

Seminario

# Centros históricos y centralidades urbanas

TÍTULO: LA CIUDAD HISTÓRICA COMO OBRA DE ARTE

Autor: Norberto Feal

Institución: CIP. Centro de Investigaciones del Paisaje, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires

1

En su ya clásico ensayo *Teoría de la vanguardia*, Peter Bürger, se pregunta “(...) desde la experiencia de la falsa superación, si es deseable, en realidad, una superación del *status* de autonomía del arte, si la distancia del arte respecto a la praxis vital no es garantía de una libertad de movimientos en el seno de la cual se pueden pensar alternativas a la situación actual.” (Bürger, 1997:110). Cuando escribe “falsa superación” se está refiriendo a la “(...) literatura de evasión y estética de la mercancía. Una literatura que tiende ante todo a imponer al lector una determinada conducta de consumo es práctica al hecho, pero no en el sentido en que lo entiende la vanguardia. Semejante literatura no es instrumento de la emancipación, sino de la sumisión. Lo mismo se puede decir de la estética de la mercancía que trabaja con los encantos de la forma para estimular la adquisición de mercancías inútiles.” (Bürger, 1997:110).

En este momento de su reflexión Bürger enlaza varios aspectos. Por un lado está el tan proclamado fracaso de lo que él denomina las “vanguardias históricas”, evidenciado justamente en la “falsa superación”, y por otra parte, la inseguridad del posible beneficio que implicaría una superación auténtica del “status” de autonomía del arte; y además, en que esta situación no superada es posible de ser tenida como alternativa a lo que llama “situación actual”. Para Bürger, ante el panorama del arte del siglo XX es importante correr el concepto de obra de arte a manifestación: “En lugar de obra

vanguardista conviene hablar de manifestación vanguardista. Un acto dadaísta no tiene carácter de obra, pero es una auténtica manifestación de la vanguardia artística.” (Bürger, 1997:105), y si bien su reflexión se centra en las específicas manifestaciones realizadas por las vanguardias históricas europeas, es cierto que convoca a un marco mayor de aplicación. La noción de manifestación vanguardista puede ampliarse a la de manifestación artística para designar un espectro mayor de producciones que las realizadas específicamente por las vanguardias.

Bürger sitúa en el accionar de las vanguardias un movimiento desestabilizador que sí bien no destruye la categoría de obra de arte, sí la va a transformar por completo. Más allá de sí efectivamente es en el seno de las vanguardias donde se produce tal modificación, lo cierto es que a lo largo del siglo XX se hace más que evidente una transformación radical del concepto de obra de arte. La noción de manifestación además de ser útil para volver a centrar el problema de la obra de arte, ciertamente desborda las específicas producciones de las vanguardias para definir fenómenos localizados por fuera de ellas.

Más que una prolongación del debate sobre el papel de las vanguardias históricas europeas y la pertinencia de las lecturas que de aquellas realiza Bürger, es posible aplicar sus reflexiones instrumentales sobre las manifestaciones artísticas a la noción de ciudad histórica, en tanto modelo de negación de la autonomía de la obra de arte. Al construir una tipología histórica de la obra de arte, Bürger individualiza tres elementos: finalidad, producción y recepción. Esta tipología le permite analizar el proceso que lleva al arte, de ser una expresión colectiva a una manifestación individual, o dicho de otro modo, la separación entre práctica artística y praxis vital. Separación que Bürger va a situar en el momento particular del “arte burgués”. Es decir cuando desaparece la finalidad de la obra y cuyas producción y recepción se van a dar exclusivamente dentro de la esfera individual, hecho que si bien comienza a manifestarse ya en el arte cortesano, es con el arte burgués cuando se realiza completa y efectivamente: “El modo de producción individual característico del arte en la sociedad burguesa surge ya con los mecenas de la corte. Sin embargo, el arte cortesano estaba unido todavía a la praxis vital, aunque la función de representación (...) representa un paso hacia el relajamiento de la pretensión de aplicación social inmediata.” (Bürger, 1997:102). La novela resumiría las nuevas condiciones de producción y recepción individuales que se desarrollan con el arte burgués. Mientras que la novela, lo mismo que la pintura, a la par de la instalación del capitalismo van ciñéndose a los precisos límites de la individualidad burguesa, proyectando al sistema artístico la idea de autonomía, la ciudad va a ir transformándose en el espacio por excelencia de la confrontación colectiva, el escenario del drama de la praxis vital moderna.

## 2

En la banda sonora de una vieja película de la Westinghouse Electric Corporation, *How to get there*, se escucha: “Esta es una historia para la gente enamorada de esa masa de ladrillo, acero, madera, cristal, artísticamente llamada ciudad. Esto, desde luego, es una forma de locura... un amor de multitudes... una pasión por los veinte, cuarenta y setenta pisos de brillante luz solar reflejada. Es un suspirar por tranquilas librerías... restaurantes interesantes... diversiones durante toda la noche...

calles de a las tres de la mañana... palomas... tratantes de sartenes... ventas de ocasión... la confusión de luces relampagueantes... y la permanencia del granito.” (Gillespie, 1973:67).

Desde el siglo XIX, a todo lo largo del XX, y no parece decaer en lo que va del XXI, la ciudad histórica fue asumiendo el lugar de la producción de manifestaciones colectivas. A la separación indefectible que el arte vendría sufriendo de la práctica vital se opondría la interpretación de la ciudad como obra de arte de producción no individualista; y esta va a ser una de las tensiones no menores de las vanguardias. En la medida en que las vanguardias se vuelvan contra el arte burgués, les va a resultar imposible realizar la más específica manifestación comunitaria: la ciudad moderna, al ser esta, justamente la producción por excelencia del capitalismo burgués.

La terrible fricción entre la ciudad burguesa y la vanguardia se hace visible en lo que se conoce como el fin del período heroico del urbanismo soviético hacia 1931. Después de la revolución del año 1917, rápidamente se organiza una estructura destinada a reformar las artes burguesas, entre ellas la arquitectura, y por supuesto el problema urbano se plantea como crucial. Sin embargo la construcción de la ciudad proletaria no ofreció pocos problemas. En principio aparecen dos tesis opuestas sobre como aquella debía proyectarse: “(...) por un lado los *urbanistas* dirigidos por el planificador Sabsovitch, que abogaban por la construcción de *aglomeraciones* urbanas, y los *desurbanistas* por el otro, tales como Miliutin, que recomendaban el establecimiento de ciudades lineales.” (Frampton, 1973:239). La tercera versión desarrollada era la basada en los proyectos de Le Corbusier de 1933, conocida como la de ciudades *gigantomaníacas*. En 1931, Le Corbusier recibe de Moscú un pedido para proyectar las nuevas ciudades soviéticas. La respuesta fue la *Ville Radieuse* de 1933, completamente rechazada por las autoridades soviéticas en tanto modelo de expansión occidental. El propio Le Corbusier explica el fracaso de su proyecto comentando la tesis soviética que sostiene que “(...) las grandes poblaciones son una manifestación del régimen capitalista, monstruosidades que aprisionan a millones de víctimas. Todas las grandes ciudades deben destruirse, dispersarse y re-agruparse en regiones abiertas, con núcleos urbanos de 50.000 habitantes.” (Frampton, 1973:239). Antes de 1933, diferentes proyectos fueron ampliando el panorama de la posibilidad urbanística de la revolución proletaria. En 1927 la ciudad milenarista de Varentzov, entre 1927 y 1929 las propuestas para Moscú de Ladovsky, Kornfeld y el grupo ARU, en 1929 las nuevas unidades de edificación de El Lissitzky, y entre 1929 y 1931 el desarrollo de Autostroi-Lavrov, el de Magnitogorsk de Miliutin, May y Leonidov y la ciudad lineal de Stalingrado, también de Miliutin. (Frampton, 1973). Más allá del grado de efectividad y viabilidad de las diferentes producciones, para 1930 se comienza a evidenciar el desgaste y posterior abandono del urbanismo vanguardista ruso, y el recambio por las formas del clasicismo izquierdista manifestado por primera vez en el fallo del concurso para el Palacio de los Soviets, y alentado por la actitud del Comité Central del Partido respecto a las políticas culturales. Sin embargo, ya en 1924, León Trotsky parece entrever el problema cuando en *Literatura y Revolución* escribe: “No tenemos razón para dudar de que el grupo LEF está esforzándose seriamente por trabajar en pro de los intereses del Socialismo, de que se encuentra profundamente preocupado por los problemas del arte y de que espera ser guiado por un criterio marxista. ¿Por qué, pues, comenzó con una ruptura y no con un esfuerzo por influir y asimilar?” (Frampton, 1973:253). Algunos años después el Partido ya consideraba

inaceptable la imposibilidad de asimilación de las vanguardias artísticas y sus productos. En verdad, la disolución de la vanguardia rusa, como asimismo su reemplazo por el clasicismo izquierdista y el realismo socialista, presenta tal complejidad, que no es posible ordenarla en los tradicionales términos de traición y retroceso, y el concepto de “objeto asimilable” no juega un papel menor en tal complejidad. Ahora bien, mientras que en la Unión Soviética y en todo el bloque socialista, el urbanismo es utilizado como herramienta de constitución del nuevo estado, en el occidente capitalista, donde la especulación inmobiliaria unida a las diferentes políticas económicas determina la mecánica urbana, la ciudad en tanto escenario de la práctica vital se transforma en el campo de batalla de fuerzas opuestas. Los procesos de democratización operados a lo largo del siglo XX, tienden a transformar a la ciudad, en el escenario donde efectivamente se juegan las posibilidades de la resistencia colectiva.

### 3

A fines de los 60, Tom Wolfe, para escribir sobre las ciudades de Los Ángeles y San Diego, inventa la definición de “arquitectura electrográfica”. Él sostiene que: “El actual vocabulario de los historiadores del arte se queda corto frente a lo que están haciendo los artistas comerciales del oeste norteamericano.” (Wolfe, 1972:43). Por arquitectura electrográfica, Wolfe se refiere a las grandes construcciones publicitarias urbanas realizadas en neón. Opone a estas, las manifestaciones artísticas de las neo-vanguardias: “Me detuve en el hall del edificio de la Pepsi Cola para ver una exposición de esculturas en neón hechas por Billy Apple. Apple es un artista serio. *Avant-gard* es la palabra. (...) Entro y encuentro unos tubos de neón doblados en formas geométricas sencillas y colgados de alambres. (...) Lo único que se me ocurre es que puedo caminar unas manzanas hasta cualquier intersección de las calles del lado oeste, o conducir hasta la Autopista 22 de New Jersey y contemplar algunos anuncios comerciales que están mucho mejor... No hay en toda la zona *drive-in*, cafetería abierta toda la noche o bar que no mejore esa presentación de las glorias del tubo fluorescente.” (Wolfe, 1972:43).

Si bien Wolfe reconoce el elemento que llama “emocionante” en las teorías de Apple, Dan Flavin, Martial Reyse, Robert Rauschenberg y Robert Withman, volcadas en *Más allá de la escultura moderna*, verdaderamente va a encontrar la aplicación de tales teorías no en los productos de las neo-vanguardias, sino justamente en el arte comercial publicitario. Considera que “Los escultores lumínicos serios tienen una especie de extraño gusto retroactivo por la tecnología. Sienten nostalgia por el neón.” Mientras que “(...) los anuncios de hoy utilizan todas las técnicas, las arcaicas y las más modernas. Los efectos más espectaculares, como por ejemplo el anuncio de *Stardust* en Las Vegas, con sus 60 metros de altura, utiliza bombillas eléctricas para producir algunos de los efectos más sorprendentes, más fachadas de plástico, colores acrílicos y neón para delinear las letras y otros efectos. El aviso *Stardust* realizado por Ad Art Co., de Stockton, California, tiene 25.000 bombillas, 611.000 watts de poder, y una programación de 27 secuencias luminosas.” (Wolfe, 1972:45).

En este sentido, para Wolfe “(...) la *Avant-garde*, los artista serios, son los primitivos” y “(...) los artistas comerciales terminan siendo los clasicistas.” (Wolfe, 1972:45). Wolfe adopta un sentido de clasicismo sorprendentemente cercano al de Heinrich Wölfflin: “(...) el ideal de claridad donde las

cosas, en el arte plástico así como en la arquitectura, se explican por sí mismas de un modo determinado y preciso.” (Wölfflin, 1931:35). El interés de la propuesta de Wolfe, reside particularmente en la visión de la ciudad y sus objetos como manifestaciones artísticas, como construcciones que se explican a sí mismas, que tal explicación se realiza en términos de precisión y determinación, y que resultan altamente asimilables; y en definitiva, que es probable que vuelvan a reunir el arte a la práctica vital. En cierto sentido la ciudad histórica concreta los viejos anhelos vanguardistas con tecnologías apropiadas y asimilables.

4

En la vida urbana actual, y mucho más en las ciudades históricas latinoamericanas, las opciones multidireccionales son un hecho y la ciudad es el lugar clásico de las realidades incompatibles; Buenos Aires, por ejemplo en este sentido, amplio y fuerte presenta su definición urbana más radical. En la construcción de Buenos Aires el signo de modernidad va a operar fundido al de democratización, y en la estabilización de ambos términos parece afirmarse la configuración formal de la ciudad. Todos los procesos formativos de la historia argentina van a ir marcando la ciudad, que en un mismo gesto se construye a sí misma y reorganiza los significados históricos. En los últimos años del siglo XX, junto a la invención de las nuevas estrategias de la democratización del territorio se van a producir fenómenos que radicalizaron la experiencia urbana. Las realidades incompatibles son cruzadas, penetradas, mutiladas; aparecen nuevos objetos urbanos intensamente asimilables que van desde formas lexicales a apropiaciones tecnológicas no ortodoxas, o desde productos arquitectónicos a hábitos de indumentaria, que desfiguran y reciclan los términos más específicos del saber urbano: función, forma y belleza. Se construye un repertorio de novedades urbanas que amplían los límites de la experiencia moderna, delineándose un horizonte provisorio e inestable de fronteras fluctuantes, donde los objetos asimilables parecen quebrar las categorizaciones de culto y popular, regional e internacional, arcaísmo e hiper-tecnología. Es en estos términos que la ciudad histórica parece remodelar drásticamente la categoría de la obra de arte: Existen objetos urbanos que no solo resultan asimilables en términos colectivos, sino que son la mayor parte de las veces, en sí mismos, construcciones artísticas asimilables, precisas y democráticas.

#### Bibliografía:

- BÜRGER, Meter: 1997, *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península.
- FRAMPTON, Kenneth: 1973, “Notas sobre urbanismo soviético, 1917-32”, en LEWIS, David (com.): *La ciudad: Problemas de diseño y estructura*. Barcelona, Gustavo Gili.
- GILLESPIE, Philip : 1973, “El transporte terrestre. Un asunto de funcionamiento” en LEWIS, David (com.): *La ciudad: Problemas de diseño y estructura*. Barcelona, Gustavo Gili.
- WOLFE, Tom: 1972, *El coqueto aerodinámico rocanrol color caramelo de ron*. Barcelona, Tusquet.
- WÖLFFLIN, Heinrich: 1931, *La interpretación de la obra de arte*. Buenos Aires, Fundación Mansilla Moreno.