

# ART & THE CITY

Guillaume Désanges

Tras haber representado la mayor mutación social del siglo pasado, la urbanización mundial es hoy una realidad probada, innegable. Es una tendencia fuerte, de fondo, y que se acelera sin cesar: de 10% en 1960 se ha pasado hoy a más de la mitad de los seres humanos que viven en ciudades cada vez más grandes. Conocemos bien la amplitud y los efectos de esta carrera desenfrenada por la concentración humana. El hecho urbano ya no es una elección, ni un fenómeno: se ha convertido en la forma misma de la vida, el decorado natural de las relaciones sociales, remitiendo los otros modos de hábitat a la esfera de la marginalidad o al exotismo. Podemos incluso decir que la gran ciudad, arquetipo heredado del siglo XIX<sup>1</sup>, ha sido a la vez el marco y el principal sujeto de la modernidad<sup>2</sup>. Para empezar, porque esta última ha adoptado la escala urbana como la de la experiencia política real (de la que es, efectivamente, su origen etimológico – la polis de Platón). Dicho de otro modo: el marco práctico de las nuevas condiciones de la convivencia está basado en una multitud física, espacial, y no únicamente ideal. Para la modernidad, la ciudad es la asociación de fuerzas sincrónicas y estructuradas de inteligencias cara a la emancipación humana. En resumen, la ciudad es la imagen reducida del mundo venidero, su modelo de trabajo. Representa así la pantalla natural de las proyecciones intelectuales y políticas de los visionarios, el área ideal de la utopía y de la programación ideológica. Por ello es materialmente el receptáculo de las grandes experimentaciones arquitectónicas (Fourier, Le Corbusier) y espiritualmente el de los principales movimientos del pensamiento que han marcado la modernidad.

La ciudad es la escala misma de la modernidad, es su recipiente y su forma, su base y su sujeto, su origen y su destino.

De manera más detallada, podemos discernir en la ciudad los principales temas de dicha modernidad y seguir sus mutaciones: ideal del bien común y de la libertad individual, rigor organizativo y administrativo, racionalidad, progreso industrial y tecnológico, capitalismo y terciarización de la economía (paso de una economía de la producción a una economía de consumo: los rótulos luminosos de los almacenes han reemplazado las fábricas a partir de los años 50). Se descifran en ella igualmente las huellas de la historia caótica de los transtornos intelectuales y políticos desde el siglo XIX: recomposición del mapa de las potencias, descolonización, movimientos migratorios, mundialización, etc. En ese sentido, la ciudad es la vitrina, la exposición permanente del hecho moderno. Pero una de las propiedades esenciales que conecta directamente la ciudad con el ideal modernista, y que nos interesa aquí particularmente, concierne la noción de velocidad, y más generalmente de circulación y movimiento permanentes. Charles Baudelaire, eminente pensador de la modernidad, definió esta última como “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente<sup>3</sup>”. De hecho, la escala urbana ha fundado un nuevo modo dinámico de habitar el mundo. El nuevo ciudadano urbano es un homo-mobilis escurridizo, surfeando el mundo más que penetrándolo u ocupándolo. Un ser de superficie, en constante desplazamiento, perpetuamente desarraigado. Esta inestabilidad intrínseca del espacio urbano se manifiesta de dos maneras: centrípeta y centrífuga. Interna y externa. La ciudad está organizada espacialmente según una lógica de movimientos necesaria: los espacios de vida están diseminados geográficamente (hábitat, trabajo, ocio) y el desplazamiento entre ellos es permanente. Pero esta imagen clásica del hormigüeo incesante de la “colmena urbana” opera como un movimiento sobre movimiento. Fractalidades mecánicas: la ciudad misma, considerada en su conjunto, se desarrolla, se dispersa, gana terreno, desborda continuamente sus propias fronteras. Desde el punto de vista formal, la aglomeración urbana tiene bastante de Grotresco, ese movimiento estético italiano del siglo XVI: una apariencia de orden obtenido mediante una multitud de desórdenes. Así, la megalópolis contemporánea se aleja progresivamente de su programa político-social y se convierte en lugar del caos. Un caos incomprensible, impenetrable, que escapa a los planes de urbanización, pero que parece responder a un código genético superior, el de la necesidad capitalista. Es un paradójico determinismo económico del desorden, incluso un virus, y la forma de las grandes urbes puede leerse hoy como un síntoma más que un programa<sup>4</sup>.

Pero la ciudad moderna es también la que promueve la cultura y las artes, en particular las vanguardias. Es el recipiente de la inteligencia colectiva, en el que las ideas nuevas (y su formalización) nacen, circulan, se confrontan entre ellas. Por todo ello y por las razones evocadas

más arriba, las grandes figuras de la modernidad artística integrarán estrechamente el fenómeno urbano en sus preocupaciones, primero dentro de una lógica celebrativa y globalizante, y posteriormente de manera cada vez más crítica y subjetiva. Malevitch y sus Architectones o Rodtchenko y sus encuadres de muchedumbres dibujan nuevas siluetas ideales de la "socialidad", espiritual para uno y material para el otro. En fotografía, a Eugène Atget o a Walter Evans les interesa la ciudad no sólo desde un punto de vista documental, sino también poético y político, con la finalidad de fijar ese carácter movido, huidizo y efímero de la realidad urbana. La ciudad constituye incluso el lazo formal entre esos maestros de la modernidad estética y sus herederos del arte conceptual de los años 60, desde Ed Ruscha (con su célebre *Every Building on the Sunset Strip*, en 1966, o sus *Parking Lots*) hasta Sol LeWitt o Dan Graham (cuyo *Homes for America* asocia con humor las formas geométricas de las urbanizaciones de los suburbios americanos con las de las vanguardias).

Siguiendo esta línea conceptual, dos artistas, Douglas Huebler y Stanley Brown, van a revelarse emblemáticos de un nuevo tipo de relación con la ciudad al utilizar sus propios cuerpos según diversos protocolos concretos. Una forma de crítica a la escala del terreno y no ya de la topografía global, en una relación más horizontal que vertical con la realidad. El principal interés de esas relaciones del cuerpo con la ciudad (desplazamientos, posiciones, contactos, deambulaciones, etc.) consiste en añadir otro sujeto de la modernidad a la modernidad, superponer otra escala sobre la escala comunitaria: la del individuo. Pues la cuestión moderna es paradójica: a la vez sueño colectivo y advenimiento del individualismo. Por otro lado, ese desplazamiento focal permanente entre las escalas individual, colectiva y universal es el que funda el carácter confuso e incomprensible de la modernidad.

La figura más representativa de ese sujeto moderno individualista que evoluciona de manera independiente y autónoma dentro del espacio colectivo es precisamente la del artista. Una vez más Baudelaire es un precursor, puesto que es el observador (¿el inventor?) de una modernidad encarnada, personificada primero en la figura del pasante ocioso, del artista después. El nuevo aventurero es un andariego urbano, que escudriña el saber y la belleza en el corazón mismo de la inmediatez. "Esta heroificación irónica del presente, este juego de la libertad con lo real para su transfiguración, esta elaboración ascética de sí, Baudelaire no concibe que puedan tener lugar en la sociedad misma o en el cuerpo político. Sólo pueden producirse en otro lugar que Baudelaire llama el arte", explica Michel Foucault.

Esta postura remite al movimiento situacionista, nacido en Francia a finales de los años 50 en torno a la figura de Guy Debord. La Internacional situacionista preconiza una reapropiación del tiempo y del espacio público —en particular la ciudad— al servicio de una ideología política libertaria. Es cierto que su objetivo es revolucionario y no simplemente crítico o formal, pero su relación ambigua con la práctica artística, de la que preconiza a la vez la abolición y la superación, toma la forma de una "política en actos" que podríamos calificar de "performativa". Pretende evaluar las consecuencias afectivas del espacio urbano sobre los individuos a través de diversas experiencias físicas, siendo la más conocida la deriva psicogeográfica: "técnica de paso apresurado a través de ambientes variados". De manera más general, los situacionistas quieren revelar o crear rupturas en el seno de lo cotidiano para obtener "la construcción concreta de ambientes momentáneos de la vida y su transformación en una cualidad pasional superior".

Y es precisamente mediante esta reapropiación individual y efímera del espacio, opuesta a la formalización normativa del ideal modernista, que las teorías situacionistas pueden aclarar ciertas prácticas artísticas contemporáneas. Prácticas que son un uso crítico de contextos específicos, utilizando directamente la calle como terreno de juego, de trabajo o de experimentación.

En esta dialéctica activa con la ciudad es en la que el arte urbano se revela más problemático y subversivo, puesto que propone alternativas concretas a equilibrios dominantes y determinismos arquitectónicos y sociales. Presentaré de manera sucinta algunos ejemplos emblemáticos para mí (aunque voluntariamente dispares) de esas estrategias de confrontación individual con el espacio urbano. Me parecen interesantes porque son actos de resistencia, pero a la escala de decisión artística, es decir, la de un individualismo autónomo, físicamente y políticamente insumiso a un orden arquitectónico de las cosas.

Es, por ejemplo, el caso del artista americano Gordon Matta-Clark desde los años 70. Su célebre casa partida en dos inaugura un género de "land-art urbano" que es primero escultórico, cierto, pero sobre todo Matta-Clark corta y disloca trozos de edificios vacíos para que la estructura

arquitectónica se pliegue a su propia voluntad de artista, a su propia medida. Es la afirmación, no exenta de poesía –dejar filtrar el aire y la luz, quebrar las perspectivas–, de una disidencia plástica bajo la forma simbólica de un desgarró concreto del “tejido urbano”.

Formalmente menos afirmativas, las acciones discretas e intrusivas que realiza en esa misma época el artista checo Jiri Kovanda en las calles de Praga no son menos subversivas. Aparecen primero como casi imposible de diferenciar de la vida real: caminar rozando a la gente, huir corriendo de un grupo de amigos, esconderse en la ciudad, mantenerse en medio del flujo de transeúntes con los brazos abiertos, etc. Utiliza su propio cuerpo como instrumento de medida para interrogar el lugar que ocupa el individuo en el espacio social y propone una especie de resistencia pasiva, romántica, de incomunicabilidad paradójica en este espacio común. Un espacio de circulación sin desviación, de coexistencia sin comunicación, de proximidad sin contacto. Las acciones discretas de Kovanda son una manera a la vez elegante y ligeramente desesperada de asumir una postura de eterno outsider en el corazón mismo de lo colectivo.

Así, cuando Francis Alÿs recorre las calles de São Paulo vertiendo pintura de un bote agujereado<sup>11</sup>, se pasea con zapatos imantados que van recogiendo los residuos metálicos de La Habana<sup>12</sup> o anda con una pistola en la mano por las calles de México hasta que le detenga la policía (al cabo de 12 minutos)<sup>13</sup>, está experimentando la posibilidad de una trazabilidad de las relaciones precarias entre cuerpo individual y cuerpo social. De manera relativamente indiferente o indolente encontramos aquí una vez más la afirmación de una autoridad individual en el flujo urbano.

Podríamos citar también el caso particular de David Hammons, que desde los años 70 desarrolla un trabajo a partir del espacio urbano, pero a escala micro. Este artista se pone voluntariamente en una situación de marginalidad y vende bolas de nieve en la calle o recupera pelos, grasa y suciedad de la calle para hacer ensamblajes de tipo escultórico. Diferentes formas de crear economías de la urgencia y de la precariedad generadas por la realidad urbana.

Otro tipo de acción aún más problemática es la que lleva a cabo Thomas Hirschhorn al construir al pie de un bloque de pisos de un suburbio popular de París un verdadero museo, cuya construcción y funcionamiento se realizan con la colaboración (remunerada) de los habitantes del barrio<sup>14</sup>. Éste presenta durante ocho semanas importantes obras de las vanguardias del siglo XX, activándolas diariamente con exposiciones, conferencias, debates, talleres de escritura, talleres para niños, salidas y comidas comunes. El vínculo con cierta utopía vanguardista –cambiar la sociedad mediante el arte– es evidente; para ello Hirschhorn opera un cambio de escala y una traslación geográfica: saca las obras originales de su estuche patrimonial para recargarlas de energía al contacto con la realidad. A primera vista idealista y benévolo, este proyecto es, al contrario, de una gran violencia subversiva, puesto que su lógica prioritariamente artística puede chocar, incluso rebelarse contra una lógica política y social más o menos admitida, y poner de manifiesto las contradicciones políticas con la insolente simplicidad de su proposición. Aquí también se utiliza la escala humana como principal medida para la ocupación del espacio público, negándose a adaptarse o plegarse a un contexto social predeterminado.

Todos estos ejemplos, muy diferentes como había anunciado, tienen en común el hecho de no considerar la ciudad como sujeto sino como objeto, de confrontarse a ella más que ilustrarla; no pretenden tratar de la ciudad sino de una ciudad o de una situación urbana particular, inscribiendo los signos de una individualidad incontrolable en el seno de un espacio sobredeterminado. Cada uno de ellos muestra una práctica de desviación crítica y un ánimo de no-reconciliación permanente con el urbanismo dehumanizado.

Dentro de una línea más onírica y más cinematográfica, Pierre Huyghe, influenciado por Gordon Matta-Clark<sup>15</sup>, ha desarrollado desde principios de los años 90 un trabajo original y complejo sobre el espacio urbano. Una de sus primeras obras mostraba a un peatón andando sobre un tapiz rodante instalado dentro de un vehículo que recorría la ciudad<sup>16</sup>, una especie de deriva urbana producida por un dispositivo desrealizante. Posteriormente, sus Billboards –inserción de un panel publicitario con actores que interpretan una escena cotidiana ligada al sitio mismo en el que se encuentra el panel– le sitúan en una filiación que podríamos calificar de “soft-situacionista”. Pero los lazos más interesantes de las relaciones entre el ideal urbanístico modernista y el futuro de nuestras organizaciones sociales los desarrollará con *Streamside Day* (2003). La película documenta una procesión celebrativa inventada y ejecutada por el artista y los habitantes de una parcela en construcción, especie de colonia urbana cerca del río Hudson, en el estado de Nueva York. El filme, que comienza como un documental naturalista, se convierte en una fábula sobre las

nuevas formas de urbanidad: una urbanidad remodelada a la escala de una comunidad restringida, protegida, pero no más arraigada culturalmente que la de las grandes urbes. De lo que se trata aquí es de inventar un mensaje común, un sistema de referentes vernáculos o ritos. Al hacer esto, Huyghe designa nuevas fronteras de convivencia cuya experiencia es evacuada hacia el dominio de la ficción y del sueño. Una especie de metapolis en la que la "socialidad" es virtual, como en la comunidad Second life, y que en un futuro podría ocuparse de una parte de las funciones asumidas aún hoy por la ciudad.

Traducción: Dulce Gamonal

---

- 1 Las ciudades han comenzado a crecer a partir de 1840-1850.
- 2 Ver los escritos de Walter Benjamin en los que toma la ciudad como modelo y sujeto de reflexión sobre la modernidad.
- 3 Charles Baudelaire, "El pintor de la vida moderna", 1859, primera publicación en el diario Le Figaro en 1863.
- 4 Ver las teorías del arquitecto y urbanista holandés Rem Koolhaas.
- 5 Ed Ruscha, Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles, 1967.
- 6 Dan Graham, Homes for America (1966-1967) collage de textos y fotografías originalmente publicadas en Arts Magazine, diciembre 66-enero-67, n°41).
- 7 Michel Foucault, "Qu'est-ce que les lumières ?", 1984.
- Guy Ernest Debord, "Théorie de la dérive", Bulletin central édité par les sections de l'Internationale situationniste n°2, 1958.
- 8 "Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale", présenté par Guy Debord à la conférence de fondation de l'Internationale situationniste de Cosio d'Arroscia (juillet 1957).
- 9 Splitting, 1974.
- 10 The Leak, 1995.
- 11 Magnetic Shoes, 1994.
- 12 Reenactments, 2000.
- 13 Musée Précaire Albinet, 2004.
- 14 Uno de sus proyectos recientes, presentado en el Centro Pompidou en la exposición "Airs de Paris", consiste en una proyección de la película de Matta-Clark "Conical Intersect, Étant d'art pour le locataire (1975), 27-29 rue de Beaubourg Paris" en el mismo lugar del rodaje.
- 15 Trajet, 1992.