

T
711
OLE



ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POST-GRADO
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

INTRODUCCION AL ARTE URBANO

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTE URBANO
PRESENTA

OSCAR OLEA FIGUEROA
MEXICO, D. F. 1979



ESCUELA NAL. DE ARTES PLASTICAS



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Pedido
Factura
Procedencia
Clasificación



ESCUELA NAL. DE ARTES PLASTICAS

EXORDIO

Este trabajo es el resultado de dos acciones paralelas desarrolladas desde 1975; la investigación personal y la organización de seminarios y cursos permanentes de carácter interdisciplinario sobre arte urbano en la Universidad Nacional. Dos de estos seminarios se realizaron dentro de la Coordinación de Humanidades, con participación de personas destacadas y una preocupación profesional sobre el tema. El último, realizado en 1978, se llevó a cabo con la colaboración del Centro de Estudios Interdisciplinarios de la ENEP Acatlán, la Escuela Nacional de Artes Plásticas y el Colegio de Arquitectos de México. Todo el material reunido ha sido ordenado y sintetizado con objeto de enriquecer y ampliar las ideas básicas de este texto cuyo esquema general tiene la siguiente estructura:

-INTRODUCCION, en la cual se ubica el problema y se definen los límites y el propósito de la obra. Con algunas variantes, esta parte forma el cuerpo de ideas que integran la ponencia que sobre el tema "El Arte de la Civilización Urbana en Latino América", presenté en el Simposio de la Bienal de Sao Paulo, Brasil, que se celebró en el mes de noviembre de 1978.

LA PRACTICA ESTETICA Y LA PRACTICA ARTISTICA EN LA URBE. Este primer capítulo, habrá de establecer las debidas distinciones entre la práctica estética como función de todos los habitantes de la urbe en su vi-

da cotidiana, y la práctica artística como actividad profesional del artista que incide en el espacio urbano, como práctica social de las disciplinas artísticas. Se analizan algunas alternativas.

-SEMILOGIA Y ESTETICA URBANA es el tema del segundo capítulo, en el cual se plantean dos aspectos fundamentales de la investigación: El concepto de negatividad en la conducta estética de los habitantes de la Urbe, y la capacidad semiogénica que ésta tiene para generar los signos propios de tal negatividad, que nos permita el desarrollo de un marco teórico del problema.

-IDEOLOGIA, POLITICA Y ESTETICA URBANA. Este es el último tema a desarrollar y se refiere sobre todo a las dificultades de carácter ideológico y político a que se enfrentan, tanto la práctica social de las artes como el surgimiento de un arte urbano que realmente responda a los conceptos y necesidades del presente.

-CONCLUSIONES. En esta parte final se pretende establecer una síntesis que destaque las proposiciones más relevantes, así como su viabilidad y las dudas de frontera del planteamiento general. Toda la obra persigue, en términos generales, plantear ordenadamente el problema del arte urbano y proponer una metodología para abordar su estudio, más que soluciones concretas a este problema.

A todos los que participaron en los seminarios y colaboraron en el desarrollo de estos temas con sus ideas les doy mi más amplio reconocimiento.

A Carlos González Lobo, el más fecundo y brillante.

INTRODUCCION .

La socialización ~~del arte~~ ha dejado de ser una alternativa para convertirse en la única posibilidad de restituir al arte su función social y dotarlo de nuevas estructuras significantes. De esto se ha hablado profusamente, ~~pero~~ sobre todo en el campo de las artes visuales, ya que su carácter objetual las hace afines a estas ideas. La música, sin embargo, como la poesía, o las expresiones corporales, si bien comparten con todas las ~~formas~~ manifestaciones artísticas un origen social ritualizado e instintivo, se han ido convirtiendo al paso del tiempo en expresiones de la individualidad, desvanecidos totalmente sus nexos con una práctica de carácter colectivo que sólo podemos encontrar en algunas manifestaciones populares.

Nuestro tema es el arte urbano cuyas realizaciones tradicionales están vinculadas a la plástica, pero que actualmente, con la modificación sustancial que ha ^{SUFRIDO} ~~perdido~~ el fenómeno urbano, se abre a nuevas e insospechadas posibilidades de realización en las que quizá se inscriba en la urbe contemporánea la participación de todas las artes para humanizarla. Ya para finalizar la organización del material que integra el

contenido de este trabajo, me sorprendió leer en un texto de John Cage (Del Lunes en un Año⁽¹⁾) lo siguiente: "El arte, en vez de ser un objeto hecho por una persona es un proceso puesto en movimiento por un grupo de personas. El arte está socializado. No es alguien diciendo algo, sino personas haciendo cosas, dando a todos (incluyendo a los intérpretes) la oportunidad de vivir experiencias que de otra manera no hubieran tenido". Lo más interesante de esta nota no es la idea de un arte socializado de carácter participatorio, que resume muy bien la tesis central que nos proponemos desarrollar, sino el hecho de que esta preocupación provenga de un músico.

Constantino Doxiadis, en sus disquisiciones sobre las ciudades modernas (^{EKÍSTICA}equística) señala el cambio profundo que se ha operado en ellas al ser alcanzadas por nuevas fuerzas que las han convertido en fenómenos dinámicos, en contraste con el estatismo que caracterizó al fenómeno urbano desde sus orígenes hasta el siglo XVIII en que se inicia la revolución industrial. Estas fuerzas, producto de una nueva civilización, han ocasionado una clara distopía en el medio urbano, que se traduce como tendencia degenerativa de las condiciones de la vida en la Ciudad, en oposición a una tendencia positiva (utopía) en la cual el hombre va alcanzando mejores y más altas condiciones de vida. "De una cosa es

toy seguro... afirma Doxiadis... si no nos preocupamos seriamente por los asentamientos urbanos y los abordamos con eficacia, en poco tiempo estas tendencias negativas harán que todo sea peor que en el presente; lo cual adquiere sus verdaderas implicaciones si consideramos que para el próximo siglo los seres humanos vivirán en una enorme ciudad (ecumenópolis) que se extenderá de forma continua por el planeta, en la cual todo signo de desarrollo rural preexistente habrá sido eliminado⁽²⁾. El campo, industrializado, será cultivado por gente que vivirá también en estas ciudades y la civilización urbana que ahora estamos viendo crecer habrá impuesto nuevos derroteros a todos los órdenes del pensamiento, la conducta y la organización social, enfrentando retos y perspectivas que se antojan imposibles, tanto por su magnitud como por su discontinuidad con el pasado.

Nos estamos refiriendo a la más vasta transformación que conoce la historia; cifras astronómicas registran y predicen el incremento demográfico; se habla de un agotamiento eventual y a corto plazo de las fuentes de energía en uso; el crecimiento de las ciudades se ha convertido en un fenómeno caótico e irrefrenable; las desigualdades sociales generan tensiones límite entre los grupos humanos de los "Tres Mundos" a que ha sido reducida la geografía, que ya no hace distinciones de fronteras o razas, sino únicamente entre grupos opulentos

tos y hordas de miserables diseminados por todo el orbe. Por otra parte, nuestras formas de producción y hábitos de vida impuestos por el derroche, están a punto de romper los delicados mecanismos naturales que sustentan las formas de vida más desarrolladas.....

En contraste con esta visión apocalíptica, podemos constatar al mismo tiempo hazañas de la inteligencia que nos muestran otra cara de la realidad para un futuro inmediato: dominio casi absoluto sobre las enfermedades; capacidades de producción y transformación del medio que se antojan inauditas; utilización del átomo como fuente de energía; viajes al espacio; automatización cibernética.... y más, mucho más, se dá como manifestación del cambio en este mundo que estamos tratando de interpretar para orientar el rumbo de la participación que en él nos concierne.

Ocurre que en las tres últimas décadas se han vuelto inoperantes la mayoría de las doctrinas y soluciones aplicables al fenómeno urbano. Por acumulación progresiva, eventos sin relieve en el pasado -aún del más próximo- se han convertido de pronto en la gran problemática del presente, minimizando a su vez los elementos y condiciones más relevantes de la ciudad histórica tal como la hemos visto crecer desde sus orígenes. A quienes estamos inmersos en la cotidianidad con que tal cambio se muestra, se nos hace difícil, si no imposible, percibir con claridad sus verdaderas implicaciones y aun su presencia; sin embargo, nadie puede ignorar sus efec-

tos.

En el lapso de una generación se ha podido observar cómo el crecimiento de la urbe ha roto con violencia los límites geográficos que pudieron contenerla. La antigua y orgullosa ciudad, producto de la civilización rural, claramente delimitada, de crecimiento lento, que permitía a sus habitantes modelar armónicamente su fisonomía, se ha transformado de pronto en un mosaico caótico en el cual los antiguos polos de atracción urbana: plazas, templos y centros de gobierno, se han visto suplantados por los sitios de actividad comercial rompiendo el antiguo equilibrio e imponiendo el caos.

La civilización urbana ha magnificado hechos que se desarrollaban en el pasado por parcialidad y equilibrio, pero que actualmente, por su carácter masivo, se llevan a cabo en situaciones y ámbitos totalmente inadecuados, generando tensiones y conflictos difíciles de plantear y más aún de solucionarlos; pero que, a no dudarlo, están contribuyendo a formar un cuadro de negatividad de la vida en la ciudad; ya que no se trata de una acumulación cuantitativa simple, sino, evidentemente, de cosas esencialmente distintas a las cuales no podemos aplicar los mismos patrones de comprensión. No es, no puede ser nunca el mismo problema, el que se genera dentro de una comunidad bien delimitada, y aquél que ocurre con la misma apariencia pero que

rebasa el antiguo equilibrio social y se sitúa más allá de sus cotas originales implicando consideraciones éticas, económicas, etológicas o estéticas imprevistas. La aglomeración indiscriminada de personas, de automóviles, de industrias....., al rebasar ciertos límites originan una inversión de valores que los convierte en problemas que trastocan el orden práctico y el orden intelectual. Este cambio de signo lo podemos observar muy claramente en algunos fenómenos ocurridos durante los últimos treinta años dentro de la urbe, típicos de su desarrollo, que por efecto de la acumulación progresiva se han convertido paulatinamente, de hechos positivos, en realidades plenamente negativas que hacen patente la inversión axiológica surgida de las condiciones que nos determinan y diferencian tan radicalmente del pasado.

Dentro de este marco contradictorio que confiere a la urbe a la vida humana, la cotidianidad de la conducta se ha visto afectada hasta inscribirse dentro de una clara negatividad social, que puede ser detectada aún por medio de un análisis superficial que nos permita comparar diversos perfiles conductuales con los objetivos que, se supone, nuestra civilización está ayudando a alcanzar. Podemos desde luego enumerar una gran cantidad de posibilidades que hacen de la urbe un lugar deseado: mejores condiciones de vida, dinamismo, disponibilidad de una creciente cantidad de bienes, mayor capacidad de trans

formación para adecuar el espacio vital a las necesidades humanas, amplitud de opciones para el ejercicio de la libertad individual y el desarrollo de nuevos vínculos de solidaridad interhumana; todo ello se da como posibilidad dentro de la civilización urbana y sin embargo, la confusión es lo único que priva actualmente en sus objetivos. La ciudad actual, en términos generales, (especialmente algunas de la América Latina) no únicamente niega los ^{condiciones} ~~términos~~ mínimos de calidad previstos para la vida humana, sino que parece arremeter cotidianamente contra ellos, porque la urbe, tal como está estructurada, impele la conducta de sus habitantes a la enajenación circular: "trabajo-transporte-sueño" como única posibilidad de uso del tiempo, en agudo contraste con todo lo que el ser hombre convoca; además de la agresión provocada por un habitat caótico y anamónico, carente de escala y de coherencia lingüística. En términos etológicos, en la ciudad actual el hombre no se comporta como un animal libre, sino como un animal en cautiverio. Es un habitat estrujante que ha vuelto inútiles sus pautas de conducta ancestrales obligándolo a abandonar progresivamente la ritualización de su vida, sin proporcionarle ninguna alternativa equivalente.

Debemos recordar, para nuestros fines, que tanto la ciudad como las manifestaciones artísticas, fueron en su origen el resultado de una acción ritual enraizada en la conducta instintiva, regida por estímulos operantes en

todas las especies animales socializadas. Es en este orden genético primordial donde debemos rastrear para comprender su evolución y el sentido de su existencia. La aplicación de este impulso en el hombre que se ejerce como presión del medio sobre la especie, no puede encontrarse sino en la relación entre el instinto social conjugado con la inteligencia. La ciudad original, la ciudad mágica y ritual que en un momento dado apareció como el ^{mejor} ~~mayor~~ habitat humano para el desarrollo de la inteligencia, no es, por lo mismo, un producto puramente cultural, sino antes que nada, el resultado de los estrechos vínculos entre la naturaleza y el comportamiento humano.:

En este remoto origen, tan remoto que sólo la imaginación es capaz de evocar, ~~se~~ empezó a gestarse la ciudad como habitat y las artes como forma ritualizada del flujo de presiones que van de la naturaleza hacia el hombre y de éste hacia aquella, originando normas de conducta en las que se funden la función con la expresión y la acción con sus significados. Los ritmos impresos en las artes primitivas fueron todos ellos el resultado de los hábitos sociales que condicionaron la aparición futura de la ciudad como la obra de arte por antonomasia.

Al modificarse la cultura con la aparición de las técnicas industriales, tan radicalmente como lo fue en los albores de la civilización con las técnicas agrícolas, la ciudad se ha convertido en crisol de la vida

civilizada que hace posible -aunque en condiciones de gran contraste- la supervivencia, ordenando ^a ~~en~~ nuevos niveles las fuerzas ciegas de la naturaleza con los fines de los seres humanos. Sin embargo, en la ciudad ac tual (la urbe), estos términos se han visto alterados progresivamente y el equilibrio ancestral entre naturaleza y cultura está a punto de romperse con resultados imprevisibles.

La ciudad no ha sido nunca un espacio iner te en el cual pueden realizarse actividades genéricas como si se tratara de una colmena, sino actos altamente singularizados que están regidos por sus dimensiones, su complejidad formal, y por los inevitables significados que la acción histórica acumula en ella progresivamente. Es en este sentido que Lefebvre considera a la ciudad como obra y no como objeto desvinculado de la conducta total de sus habitantes. Como obra que es, su fisonomía cambia constantemente por efecto del diálogo entre el hombre y las cosas, que se resuelve finalmente en una manera de vivir; de tal suerte, que cuando nuevas tendencias y necesidades aparecen, la ciudad debe cambiar y ajustarse a ellas o el hombre la abandonará total o parcialmente. Se ría ocioso insistir en esto si no fuera por la facilidad con que lo olvidamos. Preferimos ignorar la presión que la ciudad ejerce sobre nuestros actos, salvo en aquellos momentos en que su agresividad se hace evidente al

entrar en conflicto con nuestras tendencias y necesidades rebasando los límites de la tolerancia física y psíquica a la coacción.

Dentro de la vastedad de problemas de todo orden que genera el estudio orgánico de la ciudad, nos corresponde señalar la relación que existe entre el ecosistema urbano y la negatividad de la conducta social en relación con la estética; que no se refiere únicamente a la "belleza de la ciudad" como concepto romántico manejado por las historias del arte o por el turismo, sino a la forma como la ciudad actual afecta la capacidad estética de los individuos impidiendo su cabal desarrollo como seres humanos, y de la manera como el arte actual puede y debe contribuir a contrarrestarla. *

Hemos visto aparecer en las tres últimas décadas las manifestaciones artísticas de vanguardia como un rompimiento cortante y perturbador con el pasado. A través de ellas vemos como se ha ido cerrando el periplo de la civilización agraria desde el período neolítico hasta nuestros días, y cómo el porvenir anuncia el ascenso de otra civilización que se determina a partir de la implantación de las técnicas industriales como forma de producción generalizada. Entre las diferencias más notables desde el punto de vista de la sensibilidad colectiva -que es un problema fundamental de la estética- entre la civilización rural y la urbana, aparece en primer término aque

lla que distingue al campesino como el que labra la tierra, del ciudadano que no es capaz de labrarla y vive de otra manera. A partir de esta distinción elemental surge la diferenciación que hace de lo rural y lo urbano dos maneras de sentir y entender el mundo que no sólo se suceden en el tiempo para complementarse, sino que en muchos aspectos se contraponen, como en el caso del espacio y del tiempo para complementarse, sino que en muchos aspectos se contraponen, como en el caso del espacio y del tiempo cuyas categorías condicionan nuestros vínculos con la realidad desde el nivel sensorial hasta el orden cognositivo y estético.

Para no citar ahora sino aquellas diferencias sobresalientes en relación con los fenómenos estéticos (aunque no artísticos necesariamente) vinculados a la capacidad del hombre para significar los elementos de su medio ambiente y a partir de allí transformar la realidad, podemos destacar que en la civilización rural, que obliga al hombre a un contacto directo con la naturaleza, a la que de manera incipiente ha empezado a transformar, el espacio es abierto, escasamente delimitado por la edificación arquitectónica cuya densidad es muy baja en comparación con los elementos naturales que circunscriben el ámbito de la vida humana, y por lo mismo, el uso del tiempo, que es concomitante al espacio, es también disperso y ligado a los ciclos naturales y a la duración abierta de sus actividades cotidianas. De hecho, hay que tomar en cuenta que el uso artificial y

la concepción del tiempo como algo controlable por el hombre, no surge sino hasta después de que éste ha llegado a un alto grado de conceptualización científica de la realidad y ha acumulado un acervo técnico suficiente para transformarla en forma creciente.

La aparición del reloj mecánico en el siglo XV, marca de alguna manera este tránsito en el cual se sientan las bases para un cambio de nivel en la sensibilidad. En el estadio primitivo, el hombre, a pesar de ser un productor de objetos, estos no son lo suficientemente poderosos como instrumentos de impacto en el medio ambiente (a excepción del arado) como para alterar la estructura de su sensibilidad, a fin a los ritmos de la naturaleza y en consecuencia a la ritualización agraria de su conducta.

A medida que el hombre aumenta, tanto su capacidad de transformación, como su percepción de los ritmos naturales traducidos en técnica y en conceptos científicos, el número de objetos instrumentales crece y las ciudades se hacen más densas apartándolo paulatina pero inexorablemente de su ambiente natural, para encerrarlo en un espacio vital concentrado, cerrado en si mismo y rodeado de objetos creados por él y cuya significación, utilidad e interés, mediatizan en mucho su antigua capacidad sensorial hacia la naturaleza. El ciudadano, en este ámbito cerrado doblega al tiempo no como reflejo de los ritmos que rigen sus procesos naturales, sino de sus nuevas capacidades

con las cuales ha logrado procesos de alta celeridad y una penetración conceptual ajena por completo a la sensibilidad rural. El tiempo ya no es externo sino interno y cambiante, lo mismo que el espacio, y se modelan y usan de manera que sirvan a los fines y ambiciones del nuevo hombre.

En uno de sus escritos, Teilhard de Chardin menciona la posibilidad de que a partir de la aparición de la inteligencia "la flecha de la evolución se detiene y cambia de signo"⁽³⁾. Ya no es un proceso de adaptación al medio que va de éste hacia el organismo, sino de los fines humanos hacia el medio. El hombre no ha tenido que esperar a que la evolución biológica lo dotara de alas para poder volar, o de miembros más rápidos para poder trasladarse más de prisa, ni ha tenido que esperar a que su cerebro se desarrolle en la medida de sus capacidades deductivas sino que él ha creado los instrumentos (prótesis): aviones, automóviles, computadoras ... para lograr sus fines sin necesidad de que la naturaleza lo transforme sino transformando él a la naturaleza. Es por ello que la aparición de los instrumentos de trabajo, tanto físico como intelectual, que aparecen como consecuencia de la implantación de las técnicas industriales y su enorme impacto en la conducta, representa una verdadera mutación del ser humano aun cuando su apariencia física siga siendo la misma.

~~Do~~^{Do} son los puntos de síntesis que se advierten en esta gran transformación histórica: el tránsito de la civilización rural a la civilización urbana y el proceso de socialización que de él se deriva, y que ha generado modalidades más vastas y a veces insólitas en todas las disciplinas humanas.

En los países latinoamericanos y en general en este tercer mundo definido por la economía, la civilización urbana ha adquirido modalidades cuyo correlato con sus manifestaciones artísticas las explica mejor que muchas disquisiciones estéticas. No basta con afirmar que se trata de un proceso evolutivo, porque en toda la historia del arte que corresponde al desarrollamiento de la civilización rural, los cambios se manifestaron con cierta continuidad. Hasta el surgimiento del arte abstracto, las correlaciones entre arte y sociedad son, como lo demuestra Hauser, relativamente simples. Donde nos perdemos es a partir de las corrientes post-impresionistas en donde los "ismos" se suceden frenéticamente en actitud demoledora. Aparece la ruptura y ya no podemos relacionar al "Guernica" con la guerra de España con los mismos criterios con que hacemos corresponder "las Lanzas" de Velázquez con el acartonado formalismo de la corte de Felipe IV, no sólo por su nivel descriptivo radicalmente distinto, sino en razón de estructuras de pensamiento profundamente diferenciadas. El cubismo no es solamente una manera distinta de recrear

la realidad sino ante todo la visión de una realidad dis-
tinta.

Se piensa, por ejemplo, que la crisis de la pintura es de orden formal, o acaso técnico; lo cierto es que ya no se trata de saber qué es lo que debe pintarse y en qué técnica o escala cromática....., sino en saber si lo que se busca puede seguir realizándose a través de la pintura. El pintor actual sabe perfectamente que sus pro-
posiciones plásticas, por avanzadas que sean desde el punto de vista formal y técnico, no llenarán nunca el vacío creado por las nuevas necesidades del hombre, cuya conduc-
ta social y formas de pensamiento han trascendido el nivel de realidad que la pintura de un cuadro puede llegar a abar-
car. Deben crearse -y de hecho están surgiendo- nuevos len-
guajes, que por su vínculo directo con nuestra forma de vi-
da, rompan los límites del arte tradicional; al cual le ocu-
rre lo mismo que a la "geometría euclidiana", si tratamos de aplicarla a nuevos niveles de experiencia para los que ya no es operante. Sus axiomas básicos sólo son ciertos en un mundo amanejo, evidente a la sensorialidad, pero se convierten en un instrumento "inútil" para comprender y realizar ex-
periencias de mayor celeridad y expansión tales como los gran-
des desplazamientos sobre la superficie del planeta y fuera de él, en los que la línea recta deja de ser el camino más corto entre dos puntos, y la suma de los ángulos internos de los triángulos rompen el límite de los 180 grados prescritos por el sistema euclidiano; con lo cual se está, evidentemente-

te, dentro de una nueva configuración espacial que altera los procesos rítmicos y consecuentemente sus resultantes formales.

La crisis del cuadro en la pintura no es, por lo tanto, únicamente el síntoma de la quiebra de los valores burgueses tal como se sostiene reiteradamente, ni tampoco la manifestación supérflua de un cambio en "el gusto" de nuestra época, sino que pone de manifiesto una verdadera mutación de las capacidades perceptivas del hombre, que le permite integraciones rítmicas de mayor expansión, para las cuales el reducido espacio pictórico resulta totalmente inadecuado. En todos los lenguajes artísticos del pasado que aún persisten se manifiesta esta contradicción entre su rítmica expresiva y sus límites: desde el punto de vista formal siguen manteniendo -aunque de manera elemental y casi irreconocible- los mismos esquemas rítmicos, aplicados a una realidad que no pueden denotar. Este y todos los movimientos de ruptura en las conductas artísticas, lo mismo que en las ciencias y en los fenómenos sociales de este siglo, sólo se explican en función del surgimiento de la civilización urbana que está edificándose sobre las ruinas de lo que fue, hasta hace muy poco, el apogeo de la ruralidad, subvertida por la introducción de las técnicas industriales que, desde el siglo XVIII inician la transformación y que, a partir de la posguerra se instaura definitivamente como "otra forma de vida" en todo el planeta. Esto explica el liderazgo cultural, político y económico de

los países que de alguna manera han contribuido a edificarla, y la situación de dependencia que guardan respecto a ellos los países séquito que, por razones históricas bien determinadas, se han visto obligados a adoptar todas sus modalidades. Desde este punto de vista, no es un hecho fortuito que el constructivismo haya surgido en Rusia a partir y como respuesta de la revolución socialista, y se explica también el hecho, aparentemente insólito, de que un país sin tradiciones artísticas relevantes como el Yanqui, se convirtiera de pronto en un centro de influencia importantísimo al surgir el expresionismo abstracto, la action-paintin o el pop-art, como continuadores fecundos de los movimientos de vanguardia europeos; para no citar sus aportaciones al cine, la novela o el drama, que quieren igualar en profundidad a sus aportaciones científicas y técnicas. Se explica asimismo la dependencia cultural de América Latina cuyas expresiones plásticas, por relevantes y vanguardistas que nos parezcan, son aceptadas y vistas en Nueva York o en París como expresiones exóticas por más que tratamos de "hablar en su mismo idioma".

Lo que las metrópolis hegemónicas consumen de nosotros son las consabidas materias primas, el folklore, las artesanías, los vestigios arqueológicos y todo aquello que nos defina como países estáticos; saltimbanquis invitados al banquete para divertir pero sin derecho a sentarse a la mesa.

La validez de nuestras proposiciones artísticas estará en función, hoy más que nunca, de nuestra capacidad de parti-

cipación en construir un mundo verdaderamente renovado y no en nuestra capacidad imitativa.

Al iniciarse el próximo siglo la población de Latinoamérica, que crece a un ritmo promedio del 4.4 por ciento, habrá acumulado en áreas urbanas las tres cuartas partes de su población. Ciudades como México o Sao Paulo crecen actualmente a un ritmo aproximado de un metro cuadrado por segundo que, como lo señala Doxiadis, podemos sentir retirándonos el espacio equivalente siguiendo los golpes de un metrónomo en marcha.

En el lapso de una ^{generación} ~~sensación~~, la ciudad de México ha sufrido un incremento exponencial de su población que va, de un millón de habitantes en 1930; 3 millones en 1950; 5 millones en 1960; 9 millones en 1970, hasta llegar a 12 millones en 1978. Lo cual contrasta notablemente con la estabilidad de la población en el período rural, ya que ésta se mantuvo por debajo de los trescientos mil habitantes desde la época prehispánica hasta el inicio de este siglo. ⁽⁵⁾ En todo el mundo, sólo tres ciudades llegaron al millón de habitantes antes del siglo XIX y éstas fueron capitales de grandes imperios: Roma, Constantinopla y Pekín. ^{Londres.} En el año 1600 la Reina Isabel decidió que Londres era ya suficientemente grande con una población de cien mil habitantes y no fue sino hasta 1800 que alcanzó el millón de habitantes a pesar de la legislación que trató de impedir su crecimiento. Únicamente Nueva York y Tokyo superan en extensión

a las conurbaciones latinoamericanas con más de 12.5 millones de habitantes, y según parece, esta tendencia al crecimiento se generalizará en todo el mundo occidental por lo menos durante el próximo cuarto de siglo, con todas las consecuencias sociales, políticas y económicas que implica.

Dieciocho de estas megalópolis, que integrarán para el próximo siglo la "ecumenópolis" prevista por Doxiadis, se están desarrollando en el tercer mundo y seis de ellas en América Latina en donde la transición de lo rural a lo urbano se está dando con mayor celeridad: México, Lima, Bogotá, Río, Sao Paulo y Buenos Aires; rebasando en algunos casos las fronteras nacionales como puede ya observarse en el corredor urbano que pasa por Argentina, Brasil y Uruguay.

Este crecimiento de las áreas urbanas en Latinoamérica se da en medio de lo que Castelló ha denominado "la urbanización salvaje"⁽⁶⁾, en la cual priva la inequidad y el desorden, debido a que los intereses que la suscitan se mueven entre dos polos ^{antitéticos} ~~auténticos~~ pero igualmente negativos: el lucro asociado a la explotación del suelo y la marginación. "El modelo de vida" adoptado por los "planificadores estatales" es el mismo que priva para los países más desarrollados y concretamente para los Estados Unidos, lo cual se traduce invariablemente en grandes esfuerzos por dotar a un número muy reducido de la población urbana de costosos servicios, en detrimento del res

to que debe soportar la carga.

En la Ciudad de México se concentran doce millones de personas que viven en agudos contrastes y que dada la falta de homogeneidad social y cultural, configuran un mosaico de tres ciudades distintas con linderos más o menos definidos. La Ciudad de los ricos que cuenta con todo el equipamiento necesario y las oportunidades y que se extiende, en términos generales, por la parte centro oriental del Distrito Federal; la ciudad pobre, como un anillo que encierra a la primera por la parte norte y oriente y se extiende al Estado de México hasta Ciudad Netzahualcóyotl, Ecatepec y la parte norte de Tlalnepantla. En esta zona se encuentra el 60% de la población, y en términos ecológicos de armonía estética y calidad de la vida, su estado es verdaderamente desastroso ya que no existe en ella el menor control sobre "la imagen de la Ciudad". La mayoría de estas zonas se han desarrollado en base a la explotación de la urgente necesidad de vivienda que crece a una tasa muy superior a la capacidad de los programas y recursos destinados, paradójicamente, a darle vivienda a quien ya la tiene, debido a las condiciones y garantías en que se ofrecen los créditos para poder adquirirlas. Todo ello, ha hecho que sean voraces e inescrupulosos fraccionadores y constructores quienes promuevan el crecimiento mayoritario y desorde

nado de la Ciudad. Por último, está la Ciudad de los marginados y las zonas rurales que ocupan el resto del suelo urbano.

De la producción total de vivienda que se da en la Ciudad de México, el 70% es autoconstrucción, con todas las características depauperantes que implica ~~su~~ práctica cuando se realiza sin orientación y sin recursos. La irregularidad en la tenencia de la tierra es institucional en la mayoría de las llamadas "colonias proletarias" y sus pobladores tienen que pagar un costo hasta 40 o 50 veces superior que las áreas ricas, no sólo por la dotación de servicios sino por los materiales de construcción y los trámites de regularización, debido a que esta población mayoritaria no encaja dentro del modelo de vida previsto y por lo tanto se les mantiene dentro de controles permanentes de emergencia que no cubren los proyectos de planificación.

Por otra parte, los reglamentos que rigen la imagen de la Ciudad, referida a la conservación de monumentos, zonas específicas y crecimiento de las nuevas, en cuanto a control de alturas, zonas verdes y colocación de anuncios, no se han respetado nunca. Las únicas edificaciones y zonas de la ciudad que gozan de una protección relativa son los monumentos prehispánicos y coloniales ubicados en el centro de la Ciudad y algunas "zonas típicas" como Coyoacán, Tlalpan o Xochimilco; pero se han destruido sin piedad, salvo algunos edificios públicos, todo lo construido durante el Porfi

riato, como las casas del Paseo de la Reforma, la Colonia Juárez y Santa María, en base a criterios histórico-demagógicos que las mantienen desprotegidas ^{y ha} ~~que han~~ ^{permitido} ~~permitido~~ que sean sustituidas progresivamente por "Edificios de productos" o mantenidas en la depauperación permanente, como en el caso de la zona colonial del primer cuadro en que verdaderas joyas arquitectónicas se hallan convertidas en vecindades miserables por falta de un programa eficaz de rehabilitación.

México, hasta antes de 1930 era una Ciudad armónica y pudo llegar a ser en nuestros días una de las más bellas y habitables del mundo: "La Ciudad de México debe contarse, sin duda alguna, entre las más hermosas que los europeos han fundado en ambos hemisferios". (México y sus Alrededores. Artemio del Valle Arizpe).

No obstante, debido a la falta de previsión, como al desamor que el mexicano tiene por su ciudad, se ha convertido en uno de los lugares más inhóspitos que existen: Padece los más altos índices de contaminación visual, sonora y atmosférica ("la región más transparente" es una mortaja gris), los más ineficaces sistemas de transporte colectivo a pesar del novísimo equipo con que cuenta el tren subterráneo, pero que por falta de ampliaciones oportunas funciona actualmente al doble de su capacidad normal, lo cual lo convierte en una calamidad para quienes tienen la necesidad de usarlo. Se ha dicho y no sin razón que en los países del tercer mundo, el tren subterráneo es un costoso esfuerzo por mantener a las masas bajo el suelo

y dejar la superficie para los automovilistas. Tomar un carión o esperar un taxi en la Ciudad de México significa hasta dos horas de espera en largas filas sin la menor protección al sol o a la lluvia y viajar hacinados como sardinas. Salvo en la "ciudad rica" y aun dentro de ella, el ~~orden~~ ^{desorden} arquitectónico, en cuanto a alturas, unidad y espacios abiertos, se ha enseñoreado de las calles. La fealdad, el caos, la suciedad y el abandono, han creado ese clima de inhabitabilidad en el cual vivimos.

Coinciden en el tiempo tres factores, que no obstante sus ~~ventajas~~ ^{irregales} ventajas, al ser incluidos indiscriminadamente dentro del modelo de crecimiento de la ciudad han determinado su desastre. Alrededor de 1930 hacen su aparición en México, como tendencias ~~concretas~~ que habrían de suplir los antiguos usos, el automóvil, el concreto armado y la estética funcionalista en la arquitectura. Los tres pueden ser considerados aisladamente como verdaderas hazañas de la inteligencia y de la técnica, pero que, al ser utilizadas de manera irracional han convertido ésta y otras ciudades latinoamericanas en aglomeraciones monstruosas. Es bien sabido que las obras más costosas y que han ocasionado mayores trastornos a las ciudades en crecimiento, son precisamente aquellas que tienen por objeto darle cabida al automóvil en detrimento del transporte colectivo, para ~~dar~~ ^{dejar} paso a un "ejército de ejecutivos motorizados". Al adoptar la Ciudad al automó-

vil ha ido marginando de la vida social al peatón, al niño, a los ancianos y los desvalidos. Se arrasan zonas verdes y se reduce el espacio vital de las personas. Todo esto es absurdo en una población mayoritaria de 11 a 1 en la cual, ningún pobre maneja, sólo el 5% toma taxis, el 40% se transporta en camión o en metro y el 55% de sus desplazamientos los hace a pie; mientras que el 80% de quienes viven en la ciudad rica, que son una minoría privilegiada, lo hacen en coches particulares. No obstante, la explosión demográfica en América Latina: 4.1% para los seres humanos y 15% para el automóvil. Salta a la vista lo absurdo de esta política que privilegia el uso del automóvil canalizando para ello los mejores recursos y mantiene a nivel de ineficiencia permanente los transportes públicos. No obstante, es una política reiterada y sostenida por todos los regímenes en México desde 1940 a la fecha: Viaducto, Anillo Periférico, Circuito Interior, ejes viales, son todas ellas obras que en su momento han seguido este criterio. Como resultado, la Ciudad de México con 2.8 m² de áreas libres por habitante, tiene mucho menos que la Ciudad de Nueva York con 9 m², a pesar de la verticalidad y alta concentración edilicia de esta última.

Estas contradicciones se agudizan en las zonas populosas que al ceder el espacio al automóvil han creado verdaderos engendros de fealdad, peligrosidad y con-

taminación, ^{talés} como la Calzada Ignacio Zaragoza cuyo trayecto es un muestrario de todas las lacras urbanas de nuestra época. Los peatones tienen que cruzar por encima de los vehículos escalando altísimos pasos a desnivel en los cuales la máquina, a pesar de su potencia, realiza el menor esfuerzo, y los enfermos, los ancianos, las mujeres embarazadas o que portan bolsas con comestibles o cargan a sus hijos, se ven en la necesidad de cruzar por debajo desafiando un tránsito rugiente que tiene el record de un muerto diario en promedio y en donde la contaminación por gases es tan alta, que ha hecho fracasar todos los intentos de forestación de su camellón central, y los añosos árboles que originalmente existían en la calzada se extinguen inexorablemente.

Por lo que toca al concreto armado, su aparición en México coincide con la expansión urbana y en cierto modo la hace posible debido a su relativa facilidad de manejo y a la rápida industrialización del Cemento y de la varilla que ^{abatió} ~~abastió~~ los costos y en poco tiempo suplió totalmente los antiguos métodos constructivos. Al mismo tiempo, nos llegaban las primeras manifestaciones de la arquitectura funcionalista de carácter bauhasiano con su estética rectilínea ~~y su ausencia de todo elemento ornamental~~ que rendía culto a la aceptación neurótica de Mondrián. Estos dos elementos, mal entendidos y peor utilizados, pronto habrían de escapar

de las manos de los pocos arquitectos e ingenieros que hicieron de ellos el instrumento de valiosas realizaciones, para ser utilizados por todo tipo de constructores improvisados y especuladores que vieron en ellos la oportunidad de hacer buenos negocios. Ya no era necesario romperse la cabeza tratando de organizar armónicamente la función con la ornamentación arquitectónica, ni utilizar costosas técnicas para construir, bastaba con diseñar cajones con ventanas que la nueva estética había legitimado como "arquitectura contemporánea". La alianza entre constructores e inversionistas que veían (y siguen viendo) en el concreto y en la estética del cubo el aliado que necesitaban, hizo surgir la estética del lucro adoptada también por los programas oficiales de vivienda "de interés social", ^{que} invade extensas zonas de la Ciudad con su monstruosa regularidad, sin que nadie se preocupe seriamente por cuestionar y modificar a fondo esta práctica.

Aunado a todo esto, la ciudad ha sido un espejismo que propicia el flujo incesante de campesinos en busca de una vida mejor, que al perder su identidad, se convierten en invasores urbanos sin que nada los detenga, ya que es más fácil vivir robando "tapones" de automóviles o pidiendo limosna, que sembrando maíz donde no hay agua. Estos nuevos ciudadanos llevan una existencia marginal, habitan en las colonias más pobres o en villas miseria y no tienen acceso a la educación ni al trabajo organizado. La ciudad pobre y las villas miseria, que con

tienen el 70% de las viviendas existentes en la Ciudad, son edificadas bajo el sistema de autoconstrucción, que implica en nuestro medio, paredes sin terminar, varillas erizando los castillos de concreto en espera (permanente) del segundo o tercer piso y la ausencia de acabados. Todo ello producto de la falta de recursos y de asesoría eficaz en los programas de regeneración urbana; lo cual ha contribuido a que la Ciudad de México, se convirtiera en tan corto tiempo en una de las aglomeraciones urbanas más desagradables del planeta y en la cual los síntomas de negatividad son más marcados.

Creo honestamente que hay muchos problemas que podemos abordar en relación con la urbe y aportar soluciones a problemas que los países desarrollados a quienes imitamos no han sido capaces de resolver, simplemente porque sus "aportaciones" son la fuente del conflicto. Tal es el caso del deterioro ecológico, del derroche consumista, de las desigualdades sociales, y en el campo del arte que ahora nos ocupa, del arte urbano que no han dejado nacer y el cual podemos hacer surgir en nuestras metrópolis; ese "arte público" que por ahora no pasa de ser una buena idea como amplio curriculum teórico, (Vasarely, Kepes, R. de Ventós, Lefebvre...) pero casi ninguna realización digna de la magnitud de sus propósitos.

Se trata de devolver al hombre común su capacidad creadora para desenajenarlo de la imposición del "arte profesional" y dar lugar a un arte social que descubra los valores auténticos de la civilización, en abierto contraste con las expresiones tradicionales. Para lograrlo, muchos de los caminos que hemos transitado hasta el momento parecen estar cerrados y debemos lanzar la imaginación hacia el "vacío" y no seguir insistiendo en las formas del pasado para aplicarlas a este problema.

La ciudad es un tema nuevo para el artista. Nos estamos refiriendo desde luego a la ciudad y al artista actuales, productos ambos de la civilización industrial, lo que los diferencia notablemente de las "viejas ciudades" y de los "viejos artistas", por más que se manifiesten como una continuidad. Vemos cómo artistas de gran renombre han intentado abordar el desafío de un arte público de carácter urbano sin poder superar los viejos patrones, formas y conceptos típicos de la ruralidad, tales como la obra única, la monumentalidad, el carácter ritual... y toda la re

tahila de atributos nugatorios que se mencionan constantemente. Sus proposiciones oscilan entre los enormes objetos escultópictricos emplazados dentro del ámbito urbano y cuya contemporaneidad es sólo formal, como por ejemplo la Ruta de la Amistad o la "espiga" de Taxqueña en la Ciudad de México, que no obstante su calidad escultórica y su modernidad indiscutibles, pertenecen a esquemas que deben ser re basados, aun en los casos en que, como la "Torre Cibernética" de la Ciudad de Jalapa, la parafernalia electrónica nos haga pensar en otra cosa; o bien, el arte ficción de tipo experimental sin relación directa con el contexto urbano pro piamente dicho: "esculturas" de humo, o inflables de polietileno, espuma de extinguidor y otros eventos con un carácter más conceptual que específico. No obstante, a partir de 1968, fecha en que parece amainar la demoleadora sucesión de las vanguardias plásticas, se han organizado en algunas metrópolis europeas y norteamericanas, grupos artísticos que tratan de incidir en las áreas marginadas, creando ciertas modalidades de arte participatorio que se diferencia de

los eventos efímeros (happening) en la objetualidad y capacidad de transformación del espacio urbano y cuyas premisas básicas encierran, a mi juicio, lo que puede llegar a ser el verdadero arte público.

Se trata desde luego de un arte útil para la comunidad en su sentido más riguroso: regeneración del espacio público, revitalización semiótica de los objetos urbanos, la conformación de espacios lúdicos y de información, todo ello con la participación real o virtual de la comunidad. A través de este tipo de eventos se han logrado cambios tan importantes en el quehacer artístico como la utilización adecuada de la creatividad comunitaria, la desmercantilización, la restitución de la funcionalidad sin detrimento de la calidad estética (en algunos casos), y lo que es más importante como indicio de una transformación real en la concepción artística, la ausencia del artista individual en favor de un grupo cuya denominación es siempre alusiva o genérica y no personal. Estos equipos de trabajo con auténtica conciencia social eligen a las comunidades marginadas porque es allí donde están los problemas que les interesan y en donde el espíritu de colaboración y participación está más vivo; los proyectos se llevan a cabo con fondos provenientes de fundaciones privadas, de los municipios o de la propia comunidad. Implica además un gran rigor metodológico como todo trabajo colectivo de carácter multidisciplinario y una gran creatividad ya que se mueven en un terreno totalmente inexplorado. Los ~~medios~~^{medios} técnicos y

los materiales de realización pueden ser tan simples o tan complejos como la propuesta lo exija y los recursos lo permitan, pero lo importante es que la finalidad se cumpla al máximo de las posibilidades a través de la práctica estética colectiva.

No me atrevería a afirmar que es éste el mejor camino para la consecución de un arte verdaderamente renovado, acorde con las solicitaciones de la civilización urbana; sin embargo, sí creo que esta forma de hacer arte y de entender su función está logrando rebasar los viejos usos y restituir al artista el sitio que le corresponde en la conformación del ámbito social de la vida humana, especialmente en los países del tercer mundo, en los cuales el fenómeno de urbanización está adquiriendo proporciones alarmantes de extensión, marginalidad e injusticia social y en los que alentar una práctica artística semejante, que ya está surgiendo a través de grupos que como el Suma o el Proceso Pentágono en México, que trabajan sin el menor apoyo, en contraste con los que hemos mencionado, y por lo cual su incidencia en el medio urbano es prácticamente inexistente, ayudaría a resolver muchos problemas urbanos que se han ido agudizando precisamente por la indiferencia de los artistas, preocupados por presentarse en las galerías y adquirir renombre.

Sin embargo, podemos afirmar que el arte urbano sigue siendo hasta el momento solamente una utopía, que será alcanzable en la medida en que se cumplan al menos tres condiciones previas: la conciencia del problema entre los propios

artistas; su inclusión dentro de los equipos interdisciplinarios que investigan el fenómeno urbano para su comprensión; la inclusión de las proposiciones artísticas dentro de los centros de decisión estatal que permita canalizar los recursos suficientes para su realización, ya que este tipo de arte no podrá ser alcanzado, ni por individuos, ni por grupos aislados o desvalidos. Mientras estas condiciones no se empiecen a dar en cierta medida; ni la Ciudad podrá llegar a ser nuevamente un espacio estético, ni los artistas modificarán sus hábitos ancestrales de comprensión que les permita una participación elocuente y propia en el proceso civilizatorio más revolucionario de la historia y ayudar así a la descolonización cultural progresiva de la región latinoamericana.

CAPITULO I

LA PRACTICA ARTISTICA Y LA PRACTICA ESTETICA EN LA CIUDAD.

Como ya lo señalábamos, hablar de estética urbana nos puede remitir a dos áreas de análisis, la formal y la estructural, constituida ^{esta última} por la relación funcional entre los seres humanos y los objetos. En ambas, la significación nos conduce hacia el terreno axiológico "llevados por dos gendarmes". (1)

Ahora queremos distinguir, en paralelo con esta apreciación, lo que hemos denominado la práctica artística y la práctica estética de quienes conforman como seres humanos la realidad formal y funcional de la urbe.

La primera se refiere a la actividad profesional y especializada de los artistas que de alguna manera inciden en el ámbito urbano para conformarlo, en este sentido son los escultores y los arquitectos quienes tradicionalmente han detentado esta práctica, y eventualmente el resto de las disciplinas artísticas (plásticas o no).

Esta práctica artística considera que la estética urbana es una cuestión de apariencia, para la cual existen tres modalidades: remodelar

el rostro de la ciudad hacia el espacio público, especialmente las fachadas de los edificios; conservar algunas zonas del tejido urbano para protegerlas de los cambios (zonas arqueológicas, históricas o típicas). La tercera son las aplicaciones estético-monumentales, las cuales no han cambiado en nada desde los tiempos de Roma hasta nuestros días.

Frente a esto existe el problema de la estética en la vida cotidiana de los habitantes de la urbe, que es un problema diferente abierto a otro tipo de cuestiones que escapan a la apariencia y que nos interesa particularmente, ya que concierne a todos los ciudadanos y no sólo a los artistas y críticos especializados. Esta práctica estética atañe al problema de la urbe como totalidad y puede ser resumida de la siguiente manera:

- La metrópoli actúa como regulador de la conducta estética de los ciudadanos.
- Hay una relación dialéctica entre esta conducta, el intelecto y la vida nerviosa, que configura a la sensibilidad colectiva.
- El vivir en la ciudad (al menos en esta Ciudad de México) genera una prácti

ca estética negativa, ya que sus significaciones son confusas y alineadas y porque en ella, la estética se refugia en prácticas privadas discontinuas y privilegiadas. Esto niega lo que la práctica estética pretende como articulador cultural colectivo y como estructurador de la vida cotidiana: conformar de continuo y no en momentos excepcionales la conducta misma de los seres humanos en su participación cultural.

El problema básico de decidir si en la producción social del espacio urbano tiene o no que ver la práctica estética, tal como es evidente con las prácticas económicas dentro de las estructuras ideológicas, ~~esto~~ plantea la necesidad de abordar el problema ya no desde una pretendida "ciencia urbanista", sino desde una perspectiva interdisciplinaria, en la cual, el artista y el arte tomen el lugar que les corresponde y no sean un caso esporádico dentro de este trabajo, quedando así marginados de lo que hoy por hoy constituye la producción central de la sociedad.

Todo ^{ello} ~~ello~~ puede resumirse finalmente, para nuestro objeto, ^{en el} estudio de la importancia que la práctica estética tiene en la calidad de

la vida y cual es su caracterización. Y finalmente, analizar qué repercusión pueden tener estos estudios en la práctica social futura de los artistas.

El arte urbano como algo que trasciende a la actividad artística para inscribirse en la práctica estética de la urbe es aun inexistente. Lo que denominamos como arte urbano sigue siendo la práctica artística de carácter rural llevada hasta sus últimos límites, sin que hasta el momento se haya podido observar algo más que intentos frustrados por encontrar el camino hacia la resolución del problema; que por otra parte inquieta cada vez más a mayor número de estudiosos y de artistas.

Reseñar los esfuerzos teóricos que se han hecho en este sentido no es el propósito de este trabajo ya que al fin de cuentas vendría a sumarse a todos ellos y en cierto modo los incluye como puede observarse en la bibliografía que hemos consultado. Lo que parece tener sentido es iniciar nuestro trabajo citando algunas de las propuestas que se han dado como arte urbano en nuestro país y en el extranjero para analizarlas y extraer las enseñanzas - -

que puedan proporcionarnos.

Aparte de las "Torres de Satélite" o la multicitada "Ruta de la Amistad" en la Ciudad de México, que en cierto modo tipifican a todas las demás propuestas, en las que como ya ha quedado establecido, el cambio es puramente formal y no estructural; esto es, que su modernidad está en la apariencia y no en la relación de la obra en el contexto, ni de ésta con el espectador, que sigue siendo eso precisamente "un espectador" pasivo y ajeno al acto estético; vale la pena recordar un esfuerzo reciente que tuvo por objeto la recuperación visual de los muros precarios en la Ciudad de México, principalmente aquéllos que son producto de las demoliciones o de las colindancias sin tratamiento que forman parte de la "basura visual" de la Ciudad y que en México prolifera por la práctica constructiva de restarle importancia estética a los muros colindantes, los que en la mayoría de los casos carecen de todo tratamiento. Además de las demoliciones masivas que las autoridades organizan cada sexenio para "echar a andar" una nueva propuesta vial para "resolver" el tránsito de vehículos.

Esta recuperación visual de los muros -

precarios fue una iniciativa del pintor Adrián Brun que las autoridades vieron con buenos ojos y decidieron patrocinar. Más que hacer una crítica de los resultados desde el punto de vista plástico, que no deja de ser importante pero que nos desviaría de nuestro propósito, señalaremos algunas de las características de la proposición en sí, porque ésta contempla algunos de los problemas que intervienen en la práctica artística orientada hacia la transformación del ámbito urbano.

En primer término, hay que señalar que la existencia de tales muros precarios constituye un claro estado de negatividad, tanto por su evidente deformidad como por su extensión que suma decenas de kilómetros cuadrados, con las huellas del derrumbe o deterioradas por falta protección contra los agentes destructivos del medio ambiente. Algunos de tales muros sólo habían sido aprovechados para colocar anuncios y en ningún caso se cumplían los reglamentos para protegerlos, ni por los propietarios de los inmuebles, ni por las autoridades responsables de darles algún tipo de acabado. Los habitantes de la Ciudad vivimos este grotesco espectáculo con la misma adaptabilidad con que respiramos el smog o reducimos día a día nuestro espacio vital en favor del

automóvil o vemos como la fisonomía arquitectónica es suplantada implacablemente por el rostro "festivo" de la publicidad:..... sin que seamos conscientes de lo que realmente significa. Fue al surgir la proposición y realizarse los primeros trabajos, que todo mundo se dió cuenta de la existencia de este problema.

Su solución encaró las siguientes cuestiones:

- Darse cuenta de que en México podía hacerse lo mismo que se había intentado en Nueva York, Chicago o Londres con problemas similares y que debido a la magnitud de la proposición ésta requería de la aceptación conjunta de los dueños de los inmuebles y de las autoridades.
- Convencer a estas últimas de que la propuesta no entrañaba conflictos políticos o ideológicos, los que se habrían negado a encarar rotundamente.
- Por ello, a diferencia del muralismo tradicional, los diseños debían ser abstractos, jugando con el color, la geometría y los accidentes de los muros. Se trataba de obras efímeras, renovables, que no compiten con la decoración arquitectónica, sino que "están unidas a su circunstancia en la cual valen y existen para mejorar la calidad visual del

entorno".

- En todos los casos se tendrían en cuenta en la proposición los intereses visuales de tres tipos de espectadores: el peatón, el automovilista y el habitante de la zona. Se trataba de diseños escenográficos sin "mensaje" pero con el propósito de incorporar la superficie de manera armónica al paisaje visual.
- Por sus grandes dimensiones las figuras debían ser parte y no agregado del contexto urbano.
- Algunos podían ser considerados como indicadores urbanos ya que caracterizan la zona.
- En todos los casos se usaron diseños simples, de bajo costo, tanto por sus materiales (pintura vinílica) como en su ejecución.
- El problema más relevante consistió en conciliar los intereses comunitarios con los de las autoridades municipales a través de la propuesta artística.

Independientemente de las críticas que pueden hacerse, y que de hecho se hicieron a estos trabajos, lo verdaderamente importante fue la experiencia misma de haberlo realizado, porque en ellos se encuentran presentes las premisas básicas que pueden impulsar una práctica

tica artística verdaderamente actualizada.

En primer lugar, se trata de la solución de un conflicto real resuelto a través del rescate visual de los muros precarios y no de un capricho eteticista. Requiere además de la interpretación e intervención de múltiples factores e intereses para su realización. Su impacto cubre extensas zonas de la ciudad, por lo que dejan de ser válidos, en ella, los conceptos de objeto artístico y su consiguiente interpretación estética; cosas todas ellas, que como ya vimos, estimulan sobre nuevas bases la creación artística y lejos de restringir, la orientan hacia la formulación de nuevos conceptos y soluciones formales.

Otra experiencia digna de análisis es el llamado arte ecológico (art-ecología) cuyo propósito es restablecer el equilibrio entre la naturaleza y la urbe, modelando los elementos naturales, especialmente las plantas y las aguas. La jardinería urbana se practica desde tiempo inmemorial. Recordemos los Jardines Colgantes de Babilonia, las vías Romanas, o los parques centrales de las grandes ciudades, como reservorios silvestres y lugares de reposo que en todos los casos traen grandes cantidades de visitantes.

Algunos de ellos son admirables obras maestras y expresión indiscutible de la facultad estética: el Parque Guel de Barcelona, el Heian Shrine de Kioto o los Jardines de Versalles, a pesar de que a este tipo de realizaciones se les ha visto siempre, desde la óptica de la estética rural, como "artes menores". Ello se debe a que las características impuestas a la sensibilidad en un mundo abierto a las impresiones directas de la naturaleza sobre la conciencia, les restaba relevancia, en contraste con la trascendencia metafísica de los temas mítico-religiosos que operan como preocupación central de la reflexión inteligente durante este período, en el cual la naturaleza mediatiza el encuentro con los valores absolutos y se les desprecia. Ahora es distinto, la búsqueda de la civilización urbana se orienta hacia otras cuestiones, menos relacionadas con los "dioses" y más con el hombre mismo y sus capacidades. En esta situación, la naturaleza y sus vínculos con la vida humana cobra nuevos significados y se revaloriza. La mediatización entre el hombre y naturaleza está dada en este caso por los ingenios, tanto mecánicos como intelectuales, que éste mismo ha creado; una manera de neutralizarla y quizá la única sea reincorporar

la naturaleza a la creación artística, ya no como representación icónica sino como materia de transformación. En la civilización urbana, reinsertar a la naturaleza en el habitat humano a través del diseño de áreas verdes, debe llegar a constituir un arte mayor en el cual se integren los propósitos de la ecología y las facultades estéticas. En él, a diferencia de la civilización rural, sus alcances expresivos y su importancia serán valorados con justicia, y habremos de asistir a su presencia con la misma actitud con la que ahora nos ponemos en contacto con las mejores realizaciones de la plástica. Para lograrlo, es necesario que el arte urbano deje de ser entendido como aplicación monumental de las artes tradicionales y se practique como la transformación o conformación del espacio urbano y todos los elementos, naturales y artificiales, que no conforman, en función de la conducta social. Estas características son intrínsecas al diseño de los parques, sólo que no siempre se ha tenido conciencia de su valor.

El arte ecológico del que forman parte, conjuntamente con el resto de los elementos que lo integran, como el agua o la tierra misma y la vida silvestre que en ellos se desarrolla, de-

ben ahora rescatarse con un nuevo sentido, para ser reinscritos a través de la práctica artística como contra-estímulo del deterioro estético de la urbe.

Hasta ahora, los esfuerzos en este sentido siguen siendo esporádicos, inconsistentes y alejados de las inquietudes de los artistas. Su realización está a cargo de los urbanizadores y su cuidado de las autoridades municipales. Los primeros ven en estas áreas verdes la exigencia de cumplir un reglamento que merma sus posibilidades de lucro; para los segundos, es la molesta obligación de gastar sus recursos en mantenerlos como espacios públicos, dentro de límites de conservación muy bajos. Lo único que se hace con cierta conciencia, es la conservación de aquellos que se consideran parte del patrimonio histórico de la ciudad y que, al ser visitados por el turismo generan ingresos.

La arquitectura de Jardines o más bien, el arte ecológico en general, llegará a ser un arte mayor cuando los artistas se interesen realmente en hacer de ello una modalidad contemporánea de su práctica artística y no una repetición inconsistente de los antiguos usos; lo mismo que cuando sus propuestas pasen a formar parte integral del planeamiento urbano.

Otro "arte menor" de la civilización ru-

ral íntimamente relacionado en los parques, es la conformación del agua que, como en el caso de las plantas, a pesar de sus inagotables posibilidades expresivas y del fundamento formal que cada cultura ha podido imprimirle, por su inmediatez nunca fue jerarquizado por la estética rural en el lugar que le corresponde, a pesar también de algunas elocuentes realizaciones.

El agua no tiene forma propia y se adapta al recipiente que la contiene, carece de color, pero refleja la luz en miles de formas y toma el color de los objetos que se reflejan en ella. Puede estar en calma o inducir todas las formas del movimiento, y sus emisiones sonoras pueden evocar los estados más diversos de la afectividad humana. Todo ello es un hecho en las fuentes y estanques que se han edificado desde minive hasta nuestros días y sin embargo, los creadores de este arte hidráulico sólo merecen menciones aisladas y eruditas en las disquisiciones críticas e históricas.

En nuestros actuales páramos de concreto que llamamos ciudades, el agua habrá de reivindicarse como una esperanza y constituir un elemento central de las preocupaciones estéti-

cas. Su presencia, al igual que las plantas debe formar parte esencial de la estética ur bana, y sus modalidades habrán de convertirse en expresiones artísticas de gran jerarquía. Con el agua pueden construirse enormes formas estructurales abstractas pero que a diferencia de ellas, sus significados existen en el espacio y en el tiempo a través de su discorrir en movimiento y de los sonidos que produce.

Actualmente, conviene citar a Lawrence Halprin como el artista urbano más interesante en este campo. La enorme cascada artificial construída en el Freeway Park de la Ciudad de Seattle, se desploma a través de un abismo, en medio del tráfico. Un espacio abierto considerable permite a los visitantes contemplar como el agua vivifica elocuentemente el tráfigo de la urbe, que cruza el agua como enormes peces silenciados por el rugido armonioso de la cascada.

Otro trabajo acuático digno de mención es el Jardín de Agua en la Ciudad de Fort Worth, obra del arquitecto Philip Johnson, que cuenta con tres estanques, cada uno de los cuales produce estados de ánimo distintos a través del so

nido y de la aceleración del agua. El primero es quieto y está rodeado de altos muros con un derrame lento y continuo que mantiene las paredes constantemente húmedas, dando una grata sensación de frescura y paz. El siguiente estanque dispara veinticinco chorros que atomizan el agua hasta convertirla en niebla artificial que vela los árboles y el pantano que lo circundan. El último estanque es un vórtice violento que se precipita entre escaleras, por las cuales la gente puede ascender sin importarle si se mojan un poco con el golpe del viento.

En América Latina, destacan los trabajos del grupo Madi, en Argentina, cuyas preocupaciones por hacer del agua un elemento estético de gran rango, se concentran en los proyectos de Gyula Kosice para una ciudad hidroespacial, los cuales, más que sus realizaciones, a nivel de maquetas, contribuyeron con la exaltación teórica de sus posibilidades estéticas al surgimiento de un nuevo orden de la creación artística a nivel urbano:

"Progresivamente habrá que ahondar en las posibilidades y el comportamiento que ofrece el volúmen líquido. Habrá que permitir su conducta poética y su exacta naturaleza interior, cambiante y móvil ... Habrá que emplazar sus límites precisos de manera que

su órbita espacio-temporal funcione dentro de un orden compositivo. Será necesario comprender, sobre todo, que las artes actuales (y no sólo las visuales) están en constante evolución, y que todo estilo es, en última instancia cristalización de formas valiosas y útiles".(4)

En México hay un profundo desinterés estético por el arte acuático aunque no por las fuentes tradicionales. A últimas fechas han sido puestas en servicio las ya existentes y proliferado "nuevas", sin que se modifique su concepción de objeto-en-el-espacio, para convertirlas en conformador-del-espacio.

Esta poética espacial que se avisa como consecuencia de las preocupaciones ecológicas, satisface las expectativas teóricas y prácticas del arte urbano tanto de la práctica estética colectiva como de la práctica artística individual, en la medida en que, a través de incidir en el super-objeto y el super-sujeto social, coincidan en actuar dentro de los límites que la necesidad marca a la creatividad. Remodelar a la naturaleza para significarla como parte fundamental del espacio humano no es un acto ocioso de corte esteticista, como ocurre con el arte des

Arraigado de toda preocupación social, sino que sus valores expresivos deben estar circunscritos a la satisfacción concreta de los seres humanos y no a concepciones retóricas de la realidad. El arte urbano debe generar en los habitantes un sentimiento de arraigo al espacio que les rodea (topofilia) y no de rechazo (topofobia) como el que actualmente priva en gran parte de las zonas urbanizadas del planeta. Este sentimiento no debe surgir únicamente del bienestar físico o sensorial que produzca, sino y fundamentalmente, de su poder estimulante para el desarrollo de la inteligencia; el arte urbano debe contribuir de manera preeminente a conformar "ciudades que nos hagan pensar" y no únicamente actuar; que sean un ámbito y no un hábito para la vida humana.

La práctica artística tal como se la concibe actualmente no incide sobre la negatividad estética de la urbe para corregirla sino que únicamente la sublima en metáforas. El papel de la nueva práctica no puede seguir encaminada hacia la contemplación de los objetos sino a la actividad social concreta de los sujetos. Pero cómo puede el arte conformar la sensibilidad colectiva en medio de miles de ob-

jetos que compiten con él en sentido opuesto. No se puede continuar ^{agregando} ~~agregando~~ más objetos-arte en el ámbito urbano porque estos acaban por no verse. Son absorbidos física y semióticamente por todos los demás. Sus significados artísticos ~~serán~~ ^{son} neutralizados haciendo que su influencia en la conducta y en el pensamiento se anule en favor de hábitos y estructuras interpretantes más poderosas y actuantes.

La única solución es convertir a la ciudad en obra de arte, y a decir verdad, si analizamos el problema a profundidad, "es la única obra de arte posible en nuestros días", ⁽⁵⁾ ya que no se trata de un problema de gustos o de estilos que pueda ser soslayado por más tiempo, sino de supervivencia. Cuando una especie zoológica ya no reacciona ante el deterioro del medio ambiente que lo sustenta, es el momento en que el stress está a punto de destruirla. La insensibilidad colectiva frente al deterioro progresivo de nuestras condiciones de vida, es un indicio alarmante de ese momento en que las especies reaccionan (emigrando en el caso de los animales) corrigiendo (en el caso del hombre) el deterioro físico y semiológico del medio ambiente para evitar ^{el} ~~un~~ proceso de degeneración y ^{all} ~~eventual~~ aniquilamiento.

Hasta ahora, al menos en la Ciudad de México, en ninguno de los 700 reglamentos que rigen su fisonomía está escrita la palabra "ESTETICA" lo cual pone en evidencia su irrelevancia en las consideraciones de los planificadores. Ni se le comprende, ni se siente la necesidad de su presencia; aun en la Ley de Asentamientos Humanos promulgada en 1977 para "fijar las normas básicas para planear la fundación, conservación, mejoramiento y crecimiento de los centros de población"; como si la estética urbana fuera un resultado virtual de la conducta irreflexiva y anárquica con que se edifican la mayor parte de las zonas urbanas. La estética espontánea fue posible en las viejas ciudades cuando los intereses que las hicieron surgir no estaban dominados, como ahora, por las relaciones de producción que han convertido a todos los bienes humanos en objetos de la economía. El lucro estaba restringido a ciertos aspectos de la conducta y sobresalían aun otros estímulos que permitieron alcanzar el refinamiento asombroso de ciudades como Venecia, en medio de la especulación comercial más despiadada pero sujeta aun a una concepción elevada de la vida humana y a una voluntad estética dominante y unificada a través de la sensibilidad colectiva de

la sociedad. Actualmente la práctica estética no solamente se ha reducido al ámbito de lo particular y lo individual, sino que aun ésta ha sido convertida en objeto de lucro y de masturbación emocional, incapaz de trascender a la dimensión social.

Ciudades como Venecia, París, o Estocolmo... que destacan por su belleza y armonía, fueron el resultado de una voluntad estética nacida en la comunidad e impuesta a través de los códigos que las rigen. Nuestros códigos revelan que esa voluntad estética ha dejado de existir entre nosotros a pesar de su exaltación en el mundo prehispánico, continuada en el período colonial a través de las disposiciones de Felipe II que normaron con éxito la fisonomía de las ciudades de la Nueva España.

Resulta a todas luces contradictorio vivir en un medio urbano que es producto de relaciones de tipo capitalista y estarse planteando formas socializantes del arte. (6) Sin embargo, esta contradicción debe ser resuelta si queremos sobrevivir. El arte es "lo que humaniza al hombre" y por lo mismo no se puede prescindir de él. Bajo esta circunstancia

tancia es un medio para la transformación de la sociedad. Pero ello exige que sea la colectividad en su conjunto quien produzca lenguajes artísticos propios, que los libere de la expoliación que producen los lenguajes ajenos cuando se está incapacitado para replicarlos. La comunicación esencialmente visual (en tanto lenguaje) que se produce en la ciudad actual es un gigantesco instrumento de coerción de la conducta. Se vive la ciudad al mismo tiempo que se aprende a ser ciudadano, las calles y edificios van adquiriendo connotaciones diversas. La comunicación visual no es un accidente en la vida de un ciudadano, es cotidiana y continua, y la mayor parte de ella proviene de la experiencia de vivir en la ciudad generalizando los prototipos de quienes poseen la ciudad hacia quienes no poseen nada pero la habitan, ocasionando un proceso de alienación progresiva de la comunicación visual. Si el arte es lo que humaniza al hombre, tenemos que admitir que las artes visuales aplicadas a la ciudad actual, junto con los mensajes residuales de la publicidad sirven para vender algo; formando así una continuidad entre las artes y la comunicación que no humaniza, que no libera, sino que

mantiene a los sujetos en la ignorancia real del universo estético que proponen y es por ello que la forma de la ciudad es determinante en el proceso de configuración conductual, ya que es propio de la sensibilidad no solo la contemplación sino la transformación. Hay pues una estética pura y especulativa, otra aplicada a través de la voluntad colectiva que se inscribe en la ciudad a través de normas, y otra más, comercializada que es la que estamos viviendo.

En contraste con esta actitud que ve en todos los actos humanos motivaciones económicas e intenciones de lucro, debemos remontarnos al pasado en el cual tales incitativas eran casi inexistentes o al menos no estaban suficientemente desarrolladas. La cultura nómada, la más remota forma de conducta social, sigue a la naturaleza sin violentarla y desarrolla un arte no instrumental que utiliza sólo las posibilidades expresivas del cuerpo humano: canto, danza, drama, y que es transmitido por la tradición oral sin que llegue a perder su eficacia a través de siglos. Actualmente nuestro estado de enajenación ha hecho que veamos en todas esas manifestaciones y a los es-

casos grupos que aun las cultivan, como "enemigos naturales" de la civilización mercantil y se les trata de destruir, arguyendo pretextos humanitarios o falaces tesis sobre la necesidad de hacerlos partícipes de las enormes ventajas que ofrece nuestra cultura. Sin embargo, es en esas prácticas "primitivas" donde debemos rastrear para redescubrir el verdadero sentido de la práctica estética que buscamos para poner nuevamente al hombre en armonía consigo mismo y con lo que le rodea. Al pasar de las expresiones corporales a las expresiones instrumentales, el arte sufrió una traslación de lo sensorial a lo simbólico que determinó su esencia, hasta agotarse finalmente en lo económico. En el arte nuevo, todas estas instancias deben ser recuperadas y equilibradas de manera que la humanización no se detenga sino que se trascienda a sí misma.

Entre los ejemplos más relevantes de colaboración artística en proyectos urbanos que se están llevando a cabo actualmente, debemos citar la edificación del barrio de La Défense en París. Es una nueva zona que se levanta a pocos kilómetros del arco del triunfo sobre la prolongación de los campos Elíseos, proyectada por el Estado para regular una vasta zona industrial, comercial y habitacional aleda

ña a la gran capital. Existe un tren subterráneo que une a La Defense con el Centro de París a solamente dos estaciones de la Plaza de la Opera. Esta nueva ciudad cuenta con un área de 1.500,000 metros cuadrados que albergarán, oficinas para 100,000 empleados, 6000 habitaciones, un Centro Comercial de 120,000 metros cuadrados para comercios independientes, hoteles, restaurantes, cines, galerías... y todo lo necesario para la vida cosmopolita. (7)

En un principio, los responsables del proyecto pidieron la colaboración de ciertos artistas de renombre (Agam, Calder, Dubuffet...) para que contribuyeran con sus obras escultóricas o pictóricas de tipo mural a su embellecimiento. Esto no fue suficiente y se organizó un llamado internacional. (appel d'idées) en forma "interdisciplinaria" con los arquitectos, ingenieros, urbanistas, sociólogos, peritos en tránsito... El prólogo del catálogo, en la exposición de las ideas sugeridas por los artistas afirmaba: Un "llamado de ideas" ... Marca el deseo de acabar con las costumbres e incomprendiones adquiridas y de iniciar un nuevo tipo de relaciones entre los encargados de construir la ciudad y "sus creadores" o "proyectistas".

Y más adelante afirma: "Estamos conscientes de las dificultades que tiene que vencer todo constructor de nuestra época: realizar ^{EX NIHILO} ~~REVENIR~~ y lo más rápidamente posible lo que el tiempo, poco a poco, ha ido acumulando en las ciudades antiguas: lo que necesita el barrio de La Défense es espíritu, encanto, un alma que permita que se halle dentro del diapasón de nuestro siglo, ... hay que saber hablarle al niño, al anciano, y al hombre en plena madurez; rodear, crear encanto e interés y quizá algo de inquietud".

"La fórmula del "llamado de ideas" da a cada invitado una amplia libertad de acción y de reacción permitiendo que las proposiciones se situen fuera de las limitaciones administrativas, técnicas o financieras"; ... "en la búsqueda de nuevas tendencias artísticas", y finalmente: "Ninguna de éstas proposiciones pretende ser definitiva, se consideran abiertas y receptoras principalmente a las reacciones del público si éste quisiera participar en el juego que se le propone".

Aunque no definen cómo, en el caso de los artistas invitados, ~~como~~ es que se tomarán en cuenta "las reacciones y proposiciones del público."

Las proposiciones de los artistas oscilaron entre la insistencia ^{PST} ~~de~~ colocar objetos artísticos de enormes proporciones en los espacios abiertos, hasta sugerencias de carácter conceptual. Matías Goeritz, por ejemplo, propuso un conjunto de torres muy similares a las de Satélite y su Osa Mayor, pero que en este caso servirían como escape a los gases de los viaductos subterráneos.

Piotr Kowalsi, de Polonia, propuso la construcción de una enorme cúpula de cristal muy similar a la del Gran Palais, que contendría un jardín diseñado exprofeso.

Carl Frederick Rentersward presentó un proyecto para instalar un rayo láser rojo que correría desde el Louvre hasta La Défense por todos los Campos Elíseos.

Edward Ruscha, de Estados Unidos, proyectó un monumento "tumba" ~~para~~ para alojar 234 objetos de uso diario de fabricación estadounidense; que debería colocarse en la zona de peatones.

Otros propusieron ambientaciones de luz y sonido, fuentes, y hasta enormes esferas flotantes colocadas entre los edificios accionadas por imanes...

Quizá la propuesta más significativa ha ya sido la que Matías Goeritz hizo a los urbanistas sobre la simetría visual que el eje "Louvre-La Défense" impone, proponiendo la erección de enormes "torres sin función" (puertas a la nada) para corregir la falta de equilibrio visual del conjunto cuando se le aproxima desde París. Propuesta que, como afirma el propio Goeritz, "seguramente no se realizará pero que posiblemente ayude a que, en el futuro, p.e. en la zona B del mismo proyecto que todavía está en estudio, se consideren de antemano aspectos importantes de este tipo".

En todos los casos, los artistas se quejaron de que se les llamó tarde, cuando los urbanistas habían decidido lo esencial en cuanto a proporciones, ubicación y relación de los edificios con las vías de comunicación y los espacios abiertos, sólo "para llenar huecos o corregir equivocaciones visuales".

Por tratarse de una ciudad diseñada y no orgánica, la pretendida "alma" que ha querido infundírsele, sin tomar en cuenta a sus habitantes (por quienes los interpretan, sean técnicos o artistas) se ha visto mediatizada por los vicios de la planificación totalizadora que impone ámbitos, modos

de vida y estímulos de todo orden. Se trata nuevamente, a pesar de los buenos deseos, de anular el derecho a la participación en las decisiones planificadoras, y de una colaboración artística que, no obstante el prestigio de quienes fueron invitados, no alcanza a ser tan profunda como se requiere, precisamente por la falta de participación real y efectiva de los artistas en todo el proceso de concepción y realización, para que sus propuestas se unan a la de los técnicos y los ciudadanos y la humanización de las ciudades se haga efectiva.

Analícemos finalmente el proyecto para que 22 esculturas monumentales de 15 metros de altura se instalen en un Boulevard de 22 kilómetros en la Ciudad de Monterrey, (quizá la Ciudad más fea del mundo) a partir de enero de 1979; patrocinado por los industriales. En este proyecto participarán el propio Goeritz, Tamayo, (como escultor), Barragán, Felguerez.... entre otros. Los organizadores han declarado que la intención es "la de proporcionar un mayor movimiento cultural en la Ciudad, para lo cual se ha invitado a algunos de los mejores artistas del país con renombre internacional"

"Las esculturas que conforman el Homenaje a la Creatividad y al trabajo (como se le ha llamado al proyecto) serán realizadas con acero, cemento, cristal ... y en general todos aquellos materiales que los industriales de la ciudad puedan proporcionar a los artistas para la realización de sus trabajos";

"Además de que será un conjunto heterogéneo, por estar formado con piezas que corresponden a la individualidad de diversos artistas; también será homogéneo porque los artistas participantes son vanguardistas" (?)... "El plan será libre y los participantes podrán diseñar sus esculturas como mejor les convenga" ... "¡Será un proyecto para la posteridad; para siempre !"

Aquí se trata de hacer de las avenidas (como en la Ruta de la Amistad de 68) grandes galerías ^{en donde} ~~para que~~ quepan los enormes objetos que se les sigan ocurriendo a los geniales artistas. ¡ En diez años no ha cambiado nada! Goeritz escribió a propósito de los resultados plásticos de la Ruta de la Amistad: "conozco muy pocos artistas que estén dispuestos a renunciar al arte de museo, al autoservicio que conduce al museo, para someterse a la disciplina que impone un programa de urbanización. La mayoría sigue desempeñando el papel del

pequeño burgués con manía de grandeza y afirma tener que salvar su integridad".(8)

Los mismos artistas que están participando en el proyecto de Monterrey (mutatis mutandis) con el propio Goeritz a la cabeza, están reunidos en un proyecto de investigación patrocinado por la Universidad Nacional para que se construya un "Espacio Escultórico" en los terrenos del Pedregal aledaños a la Sala Nezahualcoyotl, como parte del conjunto cultural que allí se edifica. Independientemente de los resultados (que se conocerán dentro de unos meses) este proyecto es importante porque sienta las bases para que las propuestas artísticas a nivel urbano reciban el ~~patrocinio~~ ^{patrocinio} institucional y el rango académico que requieren para una eventual efectividad en el futuro.

El gran cambio en los criterios planificadores de las nuevas ciudades en relación con las antiguas, está dado precisamente por la posibilidad (no necesidad) que ahora se tiene de proyectar previamente todos y cada uno de sus elementos, con lo cual, si bien se facilitan los procesos y se aceleran, se corren enormes riesgos. Hasta el momento, ^{ninguno} ~~ninguno~~ de estos intentos ha dado resultados satisfactorios y de hecho están contribuyendo, más a la enajenación de los seres concretos que las habitan, que ^a la solución ^{cabal} de sus problemas y

necesidades. Ni Chandigar, ni Brasilia, ni los enormes barrios que se proyectan alrededor de las viejas ciudades para absorber su crecimiento tienen "Alma", porque la preocupación de quienes proyectan está más en la forma que en el contenido, y este último no podrán dársela si no encuentran la manera de restaurar, el derecho a la participación de los seres humanos a quienes van dirigidas.

La explicación genética de la urbe nos ha llevado a considerar diversas causas de su origen, tales como el paso del nomadismo al sedentarismo o la diversificación del trabajo, la centralización del poder, la diversificación de la economía, etcétera, configurando una imagen histórica del fenómeno completamente acabada y coherente. Sin embargo, si rastreamos más a fondo en esta génesis nos encontramos con elementos que sólo son explicables a través de la conducta zoológica de la especie, adquirida muy antes de convertirse en un ente socio-cultural.

Tenemos que afrontar la realidad de la conducta instintiva en el hombre, de un núcleo primordial que rige la conducta social de todas las especies y particularmente en los mamíferos, el cual no puede ser afectado por ningún estímulo externo de carácter ambiental. La vida comunitaria de los mamíferos es más

compleja que la de otras especies, gracias a su gran desarrollo neuronal y pueden, hasta cierto punto, ser educados o auto-educados. Pero este proceso, que en el hombre alcanza sus máximas posibilidades, no puede ser llevado en ningún caso más allá de ciertos límites, que al ser alcanzados hace que el núcleo instintivo tome las riendas de la conducta cuando ésta pone en peligro la supervivencia de la especie. Una vez puesto en marcha, este mecanismo anula a todos los demás, incluyendo a la racionalidad, hasta que desaparece el peligro. La inteligencia es, como todos lo sabemos, sólo una variable de la conducta humana, considerar al ser humano como un ser biológico capaz de subordinar totalmente su comportamiento social a la racionalidad ha conducido a una concepción romántica de sí mismo y arraigado serios prejuicios acerca de su conducta, tales como el poder modificar su medio ambiente sin ningún límite con tal que esto se haga "racionalmente"; o el educar (someter) su conducta sin ningún límite, separarse de la naturaleza para rodearse de un ambiente artificial sin ningún límite, reproducirse sin ningún límite... todo ello ^{como aceptable} ~~exigido~~ mientras esté dentro de lo razonable.

Nuestras ciudades actuales son el resultado de esta racionalización generalizada de la

vida que está alcanzando los límites permisibles, ^{para} ~~la~~ poner en peligro la supervivencia.

Está más que demostrada la relación entre el deterioro ecológico y la agresividad, o la esterilidad colectiva~~x~~ en los mamíferos como manifestaciones del control que ejerce el núcleo instintivo para restituir el equilibrio perdido, también se manifiesta en las migraciones compulsivas o en conductas aparentemente aberrantes. El impacto producido en el medio ambiente y en la conducta humana con la aparición de la civilización industrial, produjo dos conflictos bélicos de proporciones catastróficas que sólo se explican, en tanto conducta colectiva irracional y no histórica, como producida por el comando del núcleo instintivo.

Si no tomamos en cuenta estos factores instintivos y los sumamos adecuadamente a los que surgen de la economía, de la sociología o de la historia, en la explicación genética y funcional de la urbe, nuestras consideraciones estarán dejando fuera aquellos~~x~~ que nos acercaría~~x~~ más a los factores estéticos que aquí nos preocupan. Debemos profundizar en el estudio de la relación que existe entre las prácticas estéticas y la configuración histórica de los espacios urbanos para llegar a entender porqué al suprimir este elemento formativo en la ^{proyección} ~~proyección~~ previa y to-

talizante de las ciudades, su "alma" se esfuma y en su lugar aparece una práctica artística de restirador completamente inhumana, por más que represente las más refinadas aplicaciones de la inteligencia y de la técnica.

Las ciudades primitivas surgieron como consecuencia de la conducta instintiva encausada por la inteligencia para satisfacer funciones específicas de la conducta social. Las primeras ciudades cumplieron una función ritual y su forma fue el resultado de la conducta colectiva, en la cual estaban inscritas todas las prácticas artísticas a su alcance. La arquitectura incluye e interpreta a las demás, sus espacios preven la ejecución ritual de la danza, de la música, de la poesía y conforma el recinto adecuado para las imágenes y objetos del culto. Sus proporciones, sus vías y su ornato representan las motivaciones humanas. Esta unidad se diversifica cuando la ciudad empieza a cumplir otras funciones más mundanas que se le van agregando. A los templos se suman los palacios, los cuarteles y las residencias privadas, protegidos por poderosas murallas, de los enemigos externos y de la canalla que no ha alcanzado el rango de ciudadano.

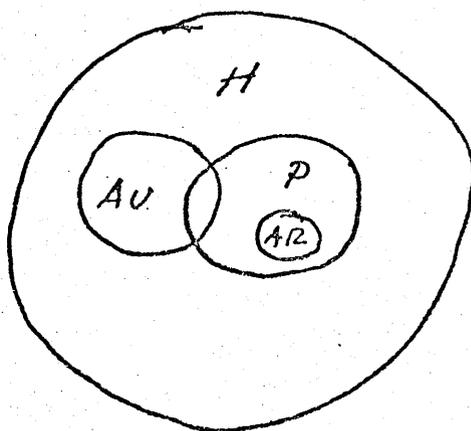
Sin embargo, el espacio mágico primordial extiende sus constantes a la ritualización de la vida

cualquier ciudadano siente esta dicotomía que le impide participar eficazmente en estos procesos porque no los comprende ni los siente en forma adecuada.

En lo que respecta a la interpretación funcional de la ciudad como un sistema tanto sígnico como conductual, los urbanistas y los planificadores actuales, esos señores que se sienten capaces de proyectar totalmente una ciudad interpretando racionalmente a los seres humanos que habrán de habitarla, la han convertido en un modelo mecánico, en el cual, cada parte cumple una función única y específica en beneficio de una "función colectiva" que no está ni siquiera definida y no está definida porque no existe fuera de la diversidad que campea en las individualidades humanas. El habitat del hombre civilizado es indudablemente la ciudad, pero ésta no puede ser una máquina preconcebida por la ciencia y realizada por la técnica; es, en cambio, un sistema que debe tender, si quiere humanizarse, a favorecer al máximo el desarrollo de la individualidad en vez de aplastarla. La ciudad surgió porque en ella el individuo y su colectividad han podido desarrollarse paralelamente guiados por la sensibilidad y por la inteligencia; la continuidad de esta posibilidad en la ciudad actual sólo podrá darse si su concepción y su

miten, además de las decisiones económicas políticas y técnicas que la hacen posible, la participación colectiva y la restauración de la práctica estética dirigida e interpretada por una práctica artística totalmente renovada.

Para lograr esta transformación de la urbe en un espacio estético apto para el cabal desarrollo de los seres humanos, se hace indispensable que ciertas premisas básicas del problema sean asumidas por todos los responsables de este trabajo. A nivel urbano, esta responsabilidad no es señalable en personas concretas sino en sectores. En términos generales estos sectores pueden ser reducidos a: Los habitantes, los planificadores, los gobernantes y los artistas, cuya estructura es representable como:



En donde:

- H - Conjunto de habitantes
- P - Grupos planificadores
- AU - Autoridades
- AR - Artistas (urbanos)

y por lo mismo:

$$[(AR \rightarrow P) \cap AU] \Rightarrow H$$

que expresa formalmente las relaciones de los ~~distintos~~ ^{distintos} ~~ferentes~~ sectores:

- Es condición ^{sine qua non} ~~esencial~~ que cada uno de los sectores sea (se comporte como) habitante.
- Los planificadores y los artistas urbanos deben estar integrados en forma implicativa: ^{AR C P} ~~AR C P~~ lo cual significa que ningún artista urbano puede (lógicamente) estar fuera de los equipos planificadores.
- La estructura de relación entre los grupos planificadores y las autoridades (centros ejecutivos decisorios) es $A \cap P$; lo cual significa que las propuestas de los artistas, a nivel urbano, deben surgir de los grupos planificadores y llegar así a los niveles de ejecución.

Las responsabilidades estéticas de cada sector pueden ser descritas sucintamente de la manera siguiente:

con-ciencia, que corresponde a (H)

conocimiento, que corresponde a (p)
capacidad propositiva, que corresponde
a (H)

Creatividad, que corresponde a (H) y (AR)

Capacidad ejecutiva, que corresponde a
(AU)

En una estructura óptima, la creatividad de (H) como práctica estética, deberá asociarse, unir se o ser interpretada y orquestada por (AR) como práctica artística.

Existen por otra parte ciertas condiciones básicas de la realidad urbana que inciden sobre la estética en forma primaria y que también deben ser asumidas por los distintos sectores para hacer posible la conformación de la urbe. Estas condiciones son de carácter esencialmente conductual y podemos agruparlas respecto a la relación que guarda el espacio físico con la conducta social, política o económica. Ello implica señalar los grados de dependencia (obligatoriedad) de la conducta.

Todo deseo tiene su espacio propio en la imaginación, pero son muy pocos los hombres que en encuentran realmente ese marco dichoso. De esta manera, al hablar del desarrollo estético del individuo, lo mismo que de la transformación del ámbito urbano en un espacio estético, esto ~~s~~ sólo se conciben en términos relativos. La conducta de los indi

viduos en el espacio estético, según se integre como conducta social, política o económica, implica notables diferencias que hacen aumentar o disminuir su grado de dependencia. En general, a mayores posibilidades político-económicas en la conducta social de los individuos corresponde una menor dependencia y viceversa. La práctica estética, lo mismo que la artística, se mueven dentro de ciertos grados de libertad (número de alternativas) sin las cuales van perdiendo su carácter expresivo para convertirse paulatinamente en artesanías rígidas, hasta desaparecer totalmente. La creatividad constreñida se manifiesta en el espacio físico como conductas estéticas estereotipadas, que pueden parecer formalmente valiosas pero no estimulan el desarrollo de la personalidad. Por ello, el espacio estético en la ciudad, es la ciudad misma y no un agregado, y la conducta estética aquélla que éste espacio hace posible.

Por lo mismo, las condiciones primarias que cada sector debe asumir y desarrollar como relación con el espacio físico son:

- A - Conducta social llevada al máximo de participación política y económica posibles.

B - Objetivos en los cuales la práctica estética sea permanente, y presente alternativas.

Lo primero corresponde a la organización de la sociedad y sus mecanismos; lo segundo corresponde a la educación tanto familiar como escolarizada. Una sociedad injusta propicia una práctica estética marginal y sometida a la imposición de quienes disponen de los recursos económicos y toman las decisiones políticas configurando un estado de poder. Una sociedad represiva se manifiesta en espacios físicos igualmente represivos y por lo mismo desarrolla estructuras educativas en las cuales la práctica estética está marginada y desde luego ha perdido su función social. Solo a partir de la modificación de las relaciones de poder entre todos los habitantes de la urbe, es posible pensar en la modificación del espacio físico que la constituye para convertirla en espacio estético. Esto es lo que debe ser asumido plenamente tanto por los ciudadanos como por los planificadores, los artistas y quienes como gobernantes detentan las facultades decisorias y ejecutivas.

Finalmente, conviene señalar que aparte del arte ecológico, que como ya vimos se practicó en las civilizaciones nómada y rural en forma cotidiana y armónica, primero a través de las expresiones corporales y posteriormente como manifestaciones instrumentales pero de escaso impacto sobre el medio natural y que ahora debe encontrar nuevas y más sugerentes modalidades que equilibren el enorme impacto producido por el hombre actual, no en función de su capacidad destructiva sino constructiva y creadora; aparte también de los intentos por seguir reiterando las antiguas formas estéticas a la ciudad como aplicaciones esporádicas y anecdóticas, se deben explorar otras alternativas que no se han desarrollado y que sin embargo se están ya intentando a pequeña escala. Tal es el caso de los espacios marginales cuya recuperación visual y práctica se está convirtiendo en un buen pre-texto para la creación artística.

Lo más interesante de estas experiencias, que se prestan a una gran cantidad de posibilidades, está en aquellas que no pretenden introducir objetos dentro del espacio para que éste



les sirva de marco, sino conformar los elementos físicos que constituyen a dicho espacio, de manera que al reordenarlos aparezca un resultado estéticamente valioso. Este trabajo se aplica lo mismo a muros delimitantes, accidentes topográficos, a elementos naturales como piedras o plantas e incluso modificando la acumulación de desperdicios (chatarra, materiales de obras...) que en tales espacios existen (eliminando todo aquello que es basura). El interés decíamos, por este tipo de actividad artística no reside solamente en el rescate visual de tales espacios y en la obvia contribución que representa para el mejoramiento general de la ciudad, ni tampoco en el hecho de que muchos de esos espacios pueden ser y de hecho se convierten en áreas útiles ya sea de juego o de reposo; sino en que esta práctica no requiere de inversiones cuantiosas, que por regla general están fuera del alcance de los artistas, de los colonos y de las autoridades, ya que tales espacios marginales rara vez aparecen en si tios de alta plusvalía, sino en los barrios pobres y desde luego en las villas miseria. Resultaría paradójico pedirle a los planifica dores que tomaran en cuenta en sus consideracio nes sobre estas zonas el aspecto estético del

problema, cuando no se ocupan ni siquiera de lo que por razones obvias debe ser previo y fundamental para la existencia humana en la ciudad como son la dotación de servicios sanitarios y el equipamiento urbano que haga posible, a través de un mínimo de satisfactores funcionales, que el individuo se preocupe por los demás niveles de su desarrollo. Ante esta realidad, evidente y desgarradora en las ciudades del "tercer mundo" no se puede permanecer espectante hasta que se modifiquen históricamente las condiciones que determinan la marginalidad y sus consecuencias, sino, como está ocurriendo, actuar positivamente en dos niveles simultáneos: luchar denodadamente por la transformación de la sociedad y buscar el máximo de resultados con lo que se tiene. Vista como superobjeto, la ciudad es modificable por el supersujeto (sus habitantes) si se implementan los mecanismos adecuados y cada sector asume sus funciones. Se podría así, intentar el rescate visual de zonas como la Calzada Zaragoza en la Ciudad de México, por poner un ejemplo, que, como ya lo indicamos, es quizá la vía que presenta mayor número de lacras urbanas. Podría empezarse por crear conciencia del problema, tanto en

los colonos como en las autoridades e integrar un grupo de estudio de los problemas concretos, así como de las posibilidades de solución. Este grupo se diferenciaría de los equipos tradicionales de planificación, en que estaría integrado por representantes de los mismos colonos y por autoridades que tienen ingerencia directa en los problemas de la zona y no por tecnócratas integrados a super-organismos estatales, incapaces de detectar el interés particular y los verdaderos conflictos y tendencias de quienes viven en ella. Simultáneamente a la modificación de aquellos factores que tiendan a mejorar las condiciones de vida en todos sus aspectos, contando con las posibilidades reales de los sectores de la zona, el problema estético debe ser abordado y tratado por artistas urbanos capaces de interpretar y de encausar la práctica estética colectiva. Si en la solución se aplica el criterio señalado sobre el rescate de áreas marginales, se obtiene con ella una doble ventaja. Por una parte se hace más viable la solución en consideración a su bajo costo, lo cual propicia la participación colectiva y el interés de las autoridades, y por otra, ante la singularidad del problema, se genera un clima propicio a la crea

tividad, que habrá de elevar estéticamente los resultados.

A este respecto, conviene reflexionar acerca de lo que significa, para el arte urbano, la tan cacareada "libertad" que, supuestamente, hace posible la creación artística. Si la libertad carece de parámetros se hace sospechosa de carecer también de propósitos y con ello se anula a sí misma. Hay que reiterar que la libertad, de cualquier tipo, es un instrumento de carácter teleológico. Sin finalidad no hay acción y toda finalidad sólo es alcanzable a través de las restricciones que toda práctica impone. Por lo tanto, si algún sentido tiene el hablar de condiciones de libertad para la práctica artística, estas se refieren más a la capacidad propositiva propia del sujeto, que a las condiciones de la realidad y necesidades que suscitan sus respuestas. Baste con recordar al respecto que el arte religioso, el más vasto y espectacular que conocemos, siempre se ha movido, aun es épocas de gran esplendor y quizá más claramente durante durante éstas, dentro de rígidas restricciones iconográficas, ideológicas, rituales y aun económicas; de manera que, alegar que tomar a la ciudad como materia artística restringe la libertad expresiva del artista en virtud de la funcionalidad y cooperación interdisci

plinaria que entraña, es, en el mejor de los casos, sólo un prejuicio; pero casi siempre oculta la ignorancia y el desinterés de los artistas por la práctica social de su disciplina. Estos mismos artistas no sienten ningún reparo en practicar el collage pictórico uniendo desechos u organizando chatarra, y aun desvaneciendo hasta hacer desaparecer la materia plástica, todo lo cual limita y no acrecienta sus posibilidades expresivas, por más que se afirme lo contrario; y se sienten constreñidos e indiferentes hacia las posibilidades enormes que la ciudad como objeto y materia de transformación puede ofrecerles.

En el proyecto de "La Défense", en París, que acabamos de comentar, las proposiciones de los artistas pecan, en su mayoría, de "libertitis". Ajenos a los problemas que su planificación suscitó en los técnicos al formular la estructura de su necesidad y el carácter de sus habitantes (posibles), actuaron como si los hubieran invitado a participar en una exposición monumental, en la cual, la galería era la propia ciudad y sus propuestas lo que su inspiración les dictara. El resultado, en tanto arte urbano, fue prácticamente nulo, ya que los estímulos visuales más sig

nificativos quedaron nuevamente en manos de los urbanistas, arquitectos, diseñadores e ingenieros. Esto prueba que la práctica artística en la Ciudad no es, ni una cuestión exclusiva de grandes recursos financieros, ni el resultado de la improvisación, sino que habrá de ser producto de la conciencia y la actualización de los propios artistas.

CAPITULO II

SEMILOGIA Y ESTETICA URBANA.

La Ciudad es un sistema de signos que se integra a partir de la relación recíproca entre los objetos y las personas que la habitan, a través de la conducta. La lectura de este sistema, de acuerdo a propósitos bien definidos y dentro de una metodología adecuada, nos puede conducir a la comprensión de su compleja estructura, tanto para la formulación de un marco teórico coherente, como para el planteamiento de acciones concretas tendientes a ejercer control sobre los procesos que en ella se desarrollan.

Al utilizar los principios semiológicos para aplicarlos al fenómeno urbano, nuestro propósito primordial es la formulación de una posible metodología, que nos permita aislar de ~~una~~ manera precisa el marco de negatividad social que se produce como resultado del deterioro estético de la urbe, que como ya vimos, se manifiesta en dos niveles bien definidos: en la apariciencia que nos muestra el rostro de la ciudad y en la cual podemos incluir consideraciones tales como la "fealdad" o la "belleza" de sus edificaciones, de sus plazas, de sus calles, de sus ^{monumentos} ~~monumentos~~ etcétera, que

corresponden todas ellas a un orden formal, y por otra parte, una estética interna que tiene más relación con la conducta social de los individuos y con la manera como la urbe afecta sus facultades estéticas impidiendo su cabal desarrollo, que con los objetos como tales.

Esta última es la estética urbana que nos interesa deslindar en este capítulo, entanto que forma parte fundamental de la negatividad de la vida en la ciudad.

El problema de la sensibilidad colectiva, que podemos acotar como la capacidad de relación directa y primordial del hombre con las cosas a través del uso, se destaca como el problema central de nuestro trabajo, y la semiología, como el instrumento más adecuado para poder abordarlo ya que las propiedades de los objetos sólo se ponen de manifiesto (se significan) en esta relación recíproca que nos permite ordenarlas en el campo del conocimiento, y discriminar de entre las infinitas interacciones posibles aquellas que están acordes con los fines de la inteligencia.

En su relación orgánica con los seres humanos los objetos adquieren su carácter

sensible y suprasensible que los incorpora al fenómeno histórico.

Desde este punto de vista, ni la estética en general, ni el arte urbano en particular, pueden entenderse como "objetos.", sino en su relación con la conducta humana y las circunstancias que los determinan; por más que tales relaciones den por resultado y se manifiesten sensiblemente a través de ellos.

Al significar a los objetos urbanos como producto de la relación social en el campo de la estética, además de hacerlos inteligibles los estamos valorando en "su adecuación al desenvolvimiento de las relaciones sociales"; (1) fuera de las cuales pierden su determinación cultural, sin que los objetos sufran necesariamente modificaciones físicas: una escoba es cualquier objeto con el que puede barrerse y no algo que "parezca escoba", y una buena escoba será aquélla con la que mejor se barra del mismo modo, una ciudad es un ámbito habitable construido por el hombre y una buena ciudad será aquélla en la que mejor se viva.

Al plantear a la ciudad como objetivación de relaciones significativas se es-

tablece el hecho de que una "misma" ciudad se diferencie notablemente según las distintas clases sociales que determinan su vida de relación a través de ella. Por lo mismo, definir la negatividad estética de la urbe es desde luego un problema de significados, del mismo modo que en el campo de la medicina el diagnóstico de una enfermedad se realiza a partir de la comparación del comportamiento orgánico con un paradigma funcional, establecido a través de la observación sistematizada. No obstante, existen diferencias sustanciales entre la estabilidad y unicidad del comportamiento orgánico, con la multiplicidad y dinamismo de los fenómenos sociales. En el primer caso el paradigma se determina por sí solo como fenómeno estable ordenado por la naturaleza; en el segundo, los paradigmas sociales se determinan históricamente y en base a consideraciones teleológicas e ideológicas.

Por lo tanto, para lograr definir un cuadro nosológico de las "sociopatías" urbanas en relación con la estética, se hace necesario distinguir con claridad, entre la negatividad como hecho, de la negatividad como signo. En el primer caso se trata de la ob-

servación de la realidad urbana tal como se manifiesta en condiciones históricas concretas, la cual posee cierta capacidad semiogénica, productora de signos a través de los cuales se hace reconocible dicha negatividad. En contraste, los signos como tales, deben ser seleccionados y estudiados en base a su capacidad semiológica, es decir, como suficientemente capaces de sugerir una negatividad bien determinada en los niveles biológico, cultural, sensitivo, ideológico y etológico que tengan relación con la estética.

Estos signos generados por la realidad urbana nos deben llevar a considerar hechos tales como la contaminación de todo tipo, la inseguridad en la cual se vive, la artificialidad de la conducta y su mediatización en relación con la máquina y preponderantemente del automóvil; el hacinamiento en relación con el espacio vital requerido por el hombre en tanto necesidad orgánica-social de todas las especies zoológicas; la incomunicabilidad manifiesta en el medio urbano ~~la~~ ^{en} la pérdida de la identidad, el deterioro progresivo de los espacios comunales y la reducción de la vida humana a ciclos de comportamiento inhumanos y en fin,

al estudio de la ciudad deseada y alcanzable (utopía) en contraste con la clara tendencia negativa (distopía)⁽²⁾ que se da sobre todo en los países "en desarrollo" en los cuales se presenta con características y connotaciones específicas.

La semiogénesis corresponde al campo de la observación fenoménica en relación con la generación de signos y la semiología propiamente dicha al análisis de los signos como indicadores de la negatividad, por lo que ambos niveles deben mantenerse conceptual y prácticamente diferenciados. En^{el} primer caso nos estamos refiriendo a la dimensión pragmática del signo que en nuestro caso correspondería al método experimental que haga posible la observación ordenada del fenómeno que nos interesa. Tal método no puede ser otro que el utilizado para el análisis de la conducta social (etología) y cuya característica más sobresaliente es su carácter axiológico que distingue entre la significación (teoría de los signos) y lo significativo (teoría del valor)

(3)

Además de las nociones axiométricas desarrolladas en base a mediciones de la conducta. Estas técnicas están basadas en el de-

sarrollo de la estadística y en la observación intencionada de los objetos para hacerlos corresponder con los códigos estéticos (en este caso) en los cuales la "medida del valor" equivale a "significar el isomorfismo (proceso de indentificación inteligible) de un standard con material preparado para la medición mediante su descripción en propiedades primarias "(4) ya que el razonamiento lógico no está separado de nuestras vivencias estéticas, sino que se integra a la conducta ^{en} ~~de~~ una totalidad. (5)

A través de la conducta preferencial se ponen de manifiesto las tendencias de los seres humanos hacia la aceptación o el rechazo de situaciones y de los conflictos que éstas presentan para la satisfacción de sus fines, de tal suerte que podemos juzgar una situación dada como negativa si la conducta preferencial es de rechazo debido a que las tendencias están en conflicto, bien de los seres humanos entre sí o de éstos en relación con las cosas; (6) y como positiva, si la conducta preferencial está encaminada a la eliminación de los conflictos y a mantener la situación que la ha generado. La situación real (sensible) que corresponde a la semiogénesis se da en un espacio concreto tridimensional, y la especificidad de los signos que

hemos aislado a través de la observación, que corresponde a la semiología propiamente dicha, se da en un espacio abstracto multidimensional, ~~pero~~ ^{los cuales} son no únicamente diferentes sino antitéticos y mutuamente excluyentes, pero que deben considerarse como niveles complementarios en el análisis de la realidad ya que sólo su unión dialéctica es capaz de integrar el conocimiento de ésta. Debemos recordar que la palabra "signo" (signum) es toda cosa que sustituye a otra, representándola bajo ciertos aspectos y en cierta medida"; Charles S. Peirce (1839-1914) Philosophical Writings, Edit. Dover. N.Y. 1955. y que tanto los sistemas físicos de la realidad como los códigos que integran los signos, tienden a estabilizarse como sistemas cerrados, de tal manera que forman universos (lógicos) distintos.

Restringidos al campo de estudio que nos ocupa, tales conceptos nos llevan necesariamente a reflexionar en la posible estrategia para abordar el estudio de la negatividad urbana en relación con la estética, como primer paso para la posterior integración progresiva de sus códigos y finalmente

para la proposición de alternativas, (Arte urbano) que incidan sobre la realidad y eliminen los conflictos que son causa de tal negatividad. La verdadera dificultad consiste en que al investigar el poder semiogénico de la realidad urbana en relación con la estética, no nos es posible investigar simultáneamente su poder semiológico y viceversa, en contraste con las ciencias naturales que han desarrollado un alto grado de correlación entre ambos, gracias a la estabilidad de los fenómenos observados como a la acumulación y depuración sistemática de sus códigos. En relación con la estética, prácticamente no existe ningún trabajo que haya delimitado tales signos a partir de la observación de las condiciones de vida en el medio urbano, sino únicamente en investigaciones de carácter general no específicamente interesadas en la estética urbana, pero que de alguna manera han soslayado el problema; de tal suerte que si trabajamos con tales signos nos aislamos de la realidad que pretendemos interpretar y si solamente trabajamos con la realidad en ausencia de los códigos ésta se vuelve ininteligible.

Existen no obstante importantes críticas hechas a la civilización urbana por pensadores como Lefebvre, Rupert de Ventós, Jean Jakovs, o Alexander Mischerlich, entre otros, o estudios más sistemáticos como los realizados en el campo de la proxémica, (7) de la etología y la ecología, que pueden proporcionar algunas hipótesis primarias sobre el problema. Esta situación establece un alto rango de subjetividad a nuestro estudio debido a que la síntesis entre los niveles semiogénico y semiológico ^{Puede darse} ~~se da~~ únicamente en la conciencia del observador y nunca como realidad existente por si misma; subjetividad que sólo disminuye en función de una práctica constante de observación.

Uno de los aspectos más importantes del análisis semiótico propuesto, resulta al utilizarlo como método prospectivo de conocimiento en base al carácter evolutivo que necesariamente reviste el enlace entre la negatividad y sus signos, ya que en ningún caso permanecen inmutables sino que se modifica en el tiempo. Es un fenómeno histórico cuyo interpretante (8) es esencialmente diacrónico tanto en sus significados

como en sus sentidos; o lo que es lo mismo, en su dimensión sintáctica y semántica. Cabe aclarar que en castellano la palabra significado tiene diferencias específicas en relación a la palabra sentido, que en el idioma inglés equivalen a una sola "meaning", la cual no permite diferenciar entre el significado (nivel sintáctico) y lo significativo (nivel semántico) que distingue a los códigos comunicables de los incommunicables (valores), ocasionando una gran confusión que ha dado origen a extensas e innecesarias polémicas. La certeza diagnóstica como prevención de este proceso evolutivo puede darse únicamente "bien por una externación progresiva de la negatividad en su evolución semiógena, bien por una profunda internación de los signos en busca de entidades negativas aun ocultas"; (9) en el primer caso la negatividad se hace evidente aun cuando pueda permanecer en duda su naturaleza: contaminación, hacinamiento, caos, fealdad...; en el segundo, puede hacerse patente su naturaleza aun cuando la negatividad no se manifieste plenamente. En este proceso los signos evolucionan desde un nivel indicial hasta un nivel icónico, en el cual el signo, o pléyade

de signos, "exhiben en sí mismos las propiedades (negativas) del fenómeno". (10) Podemos encontrar un ejemplo fácil de esta evolución en el proceso de contaminación ambiental de las ciudades. En el principio del industrialismo este problema era prácticamente inexistente a pesar de que desde sus orígenes aparecen sus signos indiciales (humos, detritus, ruido....,) que de haber sido integrados precozmente a un cuadro nosológico prospectivo de su negatividad potencial, se habría podido evitar a tiempo y con menos inversión de recursos su acumulación progresiva hasta llegar al nivel icónico de la negatividad actual, en el que han dejado de ser índices para convertirse en la realidad plenamente negativa en la cual se vive.

Lo mismo podemos decir del comportamiento humano al pasar de la civilización rural a la urbana, ya se trate de un proceso histórico o de migraciones. La pérdida de la identidad se hizo manifiesta en el primer caso en índices como las manifestaciones artísticas de vanguardia que ya hemos señalado y que aparecen paralelamente a la última cri

sis de transición en hechos tan negativos como las dos guerras que les precedieron. Su integración a un diagnóstico social podría ser la base para configurar una ecoestética como parte de una socioestética que estudiara las características de la sensibilidad colectiva (11) y su función en la configuración del espacio urbano. En contraste, a todas las manifestaciones artísticas de ruptura sólo se les ha interpretado en función de la estética tradicional que los define históricamente como objetos y los valora en base a nociones arquetípicas ya superadas, a pesar de lo que dichas vanguardias indican en contrario casi gritando lo en el arte abstracto; o bien, convirtiéndose ellas mismas en un acto (arte conceptual) que elimina todo rastro de significación centrada en los objetos para hacer manifiesta la necesidad de un arte integrado nuevamente a la conducta social.

Es tan patente la negatividad asociada a la pérdida de la sensibilidad colectiva en la civilización urbana contemporánea, por efecto de la mediatización que le imponen los medios de comunicación y la colonización cultural que, (para no citar sino un ejemplo)

la fealdad de la ciudad ya no la sentimos con los ojos sino sólo a través de la fotografía y los sujetos no tienen una conciencia clara del daño que les produce una ciudad antiestética, tal como la tienen para los servicios deficientes o la escases de bienes de consumo, pero mucho menos para la ciudad como totalidad, precisamente por el esfuerzo de jerarquización que ello representa. Aceptamos como hechos insignificantes que las "Marías" coexistan con el "metro" y los palacios de los acaudalados con las barracas, o las galerías de la "Zona Rosa" con el deterioro progresivo y brutal de la "belleza de la ciudad".

Por otra parte, del mismo modo que un ícono semiótico es tal en virtud de que sus elementos significativos están enlazados entre sí con apego a la lógica (verosimilitud), respetuosa de las normas sintácticas; el cuadro nosológico que describe dialécticamente a la negatividad, se configura necesariamente a partir del enlace que impone a sus elementos la aplicación del método científico para la interpretación de la realidad, ya que éste refleja el enlace causal entre la lógica y la axiología.

Sin embargo, es absolutamente necesario distinguir siempre en este proceso de interpretación semiótica de la realidad, lo que corresponde a la realidad históricamente determinada, de lo que corresponde a las normas académicas del conocimiento que siempre tienen un carácter transitorio, susceptible de modificación para su perfeccionamiento progresivo.

En virtud de que los fenómenos sociales, y concretamente los factores estéticos de la urbe, constituyen un proceso evolutivo de carácter histórico y por lo tanto dialectica, y dado que los íconos diacrónicos que podemos obtener a través de su análisis reflejan las distintas etapas de ^{su} evolución, los enlaces de tales íconos entre sí deben satisfacer, tanto a ^{la} ~~una~~ lógica dialéctica como a ^{la} ~~una~~ interpretación dialéctica de la realidad. Por lo mismo, la conducta del investigador al buscar la configuración del cuadro nosológico en relación con la estética urbana tiene dos propósitos: diagnosticar en primer lugar, y hacer factible, en segundo, la generación de contra-estímulos-estéticos-positivos (arte urbano) en los que habrán de enlazarse ~~una~~ la pragmática y la semántica urbanas.

En lo que corresponde al nivel propositivo para intentar ejercer control sobre los factores que están imprimiendo al fenómeno urbano una tendencia ampliamente negativa (distopía) que se refleja en la conducta social, resulta conveniente señalar a continuación algunos principios metodológicos ^{relacionados} ~~en relación~~ con el planeamiento, ya que el arte urbano, si ha de ser eficaz, debe formar parte de sus consideraciones, e integrar a los centros decisionales las alternativas que lleguen a proponerse en este campo. Estos principios fueron formulados como participación al "Seminario Sobre Planeamiento y Administración del Habitat Humano", organizado por la CEPAL en la Ciudad de México durante el verano de 1977 y al cual fui invitado como ponente. El contenido de mi proposición tuvo por objeto relacionar la teoría de la decisión con los problemas del planeamiento urbano en lo general, ya que así lo exigía el espíritu del Seminario. En esta ocasión, vamos a restringirlo a la relación de estos principios con la estética urbana y en particular a la factibilidad del arte urbano.

¡Elegir es crear! Oídlo
vosotros los creadores.

Nietzsche.

Decidir, elegir, seleccionar, optar... son términos lingüísticos que se usan corrientemente como sinónimos, pero que al ser aplicados a una teoría de la decisión, debe quedar perfectamente deslindado el campo que corresponde a la decisión de aquel que corresponde a la selección, debido a que al menos para el propósito de esta obra, la decisión corresponde a un acto humano y la selección puede aplicarse a cualquier mecanismo con capacidad de opción; sin importar el nivel de realidad al cual pertenezcan; orgánico o inorgánico, naturales o contruidos.

Tal distinción es básica, ya que nos permite diferenciar, aunque sea en principio, los procesos racionales como contenido esencial de la decisión propiamente dicha, de los mecanismos de acción selectiva que no implican a la racionalidad para poder producirse. Nos permite asimismo establecer las diferencias cualitativas existentes entre la decisión como un acto responsable, de la selección como un acto mecánico, por más que la diferencia entre ambas y

sus límites, dentro del sistema racional-irracional propio del hombre no sean siempre claras. Lo mismo que para los complejos sistemas hombre-máquina propios de la civilización industrial.

A pesar de ello, podemos afirmar que las condiciones mínimas que debe cumplir un acto decisorio son:

- La existencia real de un sistema decisor.
- Una motivación teleológica
- Un estado de ambigüedad (total o parcial)
- Una acción selectiva que resuelva la ambigüedad (conflicto entre tendencias) por medio de un conjunto de operaciones cognocitivas, inambiguas e identificables. (12)

En la práctica la resolución se da en medio de una mezcla (dentro del sistema decisor) de elecciones y decisiones. De todo ello podemos establecer que una decisión es siempre un proceso que va de un nivel propositivo a un nivel resolutivo, que se ajusta al siguiente esquema (simplificado):

α Nivel propositivo que implica legitimidad teleológica.

β { —
—
— } Procesos selectivos.

γ Nivel ejecutivo que implica decisión responsable.

De manera que podemos formalizar la proposición como: $\alpha \xrightarrow{f\beta} \gamma$ en donde los niveles α (propositivo) y γ (resolutivo) no son delegables a los mecanismos selectivos β , por confiables y sofisticados que sean, ya que sólo el hombre es un ser responsable. Los únicos procesos delegables en la conformación de un acto decisorio son los β (selectivos) en tanto prótesis del pensamiento o amplificadores.

Esta esquematización del proceso decisorio nos conduce a una primera reflexión en relación con la estética urbana. La estética tradicional, desde Baumgarten (1714-1762) hasta nuestros días ha interpretado al arte como un hecho expresivo "en tanto su producción es tomada en sí misma por el intérprete como signo de una cierta situación en la que se halla el que lo produce" (13) y especialmente limitado a expresar estados emocionales. Es cierto que esta concepción del arte como expresión de emociones define (conjuntamente con el *deser* una forma de conocimiento y su incursión social e histórica) la noción que corresponde al fenómeno tal y como se presenta al intelecto, haciendo del valor de uso algo despreciable. *Queda máxima simplificación es* la conocida definición

Wildeana: "El arte es perfectamente inútil" que sublima esta tendencia'. "Lo que acaso Wilde quiso decir-afirma Collingwood- es que lo que lo hace útil no es lo que lo ha ce arte." (14) Esto es cierto para un arte ensimismado (15) que ha ido perdiendo paula tinamente su función social o al menos trans formándola en algo distinto a su origen, en el cual estaba ligado indisolublemente a la conducta social. Restituir en el presente esta funcionalidad social del arte significa rebasar -no negar- el concepto del arte como expresión, para inscribirlo como satisfactor de necesidades sociales ~~tal y como se presen~~ ~~ta~~ al conjugarse en el planeamiento urbano con el resto de las necesidades que deben ser satisfechas.

De esta manera, el arte urbano pro piamente dicho, y la estética (teoría) que le corresponde deben tomar en cuenta, que por estar inscrito como satisfactor social de las necesidades a considerar en la planificación urbana, debe agregarse como fundamental a los términos de su definición el nivel propositi vo α que hemos descrito y que implica legi

timidad teleológica, esto es, una justificación plena de la propuesta, que escapa al capricho individual del artista. Lo cual no anula, sino simplemente orienta su libertad expresiva hacia finalidades específicas para enriquecerlas y no para limitarlas o anularlas como se suele pensar al hablar de las artes aplicadas. La libertad, al igual que la inteligencia y demás atributos de la conducta humana, es un instrumento y si no está definida su función en cada caso, no sirve absolutamente para nada. A nombre de la "Libertad artística" (/b) no se le puede imponer a una colectividad ningún criterio u objeto artístico que no sea legítimo, o lo que es lo mismo, que no esté de acuerdo con los fines ~~de la sociedad~~ de la sociedad en su conjunto, y es esto lo que lo diferencia de la práctica artística individual.

Del mismo modo, no puede escapar en sus consideraciones a los procesos selectivos β , que implican, en el caso de la estética urbana, un orden legal en el que se encuentra inscrito el planeamiento que limita y al mismo tiempo concreta las propuestas. Disponibilidad de recursos, restricciones re

glamentarias, instancias burocráticas, orientaciones ideológicas ... son algunos de los factores a considerar dentro de estos procesos selectivos, que escapan al control directo de la planificación por su carácter relativamente autárquico, pero que, por otra parte la hacen posible. Se manifiesta a este nivel una contradicción clara entre la necesidad y la posibilidad de satisfacerla, la cual sólo puede ser resuelta dialécticamente.

El nivel ejecutivo γ que indica, dentro del esquema formal, el paso de la posibilidad a la realización, implica, además de la decisión responsable ya definida, inscribir al arte urbano dentro de los instrumentos y formas de producción de los bienes urbanos, lo cual le confiere también una diferenciación básica en relación con "el arte" en general, en el cual esta consideración aunque es fundamental por razones ideológicas más que artísticas propiamente dichas, ~~esta~~ habrá de imprimirle una modalidad formal y técnica sin antecedentes, en la medida en que verdaderamente se inscriba dentro de los problemas y realiza-

ciones propios de la planificación urbana.

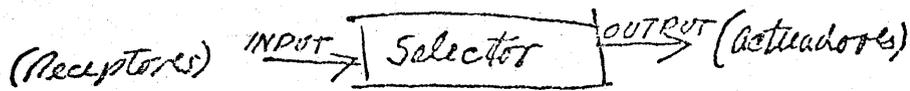
Esto nos conduce a formular una pregunta importante. ¿Se puede realmente hablar de una teoría de la decisión aplicable a los problemas del planeamiento y especialmente a la estética urbana?

Podemos contestar afirmativamente en la medida en que, al menos teóricamente, se cumplan las condiciones descritas para que el planeamiento se convierta en un acto decisorio. No obstante, en la medida en la que prácticamente tales condiciones dejen de cumplirse en forma satisfactoria (complejidad del sistema) la respuesta se torna incierta y hasta negativa; por ~~ello~~^{ello} es mejor hablar de una teoría parcial que nos permita entender al fenómeno urbano como una suma de "parcialidades totalizadas" tal y como se da en la comprensión formal y orgánica de la realidad; con lo cual, la totalidad problemática de la urbe se reduce a una suma de problemas del planeamiento ^{con} una utilidad mas instrumental que inquisitiva a todos los niveles. La teoría matemática de la decisión ha aportado métodos e instrumentos para ello, sin embargo, una teoría de la decisión aplica-

da a los problemas del planeamiento y especialmente aquéllos que están relacionados con los valores humanos (estéticos en nuestro caso) debe, antes que nada, proporcionar una visión comprensiva del fenómeno social en el cual desea intervenir, visión sin la cual, toda metodología y sus instrumentos de cómputo son ociosos y hasta negativos.

Resulta especialmente útil para nuestro objeto tratar de comprender la acción selectiva a través de la teoría de la información, porque ello nos ayudará a establecer con mayor claridad la diferencia entre éstos y la decisión tal como la hemos descrito.

Consideremos en primer ^{termino} ~~caso~~ un mecanismo de caja negra suficientemente simple capaz de una acción selectiva.



Tal sistema debe cumplir al menos con las siguientes condiciones:

- Tener alguna entrada de información (INPUT) que brinde alternativas.
- Estar dotado de un mecanismo (no definido) capaz de seleccionar entre al menos dos al

ternativas (sistema binario)

- Tener una salida de información también binaria) que ejecute la selección.

Si esta descripción del sistema selectivo es correcta, entonces podemos aplicar a todo mecanismo de selección los principios de la teoría de la comunicación a saber:

- No puede haber selección sin una información previa.
- Un mecanismo selector no es un canal simple de comunicación sino un procesador que transforma la información.
- No puede haber selección sin un efector que origine un cambio real en la salida (output) del sistema.

Por otra parte, hemos dejado establecido que la decisión como tal, corresponde únicamente a un sistema decisorio humano responsable y teleológico, que de hecho está compuesto por sistemas selectivos simples, tanto orgánicos como mecánicos y que por lo mismo podemos afirmar que puede haber elección sin decisión, pero no puede haber decisión sin elección previa.

Lo anterior es sumamente importante si nos detenemos a considerar que los principios de la teoría de la comunicación de información (tal como fue formulada por SHANNON), es aplicable únicamente a los procesos de selección y no a los de decisión, ya que esta última implica, además del significado (nivel sintáctico) propio de los fenómenos comunicativos, consideraciones éticas, políticas y estéticas (nivel semántico) ^{que están fuera del} ~~recurso~~ marco de la significación para ubicarse en el terreno axiológico de lo significativo, que como ya vimos, implica cuestiones de sentido que son incomunicables por definición y cuyo estudio recae en las ciencias humanísticas, que, en su estado actual, rebasan con mucho la penetración del método científico. Todo ^{ello} ~~limitado~~ confiere a la decisión un ámbito distinto de descripción y de comprensión, que ^{se sitúa} ~~está~~ más allá de la formalización lógico-matemática, para inscribirse en el campo de la epistemología. Más aun si consideramos a la estética como parte del campo decisional propio de la planificación urbana.

Todo sistema de decisión bien configurado es, de hecho, un sistema de regulación y control de la información que proviene de

su entorno, transformándola de acuerdo a finalidades específicas del propio sistema (teleologismo). Debe tomarse en cuenta que se trata de fuentes de información continua y no discreta, por lo que podemos aplicar a los fenómenos informativos que hacen posible la toma de decisiones, el concepto de entropía formulado por el propio Shannon de manera que:

$$H = - \sum_{i=1}^n P_i \log_2 P_i$$

en donde H es la entropía variedad del entorno y las distintas P_s , las probabilidades de que dicha(s) información(es) se produzca(n), cuya sumatoria integra una medida de su complejidad y por lo mismo representa también la cantidad de incertidumbre o ignorancia compartida que debemos eliminar para llegar a la comprensión de dicho entorno.

La formulación de Shannon pone de relieve la diferencia entre los fenómenos que estudian las ciencias exactas y los fenómenos sociales que parecen escapárceles. En el primer caso la probabilidad de que la información (fenómeno estudiado) se produzca es $P=1$, que hace posible la formulación de normas de comportamiento que siempre se

cumplen. En el segundo las probabilidades se mueven entre dos límites; $P=0$ y $P=1$ que hace imposible aplicar el método experimental tradicional que sólo se ocupa de fenómenos estables. En realidad es a esta diferencia en las probabilidades a lo que nos referimos al distinguir entre ambos niveles de conocimiento. El uso de la metodología estadística en la comprensión científica de la realidad es, por lo mismo, inherente al fenómeno de la percepción, pero sobre todo en el ámbito de las ciencias humanas en las que por definición la entropía variedad es siempre cambiante en virtud de su riqueza y dinamismo, lo cual no impide llegar a reconocer su estructura de comportamiento, aun dentro de la estética. (17)

Todo sistema decisional bien configurado puede entenderse como un emisor de mensajes que al poner en marcha una alternativa, elimina ~~la~~ incertidumbre respecto a la realidad sobre la que actúa y por lo mismo contribuye al conocimiento de ésta.

Desde el punto de vista metodológico estas reflexiones acerca de la teoría de la decisión aplicada al planeamiento, nos permiten establecer una serie de condiciones sin las cuales la práctica de la planificación ur

184

hana corre graves riesgos de ineficacia ^y ~~que~~ en vez de eliminar las contradicciones puede contribuir a acentuar los estados negativos.

En primer lugar, para que el sistema decisorio se convierta en un regulador eficaz de la entropía variedad dentro del ámbito de la planificación, debe estar constituido en sus niveles propositivos (α) y ejecutivos (γ) por individuos responsables, y en sus niveles selectivos (β) por mecanismos (administrativos o técnicos) suficientemente confiables.

En segundo término, las entradas del sistema (INPUT) deben alimentarse (información recibida) directamente del fenómeno social en el que está inscrito y no de sus réplicas (isomorfismo) en la configuración de la demanda o totalidad problemática que está interpretándose, por similares y bien estructurados que tales isomorfismos parezcan en sus cualidades heurísticas, ya que ello conduce indefectiblemente a una interpretación academicista de la realidad que no es permisible ni siquiera en el ámbito de las ciencias naturales, en las que la experimentación continua es una exigencia. En el campo de problemas que nos

preocupar, equivaldría a ignorar la relación dialéctica entre los niveles semiológico y semiogénico ya señalados, impidiendo la configuración de un cuadro nosológico confiable.

Por último, al cumplirse la inscripción del sistema decisorio para el planeamiento, se configuran las dos categorías espaciales previamente descritas: un espacio concreto tridimensional desde el cual surge y se selecciona la información que alimenta al sistema y sobre el cual se revierten las propuestas a través de los efectos del propio sistema (OUTPUT); y un espacio abstracto (multidimensional) que se configura dentro del sistema decisorio como imagen de la realidad a nivel semiológico, que la interpreta, dentro del cual se ejecutan las operaciones cognoscitivas.

Por lo tanto, podemos enunciar las siguientes observaciones para el logro de una acción planificadora eficaz:

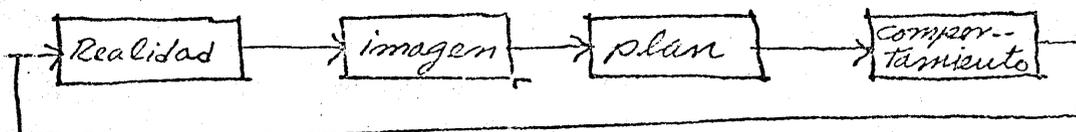
-Que las acciones selectivas provenientes de realidades distintas y sistemas decisorios distintos, no son comparables en su espacio concreto (circunstancia) aunque sí pueden serlo en su espacio abs

tracto (análisis). O sea, que si bien podemos aprovechar la experiencia obtenida por otros estudiosos de los problemas urbanos en la configuración académica del conocimiento, no pueden ser aplicados como propuestas en un ámbito social en el cual las circunstancias, por similares que nos parezcan, pueden ser radicalmente distintas.

-Esto nos previene contra la práctica demasiado frecuente y perburbadora de aplicar como soluciones a los problemas urbanos aquellas que han surgido en las metrópolis hegemónicas, con las consecuencias casi siempre catastróficas que hemos señalado, tanto en los modelos de desarrollo, como en los patrones estéticos del comportamiento, que han impedido el surgimiento de un verdadero arte urbano.

-Que el planeamiento puede definirse, por lo tanto, como un proceso jerárquico inscrito dentro de un sistema decisorio, capaz de controlar el orden en el cual han de efec

tuarse las operaciones que lo definen de acuerdo al siguiente esquema:



- En el planeamiento todos los objetivos deben ser transitorios; esto es, que no deben ser finalistas sino teleológicos, en acuerdo con la dinámica de la transformación de la realidad social. La diferencia entre una conducta finalista y otra teleológica es fundamental en este caso, ya que previene la tendencia academista que se da en el primer caso.
- La planificación no es solamente un diagnóstico de la realidad social, sino un proceso esencialmente prospectivo que tiende a eliminar los conflictos en el espacio concreto y en el futuro (prognosis)
- Jerárquicamente, aparecen en el planeamiento, en primer término la calidad del juicio (valores), y después el contenido y la naturaleza del proceso.
- Dentro de cualquier programa de planificación urbana no todas las acciones son decidibles y de hecho, una gran mayoría son indecidibles; bien sea por falta de información adecuada o suficiente, o porque escapan por su naturaleza a los procesos racionales y deben ser confiadas

a su propia estructura de comportamiento. Es to equivale a distinguir con toda claridad, aquéllas variables del problema en las cuales cabe la acción decisoria y que definen el ámbito de la planificación propiamente dicha, de todos aquellos factores que como "estados de la naturaleza" escapan a su control y a su ac ción transformada.

A este respecto, destacan las consi deraciones ecológicas, y para el campo de la estética que nos preocupa, el problema de la sensibilidad colectiva como hecho psicobiológico y su correspondiente ecoestética.

El análisis ecológico que nos interesa se basa fundamentalmente en el estudio de la capacidad de la especie humana para explorar y transformar a la naturaleza, para construir o destruir, enfrentando "las fuerzas inexorables de la naturaleza que algunas veces se oponen, pero que también pueden ser puestas al servicio de los fines del hombre".

A continuación transcribimos la no ción de ecosistema y sus elementos básicos da dos por Pierre Danserau (18) en el Seminario sobre el Habitat Humano, en México (1972) y con quien tuve ocasión de intercambiar algunas ideas al respecto.

"Un ecosistema es un espacio limitado donde circulan ciertos recursos a través de uno o más niveles tróficos mediante la intervención de numerosos agentes más o menos fijos, que cumplan simultáneamente y sucesivamente procesos mutuamente compatibles, los cuales generan productos a corto o a largo plazo".

Los recursos pueden ser naturales como el hierro, la madera, el trigo....; o funcionales como el clima, la industria, la información.

Los Agentes, en el caso del hombre, es tan integrados a los mecanismos de decisión bajo las restricciones de los estados de la naturaleza.

Los procesos son aquéllos mecanismos mediante los cuales los recursos son transformados natural o culturalmente y requieren la utilización de fuentes energéticas: fotosíntesis, depredación, construcción de ciudades, mercadeo, sistemas burocráticos...

Los productos son los bienes y servicios que resultan de la transformación de los recursos y que están destinados al consumo: comestibles, automóviles, obras de arte...

Los niveles tróficos son etapas en las cuales los procesos cíclicos trasladan los recur

...
sos de un estado a otro: minerotrofia, zootrofia...

Los asentamientos humanos constituidos en ciudades, configuran ecosistemas sobrecapitalizados por la industria que acumula enormes inversiones y cuyo metabolismo es capaz de afectar en forma desmedida la actividad trófica de gran número de otros ecosistemas. (poder)

De todas las formas en que el hombre ha alterado sucesivamente la superficie del planeta, la ciudad actual como una modalidad entre los diversos usos de ocupación del espacio, es la que requiere mayor gasto de energía y produce mayor impacto en el cambio inducido en el paisaje.

Al identificar el stress (estado negativo) que se produce dentro de los ecosistemas, deben distinguirse los factores positivos de los negativos para la estabilidad del propio sistema.

~~"Los positivos son la abundancia, la renovabilidad, la disponibilidad y la diversidad. Los negativos son la escasez, el agotamiento, la falta de disponibilidad y la uniformidad. En absolutamente cualquier sistema y a cualquier nivel trófico pueden concebirse escalas positivo-negativo correspondientes a los recursos, agentes y productos".~~

En las grandes metrópolis se ~~combinan~~ ^{COMBINAN} los más grandes logros humanos con los más graves problemas. En orden de importancia ecológica estos últimos son: la contaminación visual y sonora del entorno urbano. La aniquilación de grandes zonas agrícolas. Los factores económicos, políticos, religiosos y estéticos que han dado forma a la ciudad, ocasionando cambios notables en los circuitos del ecosistema.

En las comunidades pequeñas el stress se encuentra muy cerca de los niveles tróficos inferiores y depende en gran medida del abasto inmediato de agua y alimento. En las comunidades más desarrolladas, la capacidad de planificar una ~~repartición~~ ^{distribución} aceptable de los recursos constituye un factor crítico y hace que el stress se localice en niveles tróficos más elevados (como el estético), pertenecientes a las distintas necesidades humanas ya sea biológicas, sensoriales, emocionales, o morales. Las necesidades biológicas dependen en gran medida de las oportunidades disponibles en los niveles inferiores: geológicos, climáticos, topográficos e hidráulicos; mientras que las otras necesidades son sólo satisfechas plenamente en relación a los tipos de ciudad que el hombre haya diseñado (armónico o inarmónico) en relación con la

naturaleza y con él mismo, para estructurar su sociedad. Es bien sabido que la organización social, independientemente de su grado de complejidad, tiende a controlar el acceso, los usos y los recursos del ecosistema, de manera que casi nunca satisface por igual las necesidades de los individuos.

Como método para el análisis de los problemas ecológicos, Pierre Dansereau ha propuesto el círculo ambiental que relaciona al individuo con su sociedad y con otras especies con las que comparte el territorio. Este círculo puede ser usado como índice de la negatividad ecoestética. Figs. 1 y 2.

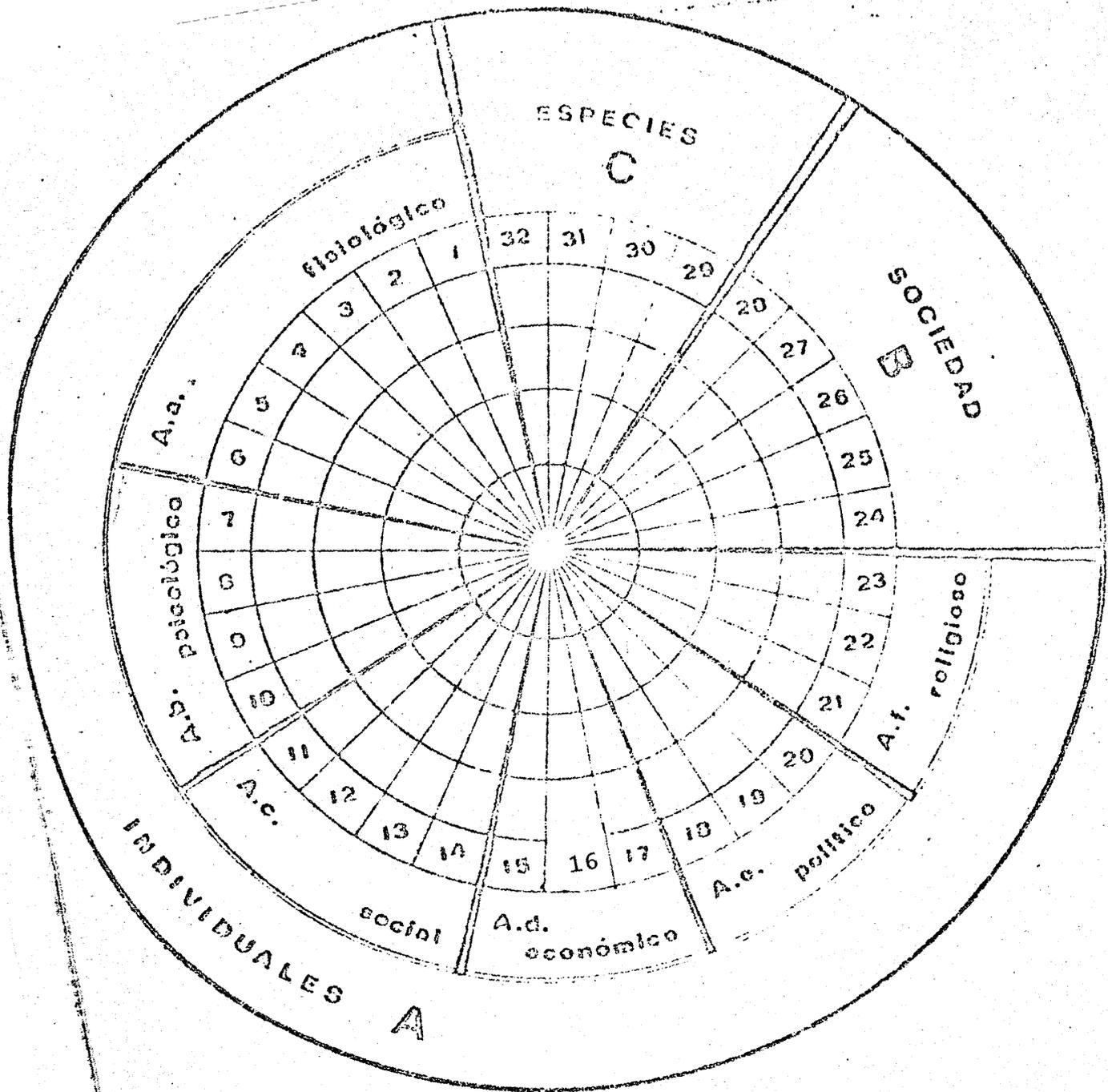


FIG 1

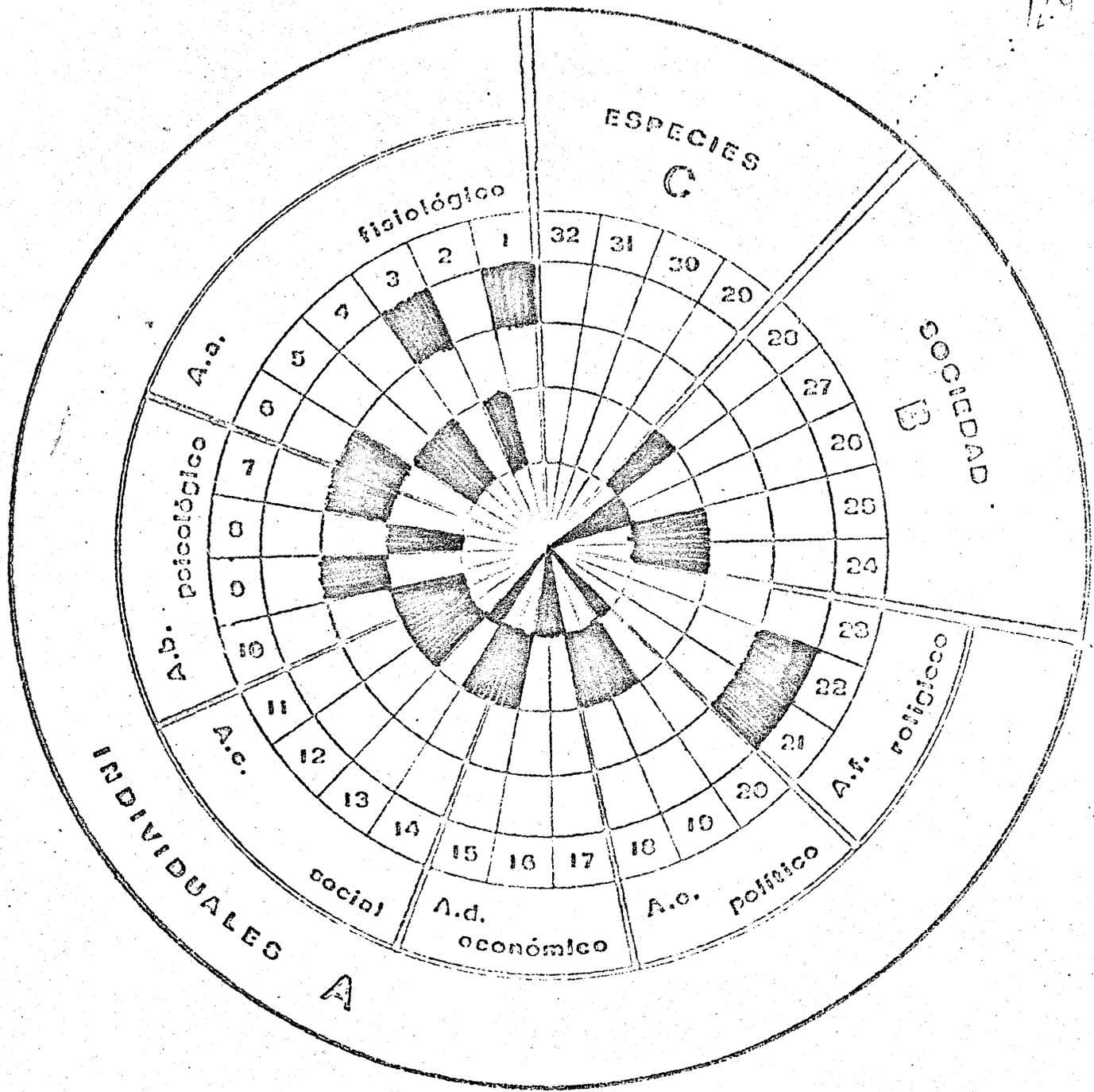


FIGURA 2

El Círculo Ambiental (Ver fig. 2) en una ciudad minera de West Virginia, U. S. A.,

FIGURA 1

Descripción del círculo Ambiental

(Dansereau 1971) (A) Los derechos del individuo (B) Los deberes de la sociedad (C) La responsabilidad de la especie humana, que están representadas por números correspondientes a los términos propuestos por Dansereau (1971), los cuales pueden expresarse en forma sintética de la siguiente manera: 1) Luz, 2) Aire, 3) Agua, 4) Alimentación, 5) Techo, 6) Dependencia, 7) Espacio, 9) Paz, 9) Sexo, 10) Relación Humana, 11) Familia, 12) Hogar, 13) Trabajo, 14) Asociación, 15) Ingresos, 16) Decisiones, 17) Propiedad, 18) Educación, 19) Información, 20) Participación, 21) Creencia, 22) Culto, 23) Salud. Los espacios se llenarán de acuerdo al grado en el que la necesidad está siendo satisfecha (Ver figura 2). El grado de valorización individual aumenta desde adentro de los sectores más pequeños a los mayores en el perímetro exterior de acuerdo con las siguientes categorías: de fi ci en te, po br e, bu en o, ex ce l en te.

El círculo ambiental está dividido en sectores y puede utilizarse de diversas maneras. Equivale a un test de la percepción sobre el medio ambiente. Para ello deberán llenarse los espacios en blanco que corresponden a cada sector del círculo, tal como se ve en la figura 2. Las respuestas corresponden a la satisfacción relativa de las necesidades individuales y al cum

plimiento relativamente armónico de los deberes de la sociedad a la cual pertenece; así como la posible actitud de la especie humana en su conjunto.

Finalmente, el dinamismo que ha alcanzado el fenómeno de la vida en la ciudad y sus consecuencias civilizatorias, hace que sean precisamente las consecuencias de la planificación las únicas que cuentan en la realimentación del sistema, ya que es sólo a partir de ellas que se pueden implementar la ejecución de políticas y propuestas.

Dentro del sistema decisorio $\alpha \xrightarrow{f\beta} \gamma$ ya descrito, podemos afirmar que las principales cuestiones a resolver son: A nivel propositivo (α) la legitimidad teológica y la posibilidad diagnóstica de la negatividad social (cuadro nosológico), cuando el planeamiento tenga por objeto corregirla. Esto equivale a considerar hasta qué punto son conciliables los objetivos de los planificadores con los de la colectividad y en qué medida es confiable la imagen de la negatividad como reflejo de los verdaderos conflictos que se suscitan en las tendencias de los individuos concretos que la integran.

- A nivel selectivo (β) , el principal problema consiste en la aplicación de mecanismos, tan burocráticos como mecánicos (ordenadores) o

intelectuales (investigación de operaciones)... que sirvan de prótesis o amplificadores del raciocinio. La utilización de tales sistemas deben estar siempre subordinados a los niveles responsables ya que son los únicos capaces de desarollar una conciencia verdadera de la realidad.

- A nivel resolutivo, las cuestiones determinantes se presentan en el campo de la predicción de consecuencias (prognosis) y en la implementación e implantación de las políticas de ejecución.

Hay que tener en cuenta que la planificación urbana ha ido aumentando su ingerencia histórica en igual medida al avance de la civilización industrial, de manera que, tal y como se practica actualmente constituye un hecho característico. Uno de los cambios más notables que podemos apreciar entre las ciudades antiguas y las actuales, es que estas últimas son producto de una "planificación" que pretende organizar la ciudad no sólo territorialmente sino en sus funciones básicas. Actualmente se diseñan ciudades hasta sus últimos detalles y se prescribe rígidamente el papel de sus habitantes en clara y abierta contradicción con la idea de ciudad como obra histórica. Con ello, la par

participación de los habitantes en las decisiones que conforman la ciudad ha sido mediatizada por los tecnócratas (urbanistas) al servicio de voraces inversionistas que ven en la satisfacción de las necesidades humanas la oportunidad de pingües negocios. La planificación compulsiva está barriendo con los últimos vestigios de participación comunitaria, creando modalidades de vida que atentan contra el desarrollo estético de los individuos. Al no poder ejercer esta función que se les ha arrebatado en forma ilegítima y ante la impotencia, el hombre urbano ha abandonado los espacios públicos que le son hostiles para refugiarse en sus "cuevas civilizadas".

Los criterios que deben emplearse en la evaluación del medio ambiente, ya sea que se use o no la gráfica propuesta por Dansereau, deben tener en cuenta una de las observaciones más perspicaces hechas por Cristófer Alexander (19), en el sentido de que, un buen medio ambiente no es aquél que satisface las necesidades humanas, sino el que permite que el hombre las fatigüe. Una silla de ruedas no es la mejor manera de trasladarse a pesar de su "comodidad", porque impide

que el hombre camine. En muchos casos las propuestas surgidas del planeamiento, por la mediatización que ejercen a la libre manifestación de las tendencias humanas, son verdaderas "sillas de ruedas" que invalidan sus potencialidades físicas y síquicas.

El riesgo de una visión puramente semiológica y académica de la realidad ^{reside en el hecho de} ~~que~~ que las tendencias nunca están en conflicto en forma inherente, sino dentro de las condiciones en que ocurren y sólo entonces es cuando el planeamiento puede intervenir. Cualquiera que sea el enfoque que adoptemos, no podemos ignorar que el espacio urbano no es solamente el marco donde los procesos que caracterizan a la sociedad tienen efecto, sino que ésta (la ciudad) influye en estos procesos de acuerdo a la conformación del espacio. Por lo que cabe preguntarnos si los problemas son DE o EN la ciudad (A. Unikel, Excelsior 1977). ⁽²⁰⁾ Los problemas no los causa la ciudad ya que ésta no es un monstruo con propósitos propios. Las causas están en el carácter de la sociedad y es en la inter-relación entre espacio y conducta donde habrá que buscarles solución. Por ejemplo, el problema de la vivienda no se resuelve necesariamente construyendo viviendas a través de los organismos estatales. Es probable que su solución esté en eliminar los conflictos en otras áreas, co

mo la creación de empleos, el transporte eficiente, el control sobre la especulación del suelo, o cerrar el abismo entre las desigualdades sociales. El suelo urbano en nuestro sistema de vida no es un bien social sino un bien financiero, de manera que la vivienda solo se desarrollará en aquéllas áreas y tipos de edificación más rentables, presionando para que se tomen decisiones a nivel político que favorezcan las tendencias al alza en el valor del suelo y de las propiedades. No es difícil por tanto apreciar cómo las relaciones entre los espacios económico, político, ético ... conforman la estructura espacial de la ciudad y cómo ésta influye a su vez en los procesos sociales.

La planificación se realiza desde niveles técnicos y políticos cuyos juicios de valor sobre la calidad de vida y los fines de la sociedad en su conjunto no coinciden con la realidad y por lo tanto las propuestas de los planificadores sólo serán benéficas para un grupo, casi siempre el mismo al que ellos -los tecnócratas y los políticos- pertenecen, y negativas para el resto en mayor o menor grado.

Además transfiere, desde el espacio abstracto al espacio concreto, generalizaciones completamente ilegítimas anulando con ello las características diferenciales

de los distintos grupos, sectores o clases que viven, pero no conviven en la ciudad, dentro de subculturas que escapan a los códigos interpretativos de los aparatos planificadores. Entre los marginados de la ciudad de México, por ejemplo, se puede apreciar un repudio, aparentemente incomprensible, por dejar sus barracas para ir a ocupar las "viviendas" mínimas que les ofrecen los programas oficiales. Entre otras razones, priva y tiene sentido para ellos (pero no para los planificadores) el hecho de que vivir en una choza o en una casa inacabada es una esperanza de alcanzar algún día lo que el imaginario colectivo de su subcultura le ofrece como alternativa y en donde su estado de pobreza es una realidad transitoria; en cambio, vivir en una "casa" mínima emplazada en los ghettos urbanos conformados por el estado, constituye la aceptación definitiva de su marginalidad; aceptar la miseria y la mediocridad como característica permanente de su forma de vida.

De ^{esta} ~~tal~~ suerte, ~~que~~ la confusión interpretativa de la realidad hace que los valores de las subculturas se ignoren en favor de lo que es valioso, o les parece valioso, a quienes

toman las decisiones. Donde la estética prevalente ve botes y latas sembradas en los balcones, ellos los marginados ven jardineras; unos construyen sus casas y otros ven barracas, sin que se penetre realmente en el significado de sus formas de vida para proporcionarles lo que desean y no imponerles lo que necesitan. Llegar a entender que la cultura (como afirma Paulo Freire) no consiste en saber que hay ciertas comunidades que usan plumas, sino en sentir la necesidad de ponérselas para estar de acuerdo con la imagen que se tiene de si mismo, es dejar de ver la realidad con ojos de vaca e interpretarla tal como es y no como nos la imaginamos.

El imaginario colectivo de la subcultura de la clase media baja, que conforma el mercado predilecto de la "vivienda de interés social", por ser sujetos de crédito, es explotado utilizando estrategias de venta que ofrecen precisamente aquello de lo cual carecen casi en absoluto los conjuntos habitacionales que los inversionistas les ofrecen. Los nombre clorofílicos de estos conjuntos son argumentos poderosos y la publicidad suple lo que la realidad urbana les niega: "Soldominio", "Jardines de tal", "Bos-

que de", "Prados de" ... etc.; en sitios donde lo que no es posible es el asoleamiento por la altura y densidad de los edificios, o los jardines y los árboles sólo existen en las casetas de ventas y en las aspiraciones del comprador.

Se puede agregar, el hecho de que los fraccionadores han vuelto a sembrar el caos formal de esta ciudad, al poner de moda ciertos estilos bastardos como el denominado por ellos "provenzal", moldeando la sensibilidad colectiva de la clase media. En todos los lenguajes artísticos se puede detectar como se van configurando esos moldes, que no siempre tienen una legitimación ecoestética.

Estos problemas que se relacionan con la sensibilidad y el imaginario colectivo, han sido estudiados por la estética idealista, y pueden incorporarse a la dimensión semántica de la semiosis artística; pero también preocupa a quienes se ocupan del desarrollo humano. Ellos han comprobado que la urbe produce en los individuos problemas graves de desensibilización, reduciendo con ello sus posibilidades de desarrollo. "Hay que devolver la noción primaria de la vida, erotizarlos, pero lo categórico de la ur-

be es destruir la estética, no sólo por su fealdad sino como relación sensible a través de la conducta." Todo ello plantea serias contradicciones que surgen de la relación entre el organismo y su medio ambiente, que consisten, por una parte, en el condicionamiento y por la otra en la desensibilización. El problema surge cuando alguien es resensibilizado y no encuentra en la ciudad en que vive un medio adecuado, porque al luchar contra el condicionamiento se vuelve un inadaptado y ~~lo~~ la rechaza. Si la ciudad moderna ha sido concebida para destruir los valores estéticos, esto es el resultado del condicionamiento y de la desensibilización progresiva que produce. Ante esta realidad y la imposibilidad de modificarla, (habría que destruir la Ciudad o abandonarla). "bravo por el condicionamiento del medio, bravo por la desensibilización" (21) porque mantiene a la gente en el lugar que le corresponde dentro de un equilibrio precario completamente anti-estético. ¿Para qué buscar otra cosa? Que tal si el medio urbano ha sido creado precisamente para desorganizarnos, desequilibrarnos, condicionarnos y desensibilizarnos y estamos luchando contra molinos de viento.

Primero hay que buscar el verdadero sentido de la urbe y de la confusión que estamos viviendo para encontrar su riqueza y poder dormir por las noches. Sin embargo, la negatividad salta a la vista porque la ciudad no puede ser concebida como un sistema desinte-
grador de ningún tipo de valores si éstos son reales, y si lo hace es por la incapacidad de quienes la edifican. El verdadero problema *está* en que por encima de los valores estéticos privan el afán de lucro y las nauseabundas relaciones de producción que nos rigen, que no tienen el menor respeto por la significación de la vida humana. ¡ Cuando la cultura funciona en contra del hombre es por culpa del hombre mismo!

Un claro proceso de desensibilización lo podemos observar a partir del momento en que la producción industrial "rompe el monopolio del artista en la producción de imágenes visuales." La fotografía y su profusa reproducción a través de los medios de comunicación vuelve insignificante a la pintura figurativa y sus valores tradicionales, condicionando además la sensibilidad hacia lo imaginario, lo irreal. Por mucho que este fenómeno cultural deba considerarse un hito en el desarrollo de

la pintura, ha producido en el campo de la es
tética ~~visual~~ fenómenos de desensibilización
fácilmente ^{Comprobables} ~~comprobables~~ como el hecho de que
solamente a través de la fotografía, la mayo-
ría de la gente que vive en la ciudad es ca-
paz de percibir su fealdad o su belleza y no
^{en} el devenir cotidiano de su existencia. Esto
se debe precisamente al condicionamiento del
medio que, en este caso, incluye como parte
fundamental del mismo a la profusión de imáge
nes que mediatizan la percepción directa, hasta
llegar a niveles casi patológicos de enaje-
nación.

La capacidad de sentir y significar los
objetos es un fenómeno cultural, en donde in-
terviene tanto lo emotivo como lo inteligible,
en la articulación de códigos interpretativos
que estabilizan y corrigen los significados de
cualquier objeto, para hacer posible la adaptaci
ción del organismo a su medio; a tal grado, que
cualquier objeto con alta entropía variedad que
~~se le~~ situe fuera de lo establecido, es absorbido
y asimilado por el interpretante colectivo para
evitar la ruptura y neutralizar su influencia
sobre la conducta. ⁽²⁷⁾ Vivimos el predominio de una
cultura visual (el 80% de la información esen-
cial nos llega por este conducto) que ^{ha} ~~domin~~aminizado
los códigos de la realidad supliéndolos por los

de sus íconos industriales y ha relegado a un segundo orden los signos sensibles de carácter auditivo y táctil. Lo característico, es que esta sobreinformación visual no existió nunca en el pasado y quizá para sobrevivir de**u** bamos deshacernos de ella en el futuro debido a su evidente negatividad y decadencia.

Lo que empezó con la imprenta como fuente de conocimiento, que suplió en este sentido a la experiencia, está ocurriendo con las imágenes, al volvernos hacia la realidad y el oído volverá a ser un sentido primordial. Con la civilización urbana el "paisaje sonoro" (entorno acústico) lo mismo que el visible, ha sufrido enormes cambios. El entorno humano está siendo invadido por una batahola artificial completamente incoherente, en detrimento de los sonidos de la naturaleza que están en armonía con nuestros ritmos e impulsos primigenios, como el silvar del viento, el canto de los pájaros, el zumbido de los insectos; todo ese universo sonoro que tenemos que ir a buscar a lugares apartados, ^o excepcionales dentro de la urbe. ⁽²³⁾ En el mundo silvestre los sonidos proporcionan claves decisivas sobre el medio ambiente, y sus códigos son portadores de noticias, como el cambio de las estaciones, la proximidad de las fieras, o la belleza misma en la música de

la naturaleza. En ~~términos~~ ^{general} podemos afirmar que el tránsito a la civilización urbana significa en términos sensibles, el paso de un paisaje sonoro de gran riqueza y fidelidad a otro de baja significación y alta densidad, en el cual, una información acústica trivial y adversa a la sensibilidad "encubre los sonidos que desamos o necesitamos oír". Y por otra parte, la preminencia ^{brutal} de las imágenes ~~visuales~~ artificiales sobre el espectáculo de la naturaleza, que se manifiestan en la ciudad con evidente antagonismo y conflicto.

En esta "civilización visual", el espacio acústico se comprime artificialmente al espacio visual y físico de manera que un habitante puede "compartir" su dormitorio o su estudio con la industria, al sufrir la invasión de sus ruidos, y contra tal invasión no tiene forma de defenderse ya que la propiedad se define exclusivamente en términos visuales y topográficos.

Es hora de empezar a pensar en como "diseñar" el paisaje sonoro de las ciudades combinando la técnica y el arte al servicio de la comunidad, del mismo modo como los músicos ordenan los sonidos de los instrumentos para crear armonía y equilibrio. Pero esto deberá hacerse

impulsados por motivos diferentes a los que mueven a los productores de "música de fondo" en los centros de trabajo para aumentar la productividad o en los supermercados para aumentar las ventas. A instancias de los "ejecutivos", los fabricantes de ^{los} teléfonos que se instalan en muchas oficinas norteamericanas y europeas, han aumentado la frecuencia y la intensidad de los timbrazos para obligar a los empleados a contestarlos más rápidamente: cuanto menos tiempo esté una línea ocupada más dinero puede rendir, de manera que ^{por} ~~de~~ incrementar sus ganancias han convertido a sus subordinados en una comunidad de agitados.

Las explicaciones sobre los fenómenos que atañen a la sensibilidad colectiva en la civilización industrial, están teñidas de serias contradicciones que parten de formulaciones arquetípicas sobre la ciudad en su afán por definirla. No sabemos lo que es la ciudad pero sí creemos estar seguros de lo que la ciudad debe ser y nos perdemos en ello. Entre el querer ser y el deber ser hay una diferencia importante. el primero, es el contenido esencial de la conducta teleológica que legitima las tendencias humanas; el segundo, puede

caer fácilmente en el dogmatismo o en actitudes neuróticas al constatar que no alcanzamos ese objetivo y nos echamos la culpa. Los padecimientos de la ciudad son la penitencia: contaminación, hacinamiento, feldad ... Le exigimos a la ciudad un deber ser que no puede darnos y asumimos la culpa por sus aberraciones. En forma arquetípica hemos tomado modelos funcionalistas, o estéticos ajenos a su posibilidad y la deshacemos. Al cargarnos de culpa le restamos a la ciudad su capacidad de proporcionar placer y la convertimos en instrumento de tortura. El único deber ser de la ciudad, es la posibilidad de convertirla, (sin arquetipos) en el sitio donde cada ser humano, llevando al máximo las posibilidades de su capacidad de gozo, pueda entablar con los demás relaciones significativas. Hay pues un collage entre lo que le pedimos a la ciudad y la incapacidad para gozar lo que nos ofrece. Cuando su ámbito, nos constriñe, tenemos que buscar la posibilidad de nuestro desarrollo en la modificación de la ciudad o fuera de ella.

Por otra parte, la ciudad no es sólo un super-objeto sino también un supersujeto. Estas dos dimensiones hacen que no pueda ser leí-

da con los mismos códigos estéticos de los objetos particulares que nos permiten entender su variedad y sus contradicciones. En la ciudad está expresado un proyecto colectivo y es hermoso; la ciudad tiene otras lecturas positivas: es colonial, es dinámica, es divertida, moderna..., si bien no obedece a una voluntad de forma unitaria como en el caso del micro-objeto. La urbanidad, desde este punto de vista, consiste en aceptar a la ciudad tal como es en su conjunto y gozar de ella. Convivir con proyectos vitales diversos.

Pero la Ciudad, esta Ciudad de México, en estricto, le niega al sujeto la posibilidad de su cabal desarrollo. Frente a la gratificación, la represeión inmediata. Al asumir al supersujeto urbano nos negamos en nuestra individualidad y ésta es precisamente la negatividad que nos agobia. La conformación de la ciudad nos obliga, para sobrevivir, a trasladar la estética a un imaginario inalcanzable, al que no se tiene acceso como individuo. Asumimos lo cotidiano de vivir en la ciudad, no por lo que es, sino por la estructura significativa que nos construimos de ella, a imágen y semejanza de arquetipos semiológicos alejados de la realidad. Debemos admitir por tanto, que la lectura de la estética urbana implica la lectura de lo múltiple, en contraste con la lectura del objeto único, y que las proposiciones del ar-

te urbano deben por lo tanto incidir sobre el supersujeto y el supersujeto. Si no somos capaces de hacer ésto como artistas, nos mantendremos in definidamente en el arte rural proponiendo adornar las plazas con microobjetos y produciendo cuadros (buenos o malos) por frotación cromática. ()

CAPITULO III

IDEOLOGIA, POLITICA Y ESTETICA URBANA

Debemos aceptar que la ciudad es el campo de la lucha de clases, antes que un ámbito estético al que "le va bien el verde".

Esto es cierto, pero también debemos aceptar que uno de los más graves defectos de la interpretación marxista (vulgar) de esta realidad, consiste en afirmar que si no se resuelve previamente su trasfondo económico, no puede hacerse absolutamente nada y hay que abandonar todo propósito por resolver los problemas sociales hasta en tanto se hace la revolución.

Quienes así piensan suelen olvidar que la Ciudad no es únicamente el lugar donde se reproduce la economía, sino antes que nada, el lugar donde se reproduce la ideología, ya sea que la definamos como concepción, como conciencia o como conjunto de imágenes que nos sirven para comprender la realidad. En cualquier caso estamos hablando de una interpretación inteligible, unida a un sistema de códigos operantes (interpretant). De manera que la implantación social de un orden económico es el resultado y no el antecedente

de la implantación de un orden ideológico. No es posible por lo tanto esperar una incidencia efectiva en las relaciones económicas que nos rigen sin una modificación equivalente en la ideología.

Cualquier propuesta social actualmente, tiene por lo tanto un carácter ideológico insoslayable; ya se trate de cuestiones económicas o estéticas. El arte público pretende trabajar con y no solamente en la ciudad modelándola en función de un supuesto bienestar social, lo cual, además de los problemas conceptuales, técnicos y políticos que plantea se ubica centralmente en el campo de la ideología, desde el cual parte y se canaliza hacia las demás esferas del conocimiento y de la conducta. Interpretar las necesidades colectivas es sólo posible a través del ente cultural, (25) entendido como la consolidación de actos establecidos, al rededor de los cuales se ha configurado un sistema ético, político y estético, y no por medio de divagaciones pseudo-científicas o románticas sobre la realidad. El ente cultural bien puede referirse al afán de perfectibilidad moral en el mundo cristiano o a la sociedad tecnológica de nuestros días que concibe el aprovechamiento de

los recursos ^{COMO} ~~EL~~ motor histórico de la evolución de la cultura. La necesidad humana y su interpretación se convierte así en una traducción a los términos impuestos por la carga propositiva de la cultura y no es sino en la práctica (ética, política o estética) que se resuelve la contradicción entre la intermediación ideológica ~~del individuo~~ y las realizaciones humanas. Si nos quedamos en el análisis puro de la realidad, es obvio que nos quedamos sin la posibilidad de interpretarla y de asumirla; del mismo modo que si sólo la convertimos en signos de carácter cultural nos alejamos de ella. No podemos intentar una crítica de "El Juicio Final" de Miguel Angel en la Capilla Sixtina ^{IGNORANDO} ~~e ignorar~~ las discusiones del Concilio de Trento, porque nos quedaríamos en la finta de las formas; pero la postura opuesta, aquélla que ~~señala~~ únicamente descubre condiciones y mensajes ideológicos en el cuadro, se queda casi sin nada del sentir profundo de Miguel Angel. Hausser afirma que Rafael necesitaba de protectores poderosos que le prestasen ideales para realizar sus cuadros y esto puede sonarnos horrible, pero cualquiera que recuerde La Batalla de los Sacramentos tendrá la contestación a su alcance. (105)

El arte, es un proceso que partiendo de la sensibilidad, crea y recrea una sensibilidad nueva; es un trabajo que actúa sobre la realidad y no un accidente desprovisto de propósitos. No se hace arte por el juego de frotar colores o juntar palabras, a menos que como muchos "teóricos" y "Críticos" consideran, sea una consecuencia de tocar la flauta como burro. La producción artística implica la transformación de la materia en cultura y este trabajo es esencialmente teleológico. No obstante, se trata de un trabajo peculiar que implica la negación de lo preexistente y una originalidad intencionada, aún cuando el hallazgo formal pueda ser fortuito; tal como ocurrió con el primer troglodita que con una piedra fue capaz de crear una arma. Si él, de alguna manera no hubiera estado fuera de la sensibilidad colectiva de su época y se hubiera opuesto a las reacciones impuestas por ella, "habría lanzado el alarido más fenomenal de la pradera corriendo desesperado delante del dinosaurio". Al negar el acontecimiento al que se enfrentaba en ese momento, se vió obligado a crear un dispositivo que negara la negación a que la realidad lo enfrentaba y así, ne

gando su negación (terror por el disnoraurio) se afirmó.

El artista no es (no puede ser) sólo aquél que interpreta aquello que a la colectividad le satisface sensiblemente y si la gente es sensible a los comics, lo único que le queda es dibujar comics. Antes que nada, el trabajo artístico, o el único digno de tal nombre, implica una reflexión crítica sobre la realidad que enfrenta para superarla. En la práctica artística dentro de la urbe, el artista enfrenta una realidad que lo niega por lo que no puede existir en ella otro tipo de arte que no sea propositivo; tal y como lo que niega al artista paleolítico es, como afirma H. Read, "lo intangible del reno en movimiento" y lo obliga a aguzar con extraordinaria habilidad sus facultades perceptuales hasta hacer que la anatomía del animal se transparente y pueda ser observada desde múltiples puntos de vista. La estructura interna (oculta) de ese objeto que se le escapa, que lo niega en su capacidad representativa, lo hace rebasar sus límites forzándole a enfrentar su rapidez o la mayor fuerza de aquél a quien se le enfrenta. El dominio de estas condiciones dialécticas de la práctica artística, se sintetiza de manera magis-

tral en el arte de Altamira, en donde el enemigo real se convierte en ícono y el ícono en fetiche y en rito, para transformar finalmente a la realidad. (26)

El artista de cualquier época trabaja inmerso dentro de una sociedad y es sensible a lo que dentro de ella se enfrenta negativamente al desarrollo de las facultades y la condición humanas, e interviene para transformarla utilizando métodos de conocimiento diferentes a los de la ciencia, aunque implica, como en ésta, una profunda identificación con el objeto de conocimiento; requiere que éste sea cabalmente asimilado por el artista, sin que pueda permanecer al margen de la materialidad (sustantividad) del medio sobre el cual debe operar. El cambio ocurre cuando a través de la obra artística se logra depurar, en términos del mayor rigor, lo significativo a partir de sus significados. A través de este trabajo de síntesis, el artista "materializa" a su realidad concreta en tanto que hombre, en los términos de lo que él produce, de tal manera como "el Quijote es lo que sus aventuras na

rran". Se compromete, y su vida sólo tiene sentido en el producto de su trabajo como una unidad substancial entre ambos.

El problema de la ideología del arte es distinto del problema de la ideología de la ciudad. El primero debe entenderse como un hecho subjetivo que tiene que ver con la personalidad del artista; lo segundo como un problema de interpretación cultural de la obra artística. Cuando la ciudad es la obra, la estética urbana es aquélla que permite identificar al superobjeto e introyectarlo en el sujeto a través de su sensibilidad, de la depuración del lenguaje y de la asunción personal al individuo que se relaciona con ella.

Por esto, la estética urbana no puede surgir de una mirada distraída o superficial sobre los hechos urbanos, por más que pretenda ser "agudas" disquisiciones científicas. Entender que la ciudad como finalidad de la estética artística debe ser identificada, y asumida a través de la sensibilidad y el intelecto. Esta falta de interés por parte de los artistas, ha hecho que su actuación sea

caz y confusa.

Dentro de la fórmula vulgarizada ^{que} ~~la~~ com-
cibe a la Ciudad como el sitio en donde a través
de las relaciones sociales de producción
se logra la común aceptación del sistema, des-
de el cual, la estética, la lógica y la filoso-
fía misma se presentan como estancos culturales,
se pretende ignorar que el individuo no vive la
ciudad en términos de producción sino como ciu-
dadano; no como proletario o como explotado, si
no que la percibe como el lugar en donde él des-
cubre el mundo y sus posibilidades. Es el ámbi-
to donde la construcción del sujeto se realiza
a través de la dialéctica entre el proyecto per-
sonal (yo quiero ser arquitecto, bombero, comer-
ciante...) y la realidad concreta de la oportu-
nidad para serlo; en contraste con el mundo ru-
ral en el cual las alternativas son tan limita-
das que el campo de los posibles prácticamente
no existe. Le propone al sujeto un mundo con-
tínuo en ~~el cual~~ ^{donde} la realización es más restric-
tiva a cambio de la seguridad y facilidad de
lectura que ofrece. En la Ciudad, en cambio,
existe una pluralidad de estímulos y alternati-
vas que atacan violentamente la capacidad de
asimilación del sujeto. La lectura de la reali-
dad es más compleja y requiere de mayor habili-

dad para resumir la múltiple información en datos útiles a la inteligencia, por lo cual, tanto la sensibilidad como el intelecto presiden la estructura ideológica de la cultura urbana, en contraste con los estamentos y estratificación de la ruralidad que aletargan estas facultades. En la ciudad, al reducir los datos por efecto de una acción selectiva, aumenta necesariamente el grado de conciencia con que esta información es leída, desarrollando así al intelecto y a la sensibilidad simultáneamente. No obstante, el sujeto que meramente deambula y vive la ciudad como una experiencia y no como expectativa, se hace indiferente a la negatividad, solicitando únicamente por aquéllos estímulos que su sensibilidad puede asumir sin esfuerzo, para ser leídos por un sistema de interpretación que regula y asume sus significados sin perturbarlo. En el lado opuesto estaría el sujeto que construye su propio intelecto a través de las modalidades que recibe de la experiencia sensible de vivir en la ciudad.

En la práctica, encontramos una serie de modalidades intermedias de la sensibilidad urbana caracterizadas a través del intelecto, en donde el sujeto reacciona frente a la negatividad del medio urbano de acuerdo a patrones cul-

turales que determinan su selectividad hacia lo agradable, hacia lo gratificante.

Esto conduce a la formación de ciertos estereotipos que permiten enfrentar la realidad urbana como negación que opera en el proceso de ideologización, en el cual, el proyecto personal, ante la escasa posibilidad de realización, se convierte finalmente en realizaciones compensatorias, tales como pasar todas las miserias y penalidades posibles pero hacer una fiesta de quinceaños, una boda fastuosa, comprar un carro o tener casa propia.

A esta desviación de la posibilidad de realización individual hacia la despersonalización, podríamos enfrentar un proyecto utópico que comprendería la identificación real y fructífera del sujeto con su medio ambiente, la recuperación de la información y la realización. Esta propuesta corresponde al mundo de los-hombres-libres que por ahora está fuera de la posibilidad. Así es como la ideología configura al sujeto y debemos entenderla, y no únicamente bajo el estereotipo de "burguesa" o "reaccionaria". La ciudad le presenta al sujeto un campo abierto a la posibilidad que permite (en principio) su realización, pero dentro de una rígida estructura clasista establecida a

partir de la división del trabajo, y ~~de~~ la reproducción ideológica no tuviera ninguna apertura no habría transformación posible. La escala de la ciudad que es enorme, condiciona al sujeto y conforma su individualidad ya que no puede ser dominada por éste, pero también se convierte en el posible proyecto del hacer en libertad que irá pasando al campo de la realización en la medida en que surja un cambio significativo en las condiciones y en las relaciones entre los hombres. Sin ello, cualquier propuesta de un arte urbano se convierte en acciones subversivas de franco tiradores de la cultura, sin alcanzar nunca un control suficiente de la realidad.

Los artistas podrán intervenir ahora en la ciudad, sólo en la medida en que la entiendan como el lugar en donde la estética opera a través del imaginario colectivo y es en este campo en donde las propuestas deben incidir en primer término. La labor del artista no es "hacer la revolución" sino sólo allí donde él puede hacerla, en su trabajo artístico a través del cual asume su responsabilidad política. A él corresponde resolver los problemas sensibles de la sociedad concreta a la cual pertene-

ce. Su trabajo debe tomar el carácter de una investigación que asume ciertos problemas para darles solución, y la manera como los artistas investigan es, haciendo arte y no otra cosa. La Ciudad es hoy por hoy el centro de las realizaciones humanas, el mundo se urbaniza y con ello aparecen nuevos problemas y complejos objetivos en todas partes. El arte urbano no es un problema que sólo puede plantearse en el socialismo, sino en cualquier urbe y alguien tiene que realizar este apremiante trabajo.

A nivel urbano, quienes imponen las pautas estéticas como parte de la ideología son los grupos dirigentes. No se puede hacer arte público en contra del Estado a no ser que se convierta en un acto ineficiente. Los artistas con nuevas propuestas sociales, como los constructivistas rusos, habrían podido transformar estéticamente a la ideología y posteriormente a la sociedad de su tiempo si el poder pú**u**blico los hubiera apoyado; como no lo hizo, tuvieron que salir de su país ya que la subversión era en ese momento imposible. Al instalarse en otros países, con libertad de expresión pero sin apoyo del Estado, sus propuestas se convirtieron en "arte culto", completamente alejado de los ideales revolucionarios.

Tal parece como si la única forma de lograr transformar estéticamente a la urbe es bajo la imposición. A una dictadura estética, una voluntad de poder para hacer de la ciudad una ciudad bella. ¡Esto es un sofisma! porque al imponer la estética la estamos negando. El mundo de la libertad es el único contexto posible para el arte. Pero libertad no es sinónimo de ausencia de límites ni de propósitos sino posibilidad de alternativas. La estética actual no puede volver a la unidad sino mantenerse en la pluralidad, lo que debe cambiar son los propó-sitos de esta pluralidad como reflejo de la vida urbana. Esta pluralidad es producto de la división del trabajo y de los múltiples nive-les en los que se dan las relaciones sociales, donde se construye la mentalidad urbana, y el sujeto enfrenta simultáneamente los diversos roles en su vida cotidiana. Allí es donde se da también el síndrome de desadaptación y los conflictos origen de la negatividad. Al adap-tarse, el sujeto se aliena en sus posibilida-des de desarrollo pero sólo así puede operar en la urbe. Existe además otra pluralidad que es negada por ésta. La pluralidad de la vida que es rica y múltiple, sistemáticamente negada, en ma-

yor o menor medida, por los aparatos ideológicos en todos lados.

La diversidad atañe a la estética porque es ella precisamente el elemento que permite desarrollar la capacidad de ser hombre en la tierra. Si el arte es lo que humaniza, ese arte se refiere necesariamente a lo múltiple, a lo plural de la vida, de nosotros y de los otros; frente a la cual, la respuesta dirigida desde la economía o desde el Estado puede ser el slogan de los pantalones Unisex o el Realismo Socialista. Los alemanes que seguían a Hitler en su pesadilla ideológica no eran unas bestias, sino personas que llegaron a convertirse en tales porque sólo tenían cinco recetas para pensar y actuar, operaban con reducciones de la realidad a esquemas absolutamente rígidos: cuando la unidad y no la pluralidad es el objetivo"; todos los judíos son unos perros!"

No se le pueden fijar metas ideológicas al trabajo artístico porque su función es tratar de descubrir la diversidad del mundo. Cuando Stravinsky descubre que hay otras estructuras rítmicas en la música o Schoenberg otras posibilidades tonales y Chagal y Miró que hay otras formas y colores inexplorados, el mundo después de estas experiencias es más ancho.

La propuesta inicial de los constructivistas sigue siendo válida. Hacer arte valiéndose de los materiales existentes de acuerdo a las posibilidades de realización. No hay estilo sino necesidades y circunstancias, no se sabe que va a suceder y el resultado depende de la intervención en lo diverso como respuesta a la necesidad en su posibilidad de satisfacerla. Al arte no pueden fijársele metas ideológicas so pena de convertirse en Stalinismo. Las dictaduras estéticas siempre conducen a la unicidad antiestética.

Queda sin embargo por resolver el problema de si la obra de arte es universal, independientemente de las ideologías o si tiene que corresponder de alguna manera a ellas para ser aceptada y valorada. Si en vez de Stalin el poder lo hubiera tenido Trotsky, las cosas habrían sido posiblemente mejor porque a éste le gustaban los constructivistas. Si los constructivistas hubiesen sido apoyados por el Estado, seguramente que sus resultados se habrían modificado notablemente porque la ideología, querámoslo o no, forma parte esencial de la

posibilidad artística y se afectan mutuamente. Sin embargo, mientras la diversidad ahonda más en lo particular adquiere mayor dimensión universal. Velázquez llega a lo universal en el arte por vía del servilismo hacia el rey. No hay cuadro más universal que Las Meninas; ni novela más universal que el Quijote a pesar de su carácter localista. La calidad estética es independiente de la ideología del artista e incluso de aquella que representa su obra.

El arte urbano al quedar inscripto al planeamiento, pasa a formar parte de las políticas de ejecución del Estado. La palabra "política" puede referirse, bien a toda acción tendiente al perfeccionamiento del orden social o ser utilizada como sinónimo de "poder". "Política" tienen la misma raíz y hasta el siglo XVIII significaron acciones muy positivas en relación con la urbanidad y en general con las decisiones comunitarias y los derechos ciudadanos. Es la actividad política la que decide la suerte de la Ciudad. (). La definición aristotélica del hombre como zoon-politicón, ha perdido su sentido original. Para Aristóteles significó "animal civilizado", el ente urbano que vive en la civis, que corresponde en el mundo romano a la polis griega.

Se refiere por lo mismo a todo lo relacionado con la Ciudad, con las formas urbanas y con el proceso civilizatorio. En las comunidades urbanas originales, la variable estética estaba indisolublemente ligada a la política, porque lo estético en su acepción etimológica acompaña a la humanidad desde sus orígenes en este proceso civilizatorio que nace con la Ciudad.

Lo estético alude, en principio, a esa característica adicional, extracomunicativa, a ese signo que en todos los lenguajes artísticos expresa el sentido más cabalmente humano de todas las cosas, de todos los objetos. Piénsese por ejemplo en el momento en que la vasija pasa de simple recipiente a expresión de la condición humana de quien la usa. Se le añade algo que rebasa su función, un ornamento que la caracteriza, aparentemente innecesario y sin embargo determinante. Desde el momento en que ^a las lenguas naturales, trascendiendo la mera función comunicativa se les logra infundir un rasgo imaginativo, metafórico, melódico... aparecen el canto y la poesía, el fenómeno literario, el fenómeno artístico. Estos valores adicionales los plantea Shiller en sus "Cartas sobre la Educación Estética del Hombre", como una evolución de lo útil hacia lo expresivo. Todas las artes surgieron a

partir de acciones utilitarias que fueron de sarrollándose en sus valores formales hasta llegar a constiuirse en lenguajes estéticos: coreográficos, musicales, arquitectónicos etc.

Dentro de los sistemas políticos, con sus múltiples formas y variantes, es donde se se ha decidido la historia de la humanidad y es allí precisamente donde, hasta hace muy po co, las políticas estéticas eran parte impres cindible, con todo lo que significan no solo desde el punto de vista cultural, sino ontogé nético y fiologénético para la vida humana.

Lo que implican estas políticas es lo gratificante pero no sólo como aquello que - agrada a los sentidos, sino al juego y a la ca pacidad perceptiva del individuo. El joven - Marx señalaba como una de las funciones prin cipales de la práctica artística, "el desarro llo de todas y cada una de las facultades hu manas". Afinar los sentidos implica acrecen tar la imaginación y la inteligencia e impul sar la plenitud humana hacia la libre manifes tación de todas y cada una de sus potenciali dades.

Desde siempre, el emplazamiento más a- decuado para el ejercicio de estas facultades ha sido la ciudad, civilizadora por excelencia. La política estética se contrapone por lo mismo

a los signos del poder, que parecen caracterizarse como signos adversos a la plenitud humana, al darse en una relación binaria entre potentes e impotentes, que se manifiesta en forma cotidiana aun en potencias de quinto rango como la del gendarme de la esquina. Se configura así una fenomenología del poder contraria a la estética. Son como el agua y el aceite que no podemos mezclar. Elo sólo es posible cuando la esfera de lo político se despoja, aunque sea parcialmente, de sus tendencias negativas y se convierte en parte del proceso civilizatorio. En su hermandad con lo estético se crea una tendencia encaminada hacia la consecución de la plenitud humana, al desarrollo, a la satisfacción y realización del gusto, en el sentido que le da Shiller, tan contrario a la ideología del poder que caracteriza al fenómeno político strictus sensu.

Si dos términos antagónicos como son la estética y la política pueden y deben unirse, ello requiere sustituir los objetivos de la sujeción por los objetivos de la libertad, sobre bases firmes y no sólo como momentos heteróclitos en la historia de la civilización. Momentos en los cuales, gobernantes, técnicos y artistas han interpretado cabalmente las tendencias de la sociedad en las decisiones que influyen sobre ella

y especialmente en la conformación de la ciudad.

Todos los movimientos artísticos surgidos con este espíritu, han tenido como base una doctrina o una teoría, aunque sean discutibles, que han servido como enlace con los centros de poder para configurar las políticas estéticas y aplicarlas. Tal es el caso del Barón Haussman que transformó a la Ciudad de París de modo gratificante, o de la Bauhaus cuya influencia, en forma indirecta, ha repercutido en todo el mundo occidental.

El proceso civilizatorio se da únicamente, entre los términos que establece la política como ejercicio del poder para el control del desarrollo de la civis, y los de la estética como el desarrollo de la humanización de esa misma civis (cívitas). Existe pues una relación dialéctica entre política y estética que se ~~ve~~^{manifiesta} en ciertas coyunturas históricas, como ocurrió con el constructivismo en la URSS y la corriente del funcionalismo en el mundo europeo. Pero existen otros momentos en que el poder estatal impone una estética frente a la cual, los hombres sensibles se ven obligados a pasar a un juego de oposición, en el que los valores estéticos quedan reducidos a prácticas intensivas contra el ejercicio del poder. Hay pues felices coincidencias en las que

el artista y el Estado pueden caminar de la mano y generar políticas positivas, y otros momentos en los cuales los artistas se ven obligados a conservarse como arrecifes solitarios de la resistencia, de la humanización frente a "lo otro". Todo ello sugiere la posibilidad de una dialéctica entre ~~posturas~~ ^{posturas} políticas y estéticas, que por su propio ejercicio puedan llegar a convertirse en acciones estético-políticas, lo cual no quiere decir de ningún modo que la estética sea política, ni que siempre exista una política estética, sino que, en cirnstancias concretas pueden manifestarse de esta manera.

Cuando hablamos de estética urbana, tan ~~les políticas se~~ ^{han manifestado} únicamente a través de expresiones artísticas instrumentales, configuradas materialmente en la práctica edilicia, pero quizá habría que recurrir a ese otro arte que está concentrado en el propio sujeto y que da origen a la "estética interna" de carácter conductual de la que ya hemos hablado, y que tiene que ver con el ritmo de los procesos vitales, ^{con} el aliento, la coordinación muscular y todo lo que hay de música natural en el hombre; a diferencia del arte que requiere de todo un instrumental técnico que lo haga posi-

ble. En el proceso en el cual el instrumento se convierte en símbolo por medio de esa plus o adición estética, existe una dialéctica y muerte del signo, en la cual el arma que sirve para conseguir sustento pasa a ser el símbolo del poder y el instrumento que somete y sojuzga. Existe una transmutación desde el momento utilitario al momento simbólico que no sólo es un agregado sino una verdadera transformación a los ojos del hombre, obedece a nociones arquetípicas como lo victorioso, lo bueno, lo heróico y una vez establecidas operan sobre la conciencia con autonomía.

Al adquirir la configuración simbólica, el lenguaje pasa de un mero juego lúdico (poético) a una estética mediatizadora que opera en las relaciones sociales. Pasa de lo útil a lo artístico y finalmente a lo arquetípico en donde pierde paulatinamente sus características de libre juego para entrar a formar parte de la retórica, hasta que finalmente su sentido se agota en el consumo de sus significados y estos deben ser sustituídos o renovados.

Entre los avatares de la civilización está la oposición en la que los artistas se divorcian de la polis, tal como está ocurriendo ahora, y otros más fecundos en que ambos coinciden. Cabe preguntarse si la separación entre arte y políti-

ca no es, en última instancia, una cuestión de disidencias circunstanciales que pueden ser superadas y no una contradicción de fondo. La historia nos confirma que las grandes coincidencias entre el arte y el Estado, siempre han resultado positivas para el proceso civilizatorio, en la medida en que permite que la práctica artística transforma a la ciudad de modo más positivo que las actitudes contestatorias, que siempre reducen el campo de acción del artista a pesar de su innegable nobleza y necesidad.

En los tiempos que corren, los artistas deben aprender a influir sobre los organismos del Estado para que se adopte una política estética adecuada a los problemas que la sociedad enfrenta y no esperar a que buenamente ocurra. Esto es lo deseable, salvo en el caso de gobiernos aborrecibles de corte fascista que hacen imposible cualquier colaboración. La marginación del artista en el proceso civilizatorio no se ha debido siempre a un accidente político, ni tampoco a la falta de circunstancias históricas que permiten la participación, sino también a que esta participación se les ha escapado de las manos, por el grado de complejidad que reclama actualmente y para la cual no están preparados. El conocimiento de la realidad se ha complicado de tal manera que solo podemos pene-

trar en ella a través de potentes instrumentos de observación e incluso de prótesis intelectuales que hacen posible el control de la enorme cantidad de información que la civilización urbana ~~genera~~ ^{genera}. Lo mismo ocurre con los instrumentos de ejecución que inciden sobre la realidad. El arte se ha quedado a la zaga, la realidad se le escapa en la medida en que los artistas continúan anclados en sus prácticas milenarias, sin que los medios puestos al servicio del arte estén a la altura de los requerimientos. La civilización urbana ha complicado enormemente todos los procesos y las formas de vida, por lo que el artista debe cambiar sus métodos y sus conceptos tan radicalmente como sea necesario. Su forma de conocimiento sensible de la realidad no podrá eludir por más tiempo valerse, al igual que el conocimiento intelectual, de los instrumentos de todo tipo que están ya a su alcance. Al no hacerlo se retrae sin llegar a acceder a los centros planificadores que son a su vez instrumentos de ejecución del Estado.

Si es cierto que el buen arte es disidente por esencia y transformador, independientemente de la ideología que sustente, entonces caben dos alternativas: integrarse a los órganos

démicos, para que pueda adquirir un carácter político. Es imposible que ante un problema social de tal magnitud nos pongamos a intuir cual podría ser la mejor manera de abordarlo. Una vez implementada la investigación hay que actuar, aun a sabiendas de que somos aspirantes a científicos sociales. Por el momento no contamos con las ideas reguladoras del problema y menos aun con el instrumental técnico para poder aproximarnos al nivel de realidad en el cual se manifiesta pero debemos tomar decisiones de campaña aun a sabiendas de que muchas fallarán. Nos encontramos en las mismas circunstancias que la medicina científica en sus inicios tratando de curar a toda costa, aun sin disponer de los recursos intelectuales y técnicos que ahora posee. Hay que trabajar con lo que se tiene y al mismo tiempo aproximarnos al fenómeno de manera cuidadosa y metódica para ir mejorando nuestra acción progresivamente. Es posible que no exista por lo pronto ninguna respuesta para los problemas que nos estamos planteando pero hasta que no estemos ciertos de ello tenemos la obligación de intentarlo, pero no como una acción cáblica sólo por sentir que se está haciendo algo, sino para integrar un campo de experiencia que pueda a constituirse en conocimiento.

Todos los críticos de la ciudad coinciden en que muchas cosas dentro de ella están mal. Para poner un ejemplo tenemos la publicidad comercial que constituye un fenómeno de contaminación visual evidente. Sin embargo, con afirmar esto no se corrige absolutamente nada, si no somos capaces de integrarlo a un cuadro nosológico con la aplicación de métodos de observación rigurosos que permiten descubrir sus causas y sus efectos sobre la conducta. Mientras no logremos ésto, no pasaremos nunca la vociferación más o menos lúcida.

Quienes no están de acuerdo con este criterio, son por lo general aquellos que todavía piensan que la aplicación del método dialéctico para la interpretación de la realidad social, consiste en aplicar indiscriminadamente las trilladas fórmulas de la economía y ponerlo en "lenguaje científico". Al hablar de la Ciudad nos estamos refiriendo antes que nada a un fenómeno susceptible de ser conocido a través del método experimental, aún a sabiendas de que no se puede experimentar con las personas de la misma manera que con los conejos de laboratorio.

Cualesquiera que sean las conclusiones a las cuales arribemos no podemos evitar que el

sentido que les demos quede inscrito dentro de un marco ideológico que se convierte en conciencia (falsa o no) de aquellos aspectos de la realidad que nos interesan. Este sentido está fuera del terreno del conocimiento científico y se totalmente incomunicable. Lo comparten sin embargo aquellos cuya estructura ideológica y circunstancia estructural e histórica son afines y solo pueden ser estudiados connotativamente desde la semántica, desde la poesía o por la intuición pero jamás estarán en el campo de la ciencia.

El arte es una forma de conocimiento intuitivo y no científico, pero el fenómeno artístico en tanto que es parte de la realidad si que es interpretable a través del método científico, y la semiología puede formar parte de este método. Muchos "marxistas" sin embargo, se han apartado del método experimental, creyendo que, como Marx se basó en la realidad para conformar sus tesis, ellos pueden quedarse en el nivel de las fórmulas, que éste dejó, para sustentar sus juicios, con lo cual se mantienen en un nivel semiológico totalmente apartado de la realidad. Se cree con ingenuidad que la sola aplicación de los principios teóricos en los que se finca el materialismo histórico, constituye ya una metodología - para las ciencias sociales, i n d e p e n -

dientemente de la confrontación rigurosa con la realidad a través de los métodos de observación y verificación propios de la ciencia. Es precisamente por ello que los sociólogos jóvenes están ahora empeñados en desarrollar una verdadera ciencia experimental basada en el materialismo dialéctico, aplicable a todos los campos de la sociología incluyendo al arte. Se puede decir que estamos en el embrión del método científico de las ciencias sociales, el cual por ahora parece no poder ir más allá de la estadística. Lo importante sin embargo es poseer información suficiente, clasificada y confiable que poco a poco pueda llegar a integrar las hipótesis del problema. Es necesario romper con el prejuicio de que el arte y la estética no tienen nada que ver con la ciencia. Pero no se hace ciencia simplemente con la utilización de los metalenguajes científicos referidos a la estética. El acervo histórico no es una información confiable para integrar un nivel semiológico de la estética urbana, porque nuestro nivel semiogénico (realidad generadora de signos) es distinto de los del pasado. Además, las transposiciones fáciles que ahora se hacen desde el campo de la economía política, para explicar los fenómenos artísticos, no pasan de ser, en muchos casos,

simples piruetas del raciocinio. Al igualar la producción artística con la producción de mercancías, por sugerentes y verdaderos que sean los ingenios intelectuales que nos permiten descubrir la apropiación de la plusvalía a los mecanismos ideológicos de los que se vale el capitalismo para la explotación del trabajo humano, de ninguna manera nos permite confundir lo que el arte tiene de mercancía con lo que tiene de signo, en donde el consumo, si bien existe, no tiene nada que ver con la economía, por más que Jean Baudrillard haya empleado 263 páginas de un abstruso ensayo para tratar de demostrar lo contrario. (28)

Es obvio que lo que convierte en mercancía al signo estético no es lo que lo hace arte, del mismo modo en que tampoco lo es lo que lo hace útil en el sentido instrumental del objeto artístico. Como es obvio que el Consumo informacional del signo no se paga con dinero sino con hastío y por lo mismo, su producción no genera plusvalía sino entropía-variedad, que hasta el momento no ha sido cuantificada en dinero; y por último, y esto es quizá lo más importante, en el campo de la economía política la relación entre estructura y superestructura tiene un carácter implicativo que es imposible

sostener en el campo de la producción artística. Si bien es cierto que a una forma y relaciones de producción de corte capitalista corresponde necesariamente una ideología del mismo nombre, de manera que se implican mutuamente, tal implicación se hace insostenible cuando se afirma que la producción artística dentro de una sociedad capitalista es necesariamente (de signo) capitalista, es decir, enajenante de la condición humana en tanto que se produce por su valor de cambio y no de uso. En este caso la relación no es implicativa sino conjuntiva y aun disjuntiva; es decir que si bien es cierto que el arte tiene un valor de cambio en la sociedad urbana, éste no es determinante de su valor estético y en muchos casos ni siquiera es relevante en sí mismo como en el caso de la poesía, de la danza, de la música, y en general de todas las expresiones artísticas que no son objetos sino actos; por más que exista el fenómeno del disco-música-mercancía o del best seller en la literatura; pero se olvida que el arte es también (y ésta es su definición específica) conciencia crítica, novedad y no redundancia, humanización y no enajenación y que estos atributos son independientes del marco económico, político, o ideológico donde surge.

Decimos todo esto, no porque estemos en contra de las tesis que sustentan la visión más lúcida de la historia que se ha dado hasta ahora, ni por discrepancias con la veracidad y seriedad intelectual del marxismo, sino precisamente por que creemos en ello. Extralimitar una tesis científica o cualquier doctrina más allá del ámbito que le corresponde, siempre ha tenido consecuencias nefastas para ella misma. La teoría de la evolución acabó siendo objeto de discusiones bizantinas al ser trasladada a la teología; el psicoanálisis se vulgarizó a tal grado que acabó por perder casi totalmente su carácter científico como explicación de las neurosis, precisamente por haber sido paseado en triunfo como explicación de todos los actos humanos incluyendo al arte desde luego. La teoría de la relatividad se ha convertido en el tema predilecto de la más rampante literatura de ciencia-ficción y las tesis de Marx son la panacea en turno que nos exime de tener que confrontar nuestras disquisiciones con la verdad y de la acre tarea de investigar antes de ~~emitir~~ ^{preferir} juicios sobre aquellos aspectos de la realidad que nos interesa comprender.

Nos da la razón la propia interpretación que hace Henri Lefebvre ⁽²⁹⁾ del concepto marxista de ideología, cuando afirma que éstas (las ideologías) "deforman la realidad a través de las re-

presentaciones en uso, seleccionadas por los grupos dominantes, por el hecho de que tales representaciones pretenden erigirse en totalidad, en sustitución de la única totalidad real, la de la praxis. Por medio de esta extrapolación llegan a convertirse en sistemas (teóricos, filosóficos, políticos, jurídicos, urbanísticos), que tienen como rasgo común el ir contra la marcha de la historia."

Si hemos de entender correctamente el importantísimo papel que en los fenómenos estéticos juegan las relaciones de producción y las ideologías, no es haciendo estas transposiciones fáciles sino en la síntesis entre el pensamiento y la vida que sólo se da a través de la experiencia. Es cierto que la economía de consumo y la ideología capitalista han afectado la naturaleza humana hasta el nivel instintivo, condenándola a una dominación permanente, pero Como afirma Marcuse, no hay que olvidar que "la sensibilidad ha llegado a ser ^(también) una praxis de la libertad y emerge de la lucha contra la violencia y la explotación, allí donde esta lucha se encamina a lograr modos y formas de vida nuevos" (y que) "la dimensión estética puede servir como una especie de calibrador para una sociedad libre. Un universo de relaciones humanas que ya no esté mediatizado por

177
~~178~~

el mercado, que ya no se base en la explotación competitiva o el terror, exige una sensibilidad liberada de las satisfacciones represivas de las sociedades sin libertad. Formas y modos de realidad que hasta ahora sólo han sido proyectados por la imaginación estética. El contenido social de las necesidades estéticas se hace evidente a medida que la exigencia de su satisfacción se traduce en acción colectiva. Desde el inofensivo impulso por lograr mejores reglamentaciones de las zonas urbanas o un mínimo de protección contra el ruido y la suciedad, hasta la presión para que se cierren áreas enteras de la ciudad a la circulación de automóviles, la descomercialización de la naturaleza..... tales acciones se irán haciendo cada vez más subversivas contra las instituciones". (30)

Por mucho que se especule sobre el sentido reaccionario de la afirmación de LeCorbusier, de que las cosas no se revolucionan haciendo revoluciones, sino que la revolución real opera en la solución de los problemas existentes (31) no deja de ser una idea más fecunda que sentarse a esperar tiempos mejores junto al muro de las lamentaciones.

más de
A cien años de distancia de la muerte del urbanista español Don Ildefonso Cerdá (1815-1876),

~~177~~ 178

quien genialmente intuyó la progresiva deshumanización de la urbe con el advenimiento de la civilización industrial y luchó toda su vida por salvar a la Ciudad de Barcelona de la catástrofe, se siente en ella, al visitarla, la angustia de la fealdad, el agobio producido por la construcción de las viviendas masivas y el tránsito de vehículos que ahogan su vida y la destruyen. Es espantoso ver por dondequiera esas torres monótonas y apeñuzcadas con ropa colgando por las ventanas, y por todas partes también las grúas que las construyen incesantemente. La ciudad vieja con su barrio gótico y sus arboladas ramblas son ya pequeñas islas luminosas en medio de la multitud de "cuevas civilizadas" que la ahogan. En las ventanas de las casas que dan a las avenidas de mayor tránsito aparecen letreros indignados que rezan: "queremos una calle, no una carretera". El ruido es ensordecedor y los humos de los escapes hacen irrespirable la atmósfera. "Las víctimas de la rapiña de alquiler de viviendas y del hacinamiento (escribía Cerdá), exceden a las de las guerras y las de las peores plagas. La revolución industrial trajo consigo la soberanía absoluta de la propiedad privada y el espíritu de lucro como motor absoluto del desarrollo". Sin embargo, él pen

180 179

saba que su Ciudad, todas las ciudades, debían ser espacios estéticos que establecieran la armonía entre la privacidad y la vida comunitaria, entre la naturaleza y la cultura, "ciudades arboladas como una rambla inmensa".

La belleza de una ciudad no está únicamente en la limpieza, armonía y el cuidado formal de su fisonomía sino en que todo ello sea el reflejo de la forma de vida de quienes la habitán. La fealdad y desarmonía que se repite escandalosamente por todas las ciudades que han sido alcanzadas por las modernas furias desarrollistas, nos hace pensar que las condiciones de vida de los hombres que viven en ellas, de su trabajo y de su realidad son igualmente incómodas e indeseables.

Para que un estado de negatividad social pueda ser corregido, es condición indispensable que los miembros de la comunidad que le vive, sientan la necesidad de modificarlo y aparezca en sus actos el rechazo como tendencia, sin ello, ningún esfuerzo externo, por poderoso que sea, habrá de lograr el cambio. La gente que vive en las calles y no los planificadores son los que deben aprender a decir NO a la jerarquización de las calles, NO al privi-

181
180

legio del automóvil, NO a la invasión publicitaria, al agobio, a la marginación y a todo lo negativo que hay en la Ciudad. Mientras tanto, todas las fuerzas que han formado las distopías urbanas seguirán presentes sin que se manifieste ningún cambio de signo en sus tendencias. El hombre común debe saber qué ciudad desea y no aceptar aquella que le están dando porque de seguir así es indudable que ésta lo aplastará. El bienestar colectivo no puede estar nunca fincado en la suma de egoísmos particulares. Las fuerzas ciegas de la economía de mercado que rigen su crecimiento hacen que ya nadie sepa hacia donde vamos, ni aún aquellos que toman las decisiones. Es indispensable movilizar todas las fuerzas humanas contra este peligro ya que a quienes manejan la técnica pura y el racionalismo les ha faltado la imaginación y la voluntad para crear la ciudad apropiada. (32)

El arte urbano ^{ha} de empezar por ser un agente que despierte el letargo de las conciencias hacia el deterioro estético, sentar las bases para una conciencia posible que permita modificar a la ciudad totalmente en el futuro, cuando finalmente sea ésta transformación el resultado de la voluntad colectiva, en contra de la es-

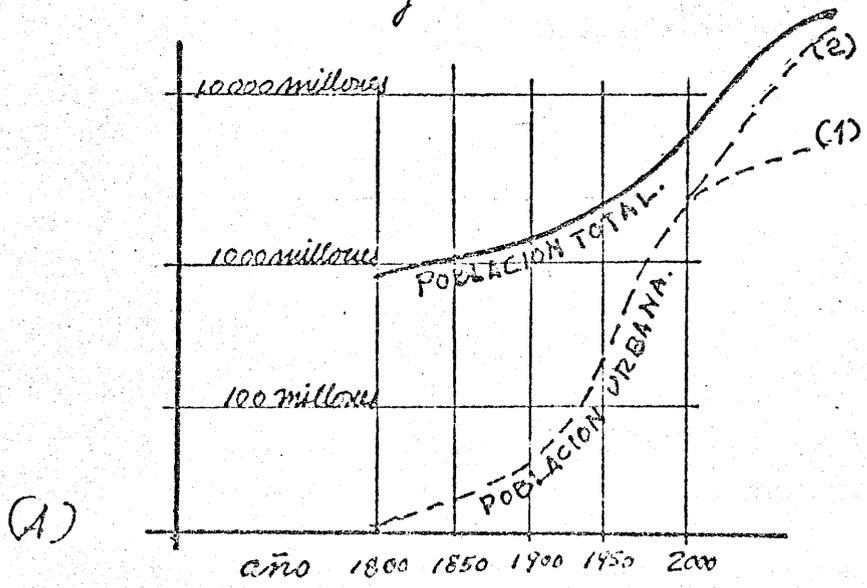
tética paladina que sigue creyendo en que las estatuas de los héroes, las robustas ninfas de las fuentes o cualquier otro "objeto artístico" es el único campo de acción del arte urbano.

Entonces, aparecerán nuevos derechos humanos en las constituciones políticas que rigen la vida en común de los ciudadanos, que las constituciones existentes no pudieron contemplar desde su perspectiva rural: el derecho al sol, el derecho a respirar aire puro, el derecho a no ser aplastado por las máquinas, el derecho a la estética... y sólo entonces, cuando los legisladores presionados por la voluntad colectiva cobren conciencia de todos los problemas que ahora agobian la vida en las ciudades, la estética volverá a ser un satisfactor indispensable en el comportamiento social de los seres humanos.

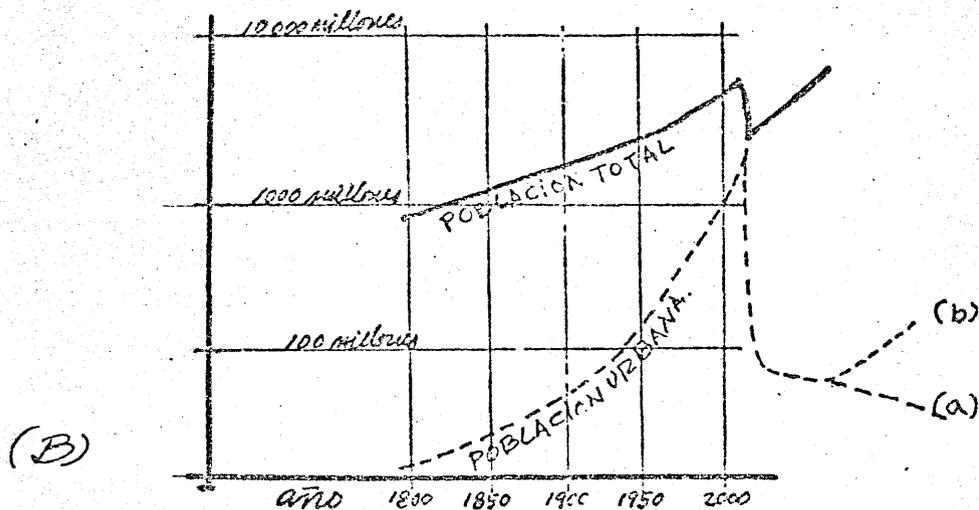
CONCLUSION

180

Quizá la más importante aunque elemental conclusión a que podamos llegar por el momento, sea la convicción de que el arte urbano es un problema ingente de nuestro tiempo. La diferencia central entre el arte urbano tradicional y el que las solicitaciones actuales reclaman, consiste en que el fenómeno urbano ha cambiado tan radicalmente como la civilización que lo prohija. En poco tiempo la humanidad entera se habrá convertido en una sociedad urbana (ecumenópolis) que se extenderá interminablemente por todos los sitios habitables del planeta, enlazando a los seres humanos a través de complejos y eficientes sistemas comunicativos. Este proceso histórico entraña serios riesgos y las alternativas que se presentan están representados en las gráficas (A y B)



La alternativa uno (gráfica A) se presentará si se toman medidas inteligentes que mantengan la población rural separada de la población urbana en condiciones de equilibrio. La alternativa dos es por el momento la tendencia generalizada hacia la urbanización total.



dencia el núcleo instintivo de la especie (caja negra) tome el control de la amenazante situación y haga que el hombre mismo utilice el medio ya experimentado en Hiroshima para la exterminación de grandes masas urbanas. Después de la operación es muy probable que los supervivientes renuncien definitivamente a nuestros ideales y abandonen la empresa en que, hasta el día de la catástrofe, la humanidad viene empleando todas sus energías: La urbanización del mundo" (34)

A partir de ese momento la degeneración de la raza humana puede empezar a

sufrir un proceso de extinción progresiva (a), o bien, iniciar una nueva aventura civilizatoria (b) (gráfica B). En ningún caso la tendencia actual podrá continuar por mucho tiempo y habrá que tomar medidas inteligentes que pueden apartarnos de la catástrofe. Entre estas medidas la humanización de la urbe por medio de la práctica artística, tal y como la hemos descrito, es una labor tan urgente como puede serlo el control efectivo del crecimiento, la restauración del equilibrio ecológico o la socialización de la economía.

Para ello, nuestros medios, tanto intelectuales como instrumentales son ciertamente precarios. Las actividades estéticas se encuentran en condiciones de gran retraso en relación con la magnitud de la empresa. La investigación es inexistente en este campo lo mismo que los recursos para llevarla a cabo, pero lo más grave consiste en la falta de conciencia de su necesidad que existe entre todos aquellos que deberían intentarlo. Se sigue pensando que el problema estético de la ciudad es ajeno a cualquier acción colectiva organizada, fuera del ámbito político y artístico tal y como estas disciplinas se practican actualmente.

Las formas de producción de los bienes

de consumo determinan no sólo la forma de la ciudad sino la forma de todo. Los impulsos que le dieron vida a la nueva era de la civilización han llegado a su límite más alto como tendencia generalizada y la producción de la ciudad se han convertido en un fenómeno casi incontrolable, ya que para ejercer control sobre los objetos hay que ejercerlo primero sobre la forma de la sociedad que los produce. Es casi obvio que en materia estética muchas de las deficiencias citadinas se presentan por las múltiples carencias de grandes núcleos humanos. La miseria y la ignorancia no han sido nunca un buen clima para el desarrollo de la estética. Sin embargo, el verdadero problema radica más bien en la pérdida de la identidad, que se manifiesta en la voluntad formal de los objetos que son producidos por el hombre, independientemente de su estado de riqueza. Lo prueba el arte rupestre que fue producido en condiciones infrahumanas de desamparo, o la calidad estética de las aldeas y de las pequeñas villas, cuyos habitantes mantienen una práctica artística cotidiana independiente de la precariedad de sus recursos.

La transición hacia la civilización urbana nos ha dejado inmersos en un mundo cuya forma no nos pertenece, sino que es el producto de las fuerzas económicas que han me-

186

diatizado todas las potencialidades creativas. Salvo los miserables o los opulentos, el hombre medio está incapacitado para intervenir en la producción de la Ciudad. Se lo impide la centralización totalizadora en los grupos de poder que monopolizan las decisiones que operan sobre la forma de todos los bienes sociales.

En contraste con esta mediatización nugatoria de la estética podemos recordar las ciudades que fueron fundadas por los españoles en América durante dos siglos: México, Lima, Zacatecas, Guanajuato.... todas ellas poseedoras de un carácter estético en el cual la aplicación de los reglamentos sobre la forma de la ciudad contenidos en la Cédula de Indias, expedida por Felipe II es, en rigor, "lo más artístico" que poseen. La traza de las ciudades coloniales a pesar de su rigidez en cuanto a la disposición de los elementos emergentes; templos, centros de gobierno, plazas o mercados, así como de sus prácticas discriminatorias (el centro para los poderosos y la periferia para los desposeídos) permitía la participación de todos los ciudadanos en la práctica estética que, alrededor de una identidad cultural bien definida, logró edificar las ciudades más admirables de América.

Hay que recordar también que algunas

de esas Ciudades, han sido destruidas sin piedad para dar paso a "obras de modernización" que permitan el tránsito fluido de automóviles, ^{bien,} como en el caso de la Ciudad de Campeche, destruir sus murallas para construir un edificio en forma de "plato volador", ^{TRASUNTO} ~~CONSERVADO~~ ^{grotesco} de la Ciudad de Brasilia.

Abundando en este aspecto primario de la estética urbana que se ^{centra} ~~concentra~~ en el aspecto formal y que como ya vimos, se diferencia de la estética conductual en que esta última se inscribe en la relación entre los objetos y los seres humanos concretos que se determinan a través de ellos, podemos decir que aparte de la conservación de zonas monumentales, la práctica artística se caracteriza hasta ahora por la reiterada manía de plagar los espacios comunitarios con monumentos conmemorativos y efigies de héroes, o aun dejar, como en el Paseo de la Reforma en la Ciudad de México, un buen número de pedestales disponibles. En el mejor de los casos la práctica artística se realiza en base a la inserción de objetos (artísticos) en los espacios abiertos. La más espuria de estas prácticas, es la colocación indiscriminada de anuncios publicitarios, como fiel reflejo de las fuerzas que rigen actualmente la forma de la Ciudad.

~~Fuera de ello,~~ la práctica estética entendida como participación comunitaria y cotidiana en la producción social del espacio urbano es completamente nula. Los restos de un folclore moribundo o la aparición heteróclita de algunos eventos populares practicados por la canalla es lo único que queda. Históricamente la ciudad ha sido de suyo una obra de arte, en la medida en que permitía la ^{difusión} ~~diseminación~~ de una gran cantidad de experiencias artísticas ubicadas en ^{ella} ~~ellas~~ que modificaban su ritmo y su fisonomía. La práctica estética actuaba conjuntamente con las demás instancias productivas.

Actualmente la forma de la ciudad es tan caótica y contradictoria como lo son las fuerzas económicas que la rigen. Para regularla es necesario actuar en consecuencia sobre la forma en que la sociedad está organizada. La socialización ha hecho advenir a las masas al poder o al menos a compartirlo. Este hecho universal hace que el arte surgido como expresión de los grupos hegemónicos y de las ideologías que les confieren el mando con exclusión del resto de los seres humanos, tenga que ser superado. Frente a esta práctica anacrónica y misoneísta hay una ciudad nueva, ávida de forma, sin nadie que se interese por ella. Frente a la emergencia de las masas y sus necesidades la experiencia artística sigue

siendo una experiencia "dominical" realizada en ámbitos "sacros". Mientras la fealdad y la desarmonía se enseñorean de la ciudad como reflejo cotidiano de una vida insípida, los artistas discuten y se afanan para que les presenten la galería "Pecanís de la Zona Rosa", junto a millones de gentes que viven en condiciones pavorosas y cuya sensibilidad colectiva está regida por la anticreatividad y las campañas permanentes de imbecilización difundidas por los medios de comunicación social.

Desde los inicios de la era industrial, la verdadera revolución pendiente es la transformación de las condiciones en que el hombre realiza su vida cotidiana y su trabajo. La esclavitud no ha sido abolida por la máquina, porque la realización en libertad de unos pocos, sigue sustentada en la degradación de las mayorías.

Existen actualmente ochocientos millones de analfabetos en el mundo que no comparten los credos de la civilización industrial y se mantienen dispersos, en su mayoría, en las zonas rurales. Ellos representan un valor cero para la economía, y una reserva humana frente a los riesgos de fracaso de la civilización actual. Entre estos "hombre simples" siguen vivos los gérmenes de la sabiduría primitiva y de la armo

nía con la naturaleza. Los esfuerzos que se hacen por erradicar sus formas de vida corren parejos con el proceso de urbanización. El instrumento de esta "cruzada" es la alfabetización que permita hacerlos pasar del mundo oral al escrito en que se sustenta la cultura urbana; pero a menos que se logre hacer que se marchen a la ciudad o que sus aldeas sean devoradas por ella, el medio de la palabra hablada continuará recuperándonos íntegramente como una esperanza para la humanidad.

Este sabor apocalíptico con el que estamos por cerrar nuestra introducción al arte urbano, no nos es grato, nos hubiera gustado compartir el optimismo de quienes ven en el crecimiento descomunal de las ciudades un signo positivo para la humanidad; ⁽³⁵⁾ sin embargo, al enfrentar el problema, nos hemos dado cuenta de que los indicios son perturbadores. La ausencia del arte en la ciudad y la inhibición de las prácticas estéticas colectivas, lo mismo que la lectura de las ~~realizaciones~~ ^{realizaciones} privadas, nos hablan a gritos de una situación insostenible que el cerebro racional se empeña en desconocer y que, a menos que sepamos emplear nuestra inteligencia para los fines civilizatorios y le restituyamos a la sensibilidad su sabia función reguladora de la conducta a través

de las formas de conocimiento y realización que llamamos arte, ésta civilización habrá fracasado. La Ciudad, si ha de volver a ser el ámbito de la vida civilizada y el mejor lugar para el desarrollo de la inteligencia, debe permitir, paralelamente al ser colectivo, la manifestación libre y armónica de todos los individuos concretos que no sólo la habitan sino que la hacen y reproducen.

En la Ciudad de México, el problema urbano y consecuentemente la estética urbana manifiestan algunas características diferenciales que lo singularizan respecto de aglomeraciones similares en otros países, incluso del área latinoamericana. Y no me refiero desde luego a ningún acento estilístico, étnico o folclórico, sino a ciertos fenómenos históricos que desconciertan pero al mismo tiempo explican muchas de nuestras contradicciones. Me refiero concretamente a hechos como la destrucción indefectible de todas las ciudades coloniales de la república que tuvieron éxito después de la independencia. Las únicas que se han conservado, como Guanajuato, Zacatecas o Taxco, ha sido gracias a su decaimiento como centros mineros en el período post-independiente. En contraste, la Ciudad de México tuvo éxito, su economía prosperó y ha habido dinero sufi

ciente para destruirla. En poco tiempo, menos de cien años, pasó de ser obra de arte a obra de desastre. Con la especulación como fuerza central de su desarrollo urbano, desapareció el amor por la ciudad y sobrevino su degradación progresiva. La generación actual no puede sentir amor hacia la ciudad porque ésta ha dejado de ser amable, en la misma medida en que se deteriora en ella la calidad de la vida y se separa cada vez más "la vida deseada" de "la vida posible".

Debido a la centralización que se da en la Ciudad de México desde la época precolombiana hasta nuestros días, no sólo de los poderes imperiales sino de la economía y de la cultura, su metabolismo absorbe gran parte de todos los recursos disponibles de las otras entidades del territorio por distantes que estén geográficamente. Esta capacidad de absorción ha sido y sigue siendo la causa de su poder, de su crecimiento y, paradójicamente, de su decaimiento como ámbito adecuado al desarrollo de las capacidades humanas. Es éste sin duda un hecho complejo que rebasa las explicaciones surgidas de las relaciones económicas y políticas para situarse en "nuestro modo de ser". Estas características que tipifican la ideosincrasia colectiva, deben abandonar el campo de la

especulación literaria o filosófica con que ha sido tratada hasta ahora, para ubicar su estudio en el campo de las ciencias (sociales). Para la estética el conocimiento de estos factores es determinante porque es lo único que, conjuntamente con el conocimiento de nuestras condiciones socio-políticas que nos definen históricamente, nos puede llevar a deslindar adecuadamente la sensibilidad colectiva que es causa de nuestro comportamiento estético y de las modalidades artísticas que se han desarrollado en la ciudad a través de sus etapas históricas.

Al abordar el problema del arte urbano como práctica posible en la Ciudad de México, hemos de ser conscientes de todos los factores que puedan integrar una ecoestética y una socioestética capaz de explicar cada una de las múltiples formas de vida que se dan en su ámbito y que están muy lejos de la uniformidad que puede apreciarse en otros países. No es posible en este campo medir con la misma vara los enormes contrastes en que viven grupos tan disímolos; ni mucho menos compararnos con ciudades "prototipo" como París, Nueva York, o Estocolmo, cuyas estructuras urbanas siempre hemos tratado de remedar. Si hemos de enfrentar el problema, y no hay otra alternativa, ha de ser en base a los re

... cursos de nuestras capacidades analíticas y pro
positivas.

La ciudad que estamos edificando aho
ra, será el habitat de millones de seres por los
próximos cien años. Desgraciadamente les esta
mos dejando un triste legado.

INTRODUCCION

- (1) John Cage. "Del Lunes en un Año"
Ediciones ERA, México 1974. P. 192
- (2) Constantinos Doxiadis. "Ecumenópolis"
The Inevitable City of the Future
Athens Publishing 1974
- (3) Teilhard de Chardin.
"El Fenómeno Humano."
Revista de Occidente. Madrid 1958
- (4) Arnol Hauser. "Introducción a la Historia
del Arte"
Ediciones Guadarrama. Madrid 1961
- (5) Claude Bataillon "La Ciudad de México."
Sep Setentas, México 1973.
- (6) Manuel Castells. "La Cuestión Urbana"
Siglo XXI Editores México 1977
- (7) En 1970 ~~había~~ en la Ciudad de México
un déficit de 774,800 viviendas y para
1976 se habían construido únicamente
212,000.

CAPITULO I

- (1) Alusión a la expresión usada por Kant al referirse a la idea de "Dios" en la metafísica.
- (2) Síntesis de los conceptos vertidos por Carlos González Lobo, participante en los Seminarios que sobre Arte Urbano fueron organizados dentro de la Universidad Nacional.
- (3) Este trabajo de recuperación visual de los muros precarios de la Ciudad de México fue realizado a partir de 1971 hasta 1976. Los datos fueron expuestos por el propio Adrián Brun.
- (4) Gyla Kosice. "Arte y Arquitectura del Agua" Monte Avila Editores. Caracas Venezuela. 1974.
- (5) J. Rupert de Ventos "El Arte Ensimismado"
- (6) Tomado de la ponencia de Per Anderson, en el Seminario Sobre Arte Urbano, UNAM. 1976. en representación de la Facultad de Artes Plásticas de Jalapa, Ver.
- (7) Matias Goerits. "Proyectos Artísticos para una Ciudad". Revista Arquitectura No. 117 México, 1978. PP. 49 a 57
- (7 bis) Gahiel Zaid. "La Máquina de cantar" Siglo XXI. México 1967. p.97
- (8) Ibid. Nota 7.

CAPITULO II

- (1) Ramón Vargas. Ponencia presentada al Seminario sobre "Problemas Estéticas de la Urbe". UNAM 1978.
- (2) Constantino Doxiadis "Betwin Dystopia and Utopía" Athens Publishing 1974.
- (3) Charles Morris. "La Significación y lo Significativo", Comunicación Serie B. Madrid 1974.
- (4) Robert Hartman. "La Estructura del Valor" Fondo de Cultura Económica. México 1967.
- (5) Oscar Olea, "Configuración de un Modelo Axiológico para la Crítica de Arte". UNAM: México 1977
- (6) Chistopher Alexander. "La Estructura del Medio Ambiente". Edit. Futura. 1976.
- (7) Proxémica, término acuñado por Edward T. Hall. "Para designar las observaciones y teorías interrelacionadas del empleo que el hombre hace del espacio que es una elaboración especializada de la cultura"
"La Dimensión Oculta" Siglo XXI. México 1972.
- (8) El término "INTERPRETANTE" "no designa sólo al intérprete o usuario del signo, sino mas bien una especie de supersigno o supercódigo, individual o colectivo que reelabora constantemente su repertorio de signos en confrontación con la experiencia. No es una "cosa" sino más bien el proceso relacional por el cual los signos son absorbidos, utilizados y creados". Decio Pignatari. "Información, Lenguaje, Comunicación," Gustavo Gili. Barcelona. 1977.

198

- (9) Enrique Cabrera "Las Relaciones Semánticas entre Patología y Signo". Seminario de Problemas Científicos y Filosóficos. UNAM. 1960.
- (10) Ibid. Nota. 9
- (11) Juan Acha. Ponencia presentada en el Seminario sobre Problemas Estéticos de la Urbe. UNAM 1978.
- (12) "Una visión Sistemica del Planeamiento" Gustavo Gili. Barcelona 1973.
- (13) Ibid. Nota 3.
- (14) R.G. Collinwood. "Los principios del Arte" Fondo de Cultura Económica. México.
- (15) Ibid. Nota 5, Cap. I
- (16) ABRAHAM MOLES. "Teoría Informacional de la Percepción". El concepto de Información en la Ciencia Contemporánea. Siglo XXI, México 1966.
- (17) Ibid. Nota 5
- (18) Pierre Danserau. "Dimensiones Of Enviornental Cualty" Sarracenia. Universidad de Montreal. No. 14, 1971.
- (19) Ibid. Nota 6
- (20) Boris Graizbord Ed. "Una Aproximación desde la Geografía Social a los Problemas de la Urbe". Ponencia presentada al Seminario sobre Problemas Estéticos de la Urbe. UNAM: 1978.

- (21) Ponencia presentada por Jesús Díaz Ibáñez al Seminario Sobre Problemas Estéticos de la Urbe. UNAM. 1976.
- (22) Ibid. Nota 11
- (23) R. Murray Schafer. "El Mundo del Sonido. Los Sonidos del Mundo". El Correo. UNESCO 1976.
- (24) Carlos González Lobo. Intervención ad libitum en el Seminario Sobre Problemas Estéticos de la Urbe. UNAM 1976.

CAPITULO III

- (25) Oscar Olea y Carlos González Lobo. "Análisis y Diseño Lógico" Trillas. México 1976
- (25 bis) Ibid. Nota 25.
- (26) Ibid. Nota 24
- (27) Joaquín Sánchez Macgregor. Ponencia presentada al Seminario Sobre Problemas Estéticos de la Urbe. UNAM 1976.
- (28) Jean Braudillard. "Crítica de la Economía Política del Signo". Siglo XXI. México 1977
- (29) H. Lebevre. "Sociología de Marx" Press Universitaires de France. 1966
- (30) H. Marcuse. "Un Ensayo sobre la Liberación" Joaquín Matiz. México 1975.
- (31) Le Corbusier. "Principios de Urbanismo. Ariel, Barcelona. 1973.
- (32) Ibid. Nota 2
- (33) Fernando Ramón. "Ideología Urbanística". Comunicación Serie B. España 1974.

C O N C L U S I O N

(34) Ibid Nota 33. P'P. 21 a 24

(35) Colin Clark. "El Mito de la Sobrepoblación" Monte Avila Editores. Caracas 1975.

BIBLIOGRAFIA

- Gyla Kosice. "Arte y Arquitectura del Agua"
Monte Avila Editores. Caracas Venezuela 1974.
- J. Rupert de Ventos "Teoría de la Sensibilidad"
Editorial Historia, Ciencia y Sociedad. Barcelona, 1975.
- Mathías Goeritz. "Proyectos Artísticos para una Ciudad". Revista Arquitectura No. 117. México 1978. PP. 49 a 57
- Constantino Doxiadis "Betwin Dystopia and Utopia"
Athens Publishing. 1974.
- Charles Morris. "La Significación y lo significativo". Comunicación Serie B. Madrid, 1974
- Robert Hartman. "La Estructura del Valor". Fondo de Cultura Económica. México 1967.
- Oscar Olea. "Configuración de un Modelo Axiológico para la Crítica de Arte". UNAM. México 1977.
- Christopher Alexander. "La Estructura del Medio Ambiente". Editorial Futura. 1976.
- "Una Visión Sistemática del Planeamiento". Gustavo Gilli. Barcelona 1973.
- R.G. Collinwood. "Los principios del Arte". Fondo de Cultura Económica. México.

- Pierre Danserau. "Dimensions Of Enviornmental Cuality". Sarracenia. Universidad de Montreal No. 14, 1971.
- R. Murray Schafer. "El Mundo del Sonido. Los Sonidos del Mundo". El correo. UNESCO 1976.
- Oscar Olea y Carlos González Lobo. "Análisis y Diseño Lógico". Trillas. México 1976.
- Jean Braudillard. "Crítica de la Economía Polí tica del Signo". Siglo XXI. México 1977.
- H. Lefebvre. "Sociología de Marx" Press Uni-versitaires de France. 1966.
- H. Marcuse. "Un Ensayo sobre la Liberación". Joaquín Matiz. México 1975.
- Le Corbusier. "Principios de Urbanismo". Ariel, Barcelona, 1973.
- Fernando Ramón. "Ideología Urbanística". Comu nicación Serie B. España 1974.
- Borah y otros. "Ensayos sobre el Desarrollo Urbano de México. Sep Setentas. México 1974.
- Larissa A. de Lomnitz. "Cómo Sobreviven los Mar ginados. Siglo XXI. México, 1975.
- Marco Antonio Dupont M. "Del Desarrollo Humano" Joaquín Mortiz. México 1976.

- G. Selle. "Ideología y Utopía del Diseño". Gustavo Gilli. Barcelona 1973.
- Michel Rayón. "El Arte para qué?". Extemporáneos. México 1974.
- Richard M. Morse. "Las Ciudades Latinoamericanas". Sep Setentas. México 1973.
- Richard Sennett. "Vida Urbana e Identidad Personal". Edit. Península, Barcelona 1975.
- Josef Cohen. "Psicología de los motivos sociales". Trillas. México 1973.
- Robert B. Kemper. "Campesinos en la Ciudad". Sep. Setentas, México 1976.
- G. Chabot. "Las Ciudades". Edit. Labor. Barcelona 1972.
- Nicos Hadjinicolaou. "Historia del Arte y Lucha de Clases". Siglo XXI. México 1973.
- Néstor García Canclini. "Arte Popular y Sociedad en América Latina". Grijalbo. México, 1977.
- Christopher Alexander. "Urbanismo y Participación". Gustavo Gilli, Barcelona 1975.
- Vance Packard. "La Sociedad Desnuda.. Edit. Sudamericana y Buenos Aires. 1965.
- Konrad Lorenz. "Evolución y Modificación de la Conducta". Siglo XXI. México 1972.

- Konrad Lorenz
"Biología del Comportamiento" ✓
Siglo XXI, México 1971.

- Teilhard de Chardin.
"El Fenómeno Humano"
Revista de Occidente. Madrid. 1958.

- John Cage.
"Del Lunes en un año"
Ediciones ERA, México 1974. P. 192

- Arnol Hauser.
"Introducción a la Historia del Arte"
Ediciones Guadarrama. Madrid 1961

- Claude Bataillon
"La Ciudad de México".
Sep Setentas, México 1973. ✓

- Manuel Castells.
"La Cuestión Urbana"
Siglo XXI Editores. México 1977. ✓

- Alexander Mistscherlich
"La Inhospitalidad de Nuestras Ciudades." ✓
Alianza Editorial, Madrid 1969.

- Serge Chermayetf y C. Alexander
"Comunidad y Privacidad"
Nueva Visión, Buenos Aires 1963 ✓

- Naciones Unidas
"Planificación de Zonas Metropolitanas
y Nuevas Ciudades." New York 1969

207
205

- J. Timbergen
"Planificación del Desarrollo"
Editorial Guadarrama, Madrid 1967. ✓

- Richard Meier
"La Pobreza en las Grandes Ciudades"
Salvat. Barcelona 1973

- Jean Jacobs
"Muerte y Vida de las Grandes Ciudades" ✓
Ed. Península. Madrid 1973

- Damián Bayón
"Arte de Ruptura." ✓
Joaquín Mortiz. México 1973.

- Henri Lefebvre
"El Derecho a la Ciudad" ✓
Ed. Península. Barcelona 1969.

- Arnol Toynbee y otros
"Sobre el Futuro del Arte"
Extemporáneos, México 1972

- Vasarely
"Plasti-Ciudad-Cidad"
Extemporáneos, México 1972

- Gyula Kosice
"Arte Hidrocinético"
Páidos, Buenos Aires 1968 ✓

- Gillo Dorfles
"Nuevos Ritos Nuevos Mitos"
Ed. Lumen, Barcelona 1969

- George Edward Moore
"Principia Ethica". UNAM México 1959

- Herbert Marcuse
"El Hombre Unidimensional"
Joaquín Mortiz, México 1969

- Jurgen Claus
"Expansión del Arte" ✓
Extemporáneos, México 1970

- Paul Chanchard
"Sociedades Animales, Sociedad Humana" ✓
Nueva Visión, Buenos Aires 1962

- José Luis Aranguren
"Implicaciones de la Filosofía en
La Vida Contemporánea."
Taurus Editores. Madrid 1971.

- Paulo Freire
"La Educación como Práctica de la Libertad"
Siglo XXI, México 1972

- René Dubos
"Una sola Tierra"
Fondo de Cultura, México 1972

- Herbert Read
"Arte y Sociedad."
Edit. Península, Barcelona, 1970

- Erich Kahler
"La Desintegración de la Forma en las Artes"
Siglo XXI, México 1972

- Sinón Marchan
"Del Arte Objetual al Arte de Concepto." ✓
Comunicación serie B. Madrid 1972

- B. Arvato. "Arte y Producción". Comunicación Serie B. Madrid. 1973.
- Ernst Fischer. "La Necesidad del Arte". Edit. Península, Barcelona 1967.
- Hilary Callan. "Etología y Sociedad". Fondo de Cultura. México 1973.
- Gerardo Arreola. "Las Ciudades Perdidas" Fondo de Cultura, México 1974.
- Julio García Coll. "México Urbano". Fondo de Cultura, México 1975.
- Pierre Dansereau. "La Interacción Hombre-Medio Ambiente en los Asentamientos Humanos". Habitat, Vancouver 1976.
- L. Martin y otros. "La Estructura del Espacio Urbano". Gustavo Gilli. Barcelona 1975.
- L. Reissman. "El Proceso Urbano." Gustavo Gilli. Barcelona 1972.
- L. Quaroni. "La Torre de Babel". Gustavo Gilli, Barcelona 1972.
- Colin Clark. "El Mito de la Sobreproducción". Monte Avila Editores, Caracas 1975.

I N D I C E

-	Introducción	Pág.	4
	<i>Cap I</i>		
-	La práctica estética y la Práctica artística.	"	37
	<i>Cap II</i>		
-	Semiología y Estétuca Urbana.	"	86
	<i>Cap III</i>		
-	Ideología, Política y Estética Urbana.	"	143
-	Conclusión.	"	183
-	Relación de Notas	"	195
-	Bibliografía.	"	203