finalitat d'aquest projecte era la d'analitzar la compo-

sició sonora d'un espai urbà en transformació, com és la franja litoral de la ciutat que s'estén des del Portal de la Pau fins la zona del Fòrum, amb especial atenció a allò que està esdevenint a l'actualitat en el barri mariner de la Barceloneta. La pregunta a la qual intentem donar resposta amb aquesta investigació es pot formular de la manera següent: com està canviant la sonoritat d'aquests llocs en relació amb els processos de transformació urbana?

### De la importància d'allò ordinari

Georges Perec parlava en un dels seus textos sobre l'infraordinari de fundar una antropologia, aquella, deia, que parlarà finalment de nosaltres mateixos, que deixarà de ser exòtica per centrar-se en allò endòtic, i que ho farà a través dels esdeveniments més banals de la nostra quotidianitat.

¿Dónde está lo que ocurre cada día y vuelve cada día, lo trivial, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo extraordinario, el ruido de

fondo, lo habitual? ¿Cómo dar cuenta de ello? ¿Cómo interrogarlo, cómo describirlo?

De lo que se trata es de interrogar al ladrillo, al cemento, al vidrio, a nuestros modales en la mesa, a nuestros utensilios, a nuestras herramientas, a nuestras agendas, a nuestros ritmos. Interrogar lo que parecía habernos dejado de sorprender para siempre.

Me importa poco que estas preguntas sean aquí fragmentarias, apenas indicativas de un método, como mucho de un proyecto. Me importa mucho que parezcan triviales e insignificantes: es precisamente lo que las hace tan esenciales o más que muchas otras a través de las cuales tratamos en vano de captar nuestra verdad.<sup>3</sup>

L'escriptor francès no va ser el primer de dir-ho, però potser sí un dels qui ho va fer de manera més explícita i un dels qui va tractar de dur-ho a terme a través d'intensos i llargs projectes en què intentava portar a terme allò que ell anomenava esgotament de diferents llocs parisencs. En la línia de Perec, teòrics tan importants en el panorama de les ciències socials com Gabriel Tarde o Georg Simmel concebien la realitat a través de les interaccions més petites i compartien la idea que la societat no era una cosa que venia donada, sinó que es construïa a cada instant, cosa que comportava un alt grau d'imprevisibilitat i de repeticions sempre canviants, que inserien els indi-

vidus en una mena de joc en què era essencial conèixer les regles bàsiques per a poder moure's amb un mínim de gràcia. Es tractava d'intentar apropiarse a la realitat a través dels esdeveniments que la configuraven, de les situacions i interaccions que li donaven forma, com ho eren les descripcions dels carrers de la infància de Perec, un elogi a allò ordinari, banal, repetitiu i aparentment sense cap mena d'interès estètic, moral o polític. Com deia Geertz,<sup>4</sup> no existeix un punt de vista privilegiat des del qual observar la realitat, sinó simplement diferents punts de vista des d'on observar-la. La nostra elecció a l'hora de situar-nos al camp es troba en la mirada pròxima i en una preocupació bolcada en l'explicació o la descripció dels fets tal com es desenvolupen *in situ* en un moment concret, més que en la interpretació de fets generals.

L'espai que ha centrat l'atenció de la nostra investigació ha estat l'espai públic de la ciutat pel fet de ser aquell on es desenvolupa de manera més intensa i explícita allò que Lefebvre va anomenar *urbà* i va definir com "l'esclat de la ciutat" a través de les pràctiques dels seus ciutadans i practicants.<sup>5</sup> El filòsof francès diferenciava la *ciutat* com a receptacle de l'*urbà*, que no era més que l'obra dels individus; i parlava del carrer com el lloc on es portava a terme de manera contínua l'espectacle de la quotidianitat, microcosmos de la vida moderna, on tot canvia sense parar i sempre es repeteix. El carrer, espai urbà per excel·lència,



es presenta, doncs, com l'espai del moviment incansable, de la circulació, de les trajectòries, de les trobades casuals, de les negociacions efímeres i configurades sempre en marxa, de les aparences, de les teatralitats, dels cossos... Tractar d'aproximar-se a allò urbà significa, doncs, aproximar-se a maneres de fer, a modalitats de passar, a *savoir-faire* contextualitzats, a tàctiques inventades en el moment de produir-se, a codis de conducta apresos amb el temps, a formalitats o a escamotejos dels codis institucionalitzats. El carrer, doncs, com l'espai dels cossos per excel·lència. Allà el que compta són sempre els petits moviments, les gestualitats, la funció fàtica del llenguatge, que parla per a no dir res, que simplement possibilita la comunicació; el que compta és el soroll de fons, el murmuri cons-

tant a sobre del qual es desenvolupen totes les interaccions. No és qüestió de continguts, sinó més aviat de formes i de formalitats i per tant, una de les aproximacions que semblen més adients és l'anàlisi ecològica o etològica en els termes en què ho han descrit, entre altres, Conein o Cosnier.<sup>6</sup>

Ens trobaríem propers als postulats de la fenomenologia que intenta comprendre allò humà a través de la seva facticitat, dels seus comportaments, dels esdeveniments que estan passant allà fora –com diria Blumer<sup>7</sup> en el moment en què l'investigador es troba present, arran de terra, immers en una realitat que no pot captar en la seva totalitat i de la qual només pot ser testimoni a mitges, perquè la seva mirada, com deia Geertz, no parteix d'un punt de vista privilegiat. Aquesta postura al camp es trobaria

immersa en la controvèrsia entre observadors-voyeurs i passejants, de la qual partia De Certeau en un dels capítols més macos de *L'invention du quotidien*, on l'autor francès feia una crítica a la mirada enlairada de la concepció i de la teoria i on les taxava de simples voyeurs, donada la seva manera de mirar la realitat i el punt de vista des del qual volien portar-ho a terme. Amb les seves paraules:

Estar elevat al sostre del World Trade Center significa trobar-se més enllà de l'empremta de la ciutat. El cos ja no està enllaçat als carrers que el giren i el revolten segons una llei anònima.

[...] no ser més que un punt d'observació enlairada, és la ficció del saber [...].

La ciutat-panorama és un simulacre teòric (és a dir, visual), en suma un quadre, que té com a condició de possibilitat un oblit i un desconeixement de les pràctiques. [...] És a sota, al contrari, a partir dels llindars on la visibilitat flaqueja, on viuen els practicants ordinaris de la ciutat [...] que juguen en espais que no els són visibles, dels qui simplement formen part.<sup>8</sup>

### **Les estratègies de la mirada paisatgística**

Si ens n'adonem, aquesta posició metodològica nega de principi el concepte de paisatge en la seva essència. Tot paisatge és una construcció cultural i tot paisatge intenta interposar entre els sen-

tits i la realitat una mena de lleis que la facin pensable. En aquest context, les lleis són visuals i el que es construeix a través de l'objecte és una manera de mirar, de limitar, d'enfocar i d'enquadrar la realitat. El naixement del terme paisatge i de la perspectiva van lligats, i com ja assegurava Panofsky,<sup>9</sup> més enllà de marcar un determinat gust artístic, tots dos (encara que l'un a través de l'altre) es configuren com a forma simbòlica i, per tant, modelen les nostres estructures mentals, de tal manera que no sabem veure si no és a través del seu prisma. És aquest aspecte, el de la impossibilitat de discernir entre la natura i l'artifici, el que més interessa a Anne Cauquélin.<sup>10</sup> La filòsofa comença *L'invention du paysage* amb una reflexió sobre la suposada preexistència del paisatge a la nostra pròpia consciència i sobre com aquest paisatge, més enllà de ser natural, porta implícits uns canons estètics de bellesa molt marcats (un paisatge sempre serà bell i dir el contrari suposarà sacrilegi per part d'aquell qui ho assegurui). Cauquélin torna la seva mirada enrere i intenta cercar els orígens del concepte per mostrar-lo tal com és, una construcció de la societat occidental que amb les lleis de la perspectiva aconseguix portar a terme una de les equivalències més subtils i potents de la nostra manera d'entendre el món: el d'igualar, com ja hem dit, natura i artifici.

Jean-François Augoyard va una mica més enllà i s'interessa en com a la cultura occidental "la

simple enunciació de la paraula paisatge significa l'exercici de veure".<sup>11</sup> Aquest pas, que va d'allò teòric (què és un paisatge) a allò metodològic (com es percep un paisatge), inicia a França una sèrie d'estudis i d'investigacions que, partint de les ciències socials i de les de la construcció, volen desbancar el lloc preeminent de la mirada en els estudis sobre les realitats urbanes. Sembla ser –assegura el filòsof i musicòleg francès– que la raó ha esdevingut lògica visual i allò sensible i perceptible, científicament o artísticament parlant, és essencialment allò visible. A *La vue est-elle souveraine du paysage?*, Augoyard recorda els tres supòsits bàsics sobre els quals s'elabora el concepte del paisatge modern i que parteixen d'una manera de mirar utòpica, d'una estètica de la contemplació i d'un concepte d'espai totalment euclidià. La mirada utòpica comporta la fal·làcia de la qual també parlava De Certeau quan es referia a la mirada del saber, de mirar des d'un fora de camp. El paisatge implica una distanciació que fa que l'observador es retiri de la realitat per poder observar-la des de fora, després d'haver imposat uns marges i fer-la pensable. La distanciació implica, doncs, l'objectivació del lloc a través d'una operació de selecció. D'altra banda, el paisatge, sota la perspectiva newtoniana d'espai, és sempre un lloc isotròpic, homogeni i estable i per tant representable. Finalment, tot paisatge implica una artefacció de l'espai, una organització de les parts que converteixi allò que es

mira en quelcom de bo de mirar. El paisatge neix d'una estètica de la contemplació i demanda espectadors, més que observadors. Allà tot té un sentit i la narrativa que configuren les parts amaga una intenció concreta, que ve establerta des de fora, des del conceptor que imagina el paisatge i se l'apropia sempre des de l'exterior. Perquè l'individu no pot formar part del paisatge. Una de les seves condicions és que és una construcció elaborada a priori i de la qual només es forma part com a simple espectador i mai com a actor. Aquests aspectes configuren el paisatge visual i fan d'ell una realitat abstracta, estable i fixada en el temps. El que ens mostra és una instantània estetitzada de la realitat.

### **De la mirada a l'oïda: un canvi simbòlic en la metodologia**

Partint d'aquesta idea de paisatge, Augoyard i els primers treballs del Laboratori CRESSON a França iniciaran una línia d'investigació en la qual allò sonor cobrarà rellevància, justament per la capacitat que el so té de negar les característiques bàsiques de la mirada paisatgística. Un dels aspectes clau en aquesta crítica és la pròpia natura del so. El so no és més que temps qualificat i prendre'l en consideració significa introduir en les investigacions de les ciències socials l'interès per la realitat més efímera i al mateix temps la més tangible, aquella que es mostra a través d'allò que passa. L'espai sonor és un espai discret, que no implica la conti-

güitat ni l'homogeneïtat. No és un espai isotròpic, com el visual, no està fet tan sols d'un sol discurs, ni construeix una narrativa amb una sola veu. L'espai sonor està fet d'esdeveniments puntuals provinents de diferents punts que canvien constantment i que es colen, se superposen, s'acoblen o es diferencien en un ball de discontinuïtats en què el subjecte es troba immers. És, doncs, polifònic. Fusiona detalls, suprimeix la noció de punt de vista, no coneix la perspectiva euclidiana i és de contorns fluïxos. A més a més –i com escrivia Michel Chion<sup>12</sup> el so és sempre allò que reenvia a una altra cosa. Com una mena de maledicció, la nostra relació amb ells no consisteix en escoltar-los per ells mateixos, sinó en interpretar-los en un acte automàtic que va sempre més enllà del seu sentit, de la seva causa física. Es tracta del no-objecte per excel·lència i aquest fet de ser només indicis construeix imatges d'espais sempre incerts, flotants, evocadors, ambigus, fluctuants, canviant...

L'espai sonor és, doncs, pur esdeveniment i prendre l'esdeveniment com a base d'investigacions suposa, per sobre de tot, un gir metodològic important. Tot i que la teoria de la relativitat d'Einstein, en un primer moment, i més tard el principi d'incertesa de Heisenberg i la teoria del caos, atorguen una posició central a l'esdeveniment microscòpic com a element clau per donar sentit a la realitat, les ciències socials han estat sempre molt més preocupades per les estruc-

tures (estables i isotròpiques com el paisatge visual) que per l'acció quotidiana que les configura (canviants, evocadores i incertes com l'espai sonor). Au-goyard parla, al final del mateix article, de la necessitat de desenvolupar una mirada banal:

Una mirada despreocupada de les simetries, indemne a l'estètica de la contemplació, feliçment incapacitada per a mirar des de fora, una manera quotidiana d'estar en el paisatge. L'existència d'aquesta mirada banal passa desapercebuda perquè els seus instruments preferits pertanyen a una retòrica de les pràctiques i no a un ordre del discurs.

Però aquesta mirada banal a través d'allò sonor no pren cos tot d'una. La centralitat del soroll a les grans ciutats, la seva evolució, cada cop més intensos i sobretot més continus, i la seva mescla, posaran el soroll a partir dels anys 60 en el centre de moltes investigacions i apareixeran tota una sèrie d'actuacions sonores que tractaran d'introduir la dimensió estètica en la representació contemporània de l'entorn urbà. En aquest context, el concepte "d'objecte sonor" de Pierre Schaeffer que defineix en el seu *Traité des objets musicaux* farà bascular la classificació acadèmica entre soroll, so i música, i elaborarà una nova musicologia, una fenomenologia d'allò audible, amb un concepte aplicable a tot so que aparegui a l'entorn i que tingui identitat perceptible auditiva, independentment de la seva

procedència o del seu significat.

Dues dècades després, Murray Schafer inventa el neologisme *soundscape* i amb ell vol fer escoltar la realitat com una obra de la natura. Sota aquesta percepció, el "paisatge sonor" designa "tot allò que en l'entorn sonor és perceptible com una unitat estètica".<sup>13</sup> Sota el seu neologisme *soundscape*, doncs, trobem la fascinació pel *landscape*. La composició dels paisatges sonors s'ordena segons el mateix principi que el paisatge visual, és a dir, a través de les relacions entre figura i fons. I seguint aquesta lògica, el músic canadenc diferencia entre paisatges sonors hi-fi (on les figures es distingeixen perfectament del fons) i paisatges sonors low-fi, sorollosos i bromosos, i tan característics de la ciutat. Aquesta tria s'opera, com veiem, sota els criteris cartesians de la bona representació: claredat i distinció. Finalment, doncs, el paisatge sonor no s'allunya en la seva essència del paisatge visual. Tots dos són constructes culturals, estèticament pensats i que delimiten de manera predeterminada una realitat concreta per observar-la o escoltar-la des de fora. Si la lògica d'interacció amb el paisatge visual era la de l'espectador, amb el paisatge sonor passa exactament el mateix. Tots dos són un producte "artificialitzat" de la realitat, delimitats, enquadrats, formatats o enregistrats per desencadenar una sèrie d'experiències estètiques. Aquells paisatges sonors que Schafer descriu com de qualitat són sempre els paisatges hi-fi, ja que és a través



d'ells que el públic que escolta pot arribar a captar l'essència d'allò que l'artista volia transmetre amb el paisatge creat.

La realitat banal i quotidiana de la ciutat dels 70 i una mica més, la d'ara, no respon a cap paisatge sonor hi-fi. Podríem dir que la ciutat no és més que un murmur de multitud de sorolls que interaccionen de mil maneres diferents, però sempre sota la forma de la metàbole. És difícil trobar sorolls ben delimitats, clars i apartats de la resta de sorolls. La realitat banal és el soroll de fons del qual parlava Percec i que és finalment la base sobre la qual es desenvolupa la vida en societat.

El soroll en el qual ens trobem imbuïts tots els dies, aquell del qual ens és difícil apartar-nos perquè forma part de la situació en què apareix, és també una realitat construïda, però des de l'interior, aquella que configuren els transeünts i els habitants d'un barri o d'un carrer qualsevol en

el moment de passar, de creuar-se, de saludar-se o no: el soroll bromós i poc clar dels mercats, que existeix simplement per a desenvolupar una sèrie de funcions simbòliques, els crits dels bars, els sorolls constants de les màquines de tota mena, mesclades amb els sons de sabates, de les músiques dels iPod, dels missatges institucionals, dels motors dels cotxes, dels sons de les bicicletes, de les sirenes de policia, dels helicòpters que sobrevolen la ciutat sense descans, de les converses escoltades a mitges, dels sorolls de plats, coberts i gots dels bars.

### Escoltant la ciutat

Aquesta reflexió metodològica que acabem d'exposar breument és a la base de l'estudi etnogràfic sobre l'expressió sonora de diferents espais i llocs del litoral de la ciutat de Barcelona que hem realitzat entre els anys 2007 i 2009. El treball de camp, com-

post d'enregistraments, observació etnogràfica i entrevistes, ens ha permès detectar i analitzar les rutines sonores dels diferents espais urbans objecte d'estudi (places, mercats, platges, carrers, etc.), les pràctiques quotidianes que configuren la seva vida social, les seves continuïtats, els seus ritmes i hàbits sonors, els seus esdeveniments sonors, les anècdotes sonores, les excepcions acústiques, etc., així com els relats, les opinions, els imaginaris i les evocacions al voltant dels sons que conformen la banda sonora de la quotidianitat.

Encara no és possible oferir conclusions definitives de la investigació, ja que ens trobem encara en la fase d'anàlisi i de redacció final dels materials obtinguts durant el treball de camp. Malgrat això, per concloure, ens agradaria referir-nos a algunes de les línies d'anàlisi sobre les quals treballem actualment.

A banda de la reflexió metodològica sobre el so i del paper dels sentits en l'experiència urbana, de les quals aquest article ha volgut ser només una petita mostra, la investigació "Acústiques del creixement urbà..." ha obtingut dos resultats principals. En primer lloc, els enregistraments sonors realitzats en diferents llocs del litoral de la ciutat –del Portal de la Pau a la zona del Fòrum– al llarg dels divuit mesos de treball de camp han servit per crear el primer inventari sonor de Barcelona, un arxiu digital que conté més de tres-cents fragments sonors, els quals han estat processats, catalogats i organitzats en

una base de dades que serà d'accés públic. Cada enregistrament inclòs en aquesta base de dades conté una descripció etnogràfica de la situació en què el so va ser pres, una fotografia i un mapa que permet la ubicació del punt exacte d'enregistrament, així com informació addicional sobre les condicions del fragment (hora, data, moment del dia, etc.). La finalitat de l'inventari és doble. D'una banda, està pensat com una eina per a l'anàlisi dels centenars d'enregistraments sonors acumulats durant el treball de camp. Per fer-ho possible, durant la investigació vam desenvolupar una metodologia de classificació de sons mitjançant etiquetes (*tags*) que ens permeten relacionar entre ells els registres sonors. D'altra banda, l'inventari està també pensat com un fi en si mateix, la finalitat del qual és la de documentar i "conservar" els sons de certs espais de Barcelona que es troben en procés de transformació. A què sona la Barcelona d'avui? Com sonarà el barri d'aquí a deu o quinze anys? Desafortunadament, sabem molt poc de com sonava el barri mariner a principis del segle xx, més enllà dels records, molts cops imprecisos, dels veïns més majors. Així com hi ha hagut un interès per preservar la memòria visual de l'espai públic, la creació d'aquest inventari ha estat una aposta per conservar fragments de la identitat sonora de carrers, places o mercats emblemàtics de la ciutat.

En segon lloc, l'observació i escolta intensiva dels espais

urbans, les notes de camp, els registres sonors i les entrevistes amb veïns i usuaris ens han servit per identificar i construir diferents tipologies d'espais en funció de les seves qualitats i propietats sonores. Aquesta tipologia constitueix el gruix d'una monografia final que donarà compte de resultats concrets i que actualment es troba en fase de redacció. Per acabar, i com a exemple, voldríem presentar tres d'aquestes tipologies amb els seus corresponents exemples. Una mostra del tipus d'anàlisi que estem desenvolupant.

### **L'espai *apocryph* de trànsit: el Passeig Marítim**

Els espais *apocryphs* són aquells en els quals les marques sonores microsocials es distingeixen de manera molt vaga. Es tracta d'espais en els quals l'apropiació sonora col·lectiva resulta difícil, tant per les característiques físiques de l'espai com pels usos socials. Un bon exemple és el passeig que s'estén sobre el Port Olímpic, des de les torres Mapfre fins a la platja de Bogatell. Els registres sonors mostren la prevalença dels sons associats a la circulació i als fluxos (helicòpters, trànsit rodat, bicicletes, converses fugaces de gent passejant, etc.). La densitat d'aquest fons sonor contrasta amb l'absència de sons d'allò microsocial.

### **L'espai de sociabilitat: la plaça de la Font (la Barceloneta)**

A diferència dels espais *apocryph*, els espais de sociabilitat es



caracteritzen per la presència i notorietat que els sons de les pràctiques socials habituals prenen. De fet, constitueixen espais morfològics, és a dir, espais en els quals la modificació de la seva composició global és sempre possible a partir d'accidents singulars. L'observació prolongada de les pràctiques i els usos de la plaça de la Barceloneta mostren com aquesta plaça és utilitzada com a espai de descans, espai de trobades casuals entre veïns i espai de manifestacions festives i d'actuacions. Usos i apropiacions que varien segons el moment del dia i l'època de l'any i posseeixen, cadascun, la seva sonoritat pròpia.

### L'espai residencial del litoral: Diagonal Mar

L'espai residencial del litoral és un espai *staccato*: cada objecte està ben delimitat, però al mateix temps és un espai buit i anònim. No hi ha cap marca sonora de

sociabilitat. Aquestes característiques les trobem a la zona de construcció recent de Diagonal Mar i els seus voltants. Blocs d'edificis luxosos i promocions immobiliàries en construcció en les quals la mar es configura com a objecte visual. **L'illa social i residencial promet silenci.**

Aquests són només indicis per a una "etnografia sonora" dels espais públics del front marítim de Barcelona. L'anàlisi dels fragments sonors de l'inventari (instantànies d'un moment determinat que reflecteixen sons característics dels espais estudiats) junt amb el relat etnogràfic de les pràctiques quotidianes, la descripció de la morfologia urbana i dels seus aspectes més sensorials (textures, lluminositat, tipus de materials, etc.) ens donen una gran quantitat de pistes per arribar a descriure amb prou nitidesa allò que ens preguntàvem al principi amb Perec com a interlocutor: de què està fet allò ordinari?

I què pot contar-nos sobre nosaltres mateixos?

### NOTES

1. Aquest article té el seu origen en la conferència "Del paisatge sonor a l'espai sonor" que Ciutat Sonora va presentar a la jornada sobre Paisatges Sonors a Catalunya celebrada l'11 de desembre de 2008 al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB).

2. Ciutat Sonora és un col·lectiu d'investigadors socials integrat per Miguel Alonso, Noel García, Claire Guiu, Anna Juan i Íñigo Sánchez. Més informació a [www.ciudadsonora.net](http://www.ciudadsonora.net)

3. PEREC, G. *Lo infraordinario*. Madrid: Impedimenta, 2008, pàg. 21-25.

4. GEERTZ, C. *Tras los hechos, dos países, cuatro décadas y un antropólogo*. Barcelona: Paidós, 1996.

5. LEFEBVRE, H. *Espace et politique, le droit à la ville II*. París: Éditions Anthropos, 1972, pàg. 21 i 61.

6. CONEIN, B. "Ethologie et sociologie, contribution de l'éthologie à la théorie de l'interaction sociale" a *Revue française social*, XXXIII, 1992; COSNIER, J. "L'éthologie des espaces publics" a GROSJEAN, M.; THIBAUD, J.-P. *L'espace urbain en méthodes*. Marseille: Parenthèse, 2001.

7. BLUMER, H. *El interaccionismo simbólico, perspectiva y método*. Barcelona: Hora DL, 1981.

8. DE CERTEAU, M. *L'invention du quotidien*. París: Folio essais, 1990, pàg. 140.

9. PANOFSKI, E. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 1999.

10. CAUQUELIN, A. *L'invention du paysage*. París: PUF, 2000.

11. AUGOYARD, J.-F. *La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère ?* Le Débat, maig-agost de 1991, n. 65, pàg. 51-59.

12. CHION, M. *La toile trouée*. París: Cahiers du cinéma/ Editions de l'Étoile, 1996.

13. SCHAFER, M. *The tuning of the world*. Michigan: University of Michigan Press, 1977.