

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/346817570>

En red-Arte en la ciudad.

Chapter · September 2016

CITATIONS

0

READS

36

1 author:



[María Jesús Aparicio González](#)

University Foundation San Pablo CEU

13 PUBLICATIONS 0 CITATIONS

SEE PROFILE

Miguel Ángel Chaves Martín (Ed.)

CIUDAD Y COMUNICACIÓN



Grupo de Investigación
Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea
Universidad Complutense de Madrid

CIUDAD Y COMUNICACIÓN

Miguel Ángel Chaves Martín (Ed.)

EDITA: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea. Universidad Complutense de Madrid

COLABORA: Departamento de Historia del Arte y Patrimonio. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid

© De los textos: sus autores

© De la presente edición: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea (UCM)

REVISIÓN DE TEXTOS Y MAQUETACIÓN: Estíbaliz Pérez Asperilla

DISEÑO PORTADA: Beatriz Villapecellin Villanueva

IMPRESIÓN: Discript S.L. Madrid

ISBN: 978-84-617-5575-2

DEPÓSITO LEGAL: M-36807-2016

PRIMERA IMPRESIÓN: Septiembre 2016

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Los Editores no se responsabilizan de la selección y uso de las imágenes incluidas en la presente edición, siendo responsabilidad exclusiva de los respectivos autores.

Este volumen colectivo se vincula a los resultados del proyecto *Arquitectura, urbanismo y representación en la construcción de la imagen de los barrios artísticos* (Ref. HAR2012-38899-C02-02). Plan Nacional de I+D+i. Ministerio de Economía y Competitividad.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	
Miguel Ángel Chaves Martín	9
EL FUTURISMO Y LA CIUDAD A TRAVÉS DE SUS MANIFIESTOS	
Mercedes López Suárez	13
REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD EN LAS <i>RELACIONES GEOGRÁFICAS</i> DE LAS INDIAS	
Adela Acitores Suz	27
EL CINE DE FICCIÓN Y EL ESTUDIO DE LAS TRANSFORMACIONES URBANAS. EL CASO DE MADRID	
Víctor Aertsen, Agustín Gámir, Carlos Manuel	39
EXPRESIONES DE PODER EN LA PLAZA MAYOR HISPANOAMERICANA	
Andrea Paola Alarcón Núñez	49
CIUDAD Y ARTE EN BELGRADO: TRES APROXIMACIONES LITERARIAS (BOUVIER, MAGRIS, DRASKOVIĆ)	
Pilar Andrade Boué	59
EN RED-ARTE EN LA CIUDAD	
María Jesús Aparicio González	69
LA GUERRA CIVIL LIBANESA EN EL CINE: ALTERACIONES URBANAS EN BEIRUT A TRAVÉS DE SUS REPRESENTACIONES FÍLMICAS	
Inés Aquilué Junyent, Sergio Villanueva Baselga	79
LÍNEA CON MEMORIA	
Manuel Arenas Vidal	93
LAS ARQUITECTURAS PINTADAS EN MÁLAGA: ¿CÓMO COMUNICAR SUS VALORES PATRIMONIALES A LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA?	
Eduardo Asenjo Rubio	99
EL ENSANCHE DE VALENCIA DE 1859. ¿UNA PROPUESTA ROMÁNTICA?	
Inés Cabrera Sendra	109

MEJORANDO EL PAISAJE URBANO A TRAVÉS DE LA MEMORIA COLECTIVA: EL PROYECTO “VENTANAS A TETUÁN” EN MADRID Beatriz Calvo Peña	117
INFLUENCIA DEL CINE EN LA ARQUITECTURA DE LA CIUDAD Òscar Canalís Hernández	127
COMUNICACIÓN E IDENTIDAD EN LOS COMERCIOS A PIE DE CALLE. LA IMAGEN DE LA CIUDAD A TRAVÉS DE LOS PEQUEÑOS LOCALES: DE LA MODERNIDAD A LA GLOBALIZACIÓN (1925-1975) Armando Cano Redondo, Andrés Martínez-Medina	135
HERRAMIENTAS DIGITALES COMO INSTRUMENTOS DE EDUCACIÓN ARTÍSTICO-PATRIMONIAL AL SERVICIO DE UNA CIUDAD EDUCADORA: EXPERIENCIAS TANGIBLES EN LA CIUDAD DE BARCELONA Júlia Castell Villanueva, Laia Coma Quintana, Carolina Martín Piñol	147
HECHAS DE DESEOS Y MIEDOS Aurora Conde Muñoz	157
CANALETTO, ROSSI Y ROWE: LA PINTURA COMO BASE PARA UNA TEORÍA DE LA PROYECTACIÓN DE LA ARQUITECTURA DE LA CIUDAD Alberto Costa Martínez - Hidalgo	167
DIFUSIÓN Y COMUNICACIÓN DIGITAL EN LA CIUDAD: UNA APROXIMACIÓN A LA IMPLEMENTACIÓN DE PANTALLAS DIGITALES EN LA CIUDAD DE MÉXICO Adriana Dávila Ulloa	177
JEFF WALL: CONSIDERACIONES ECOCRÍTICAS DEL ESPACIO URBANO COMO CONTEXTO DE COMUNICACIÓN Marta Delgado Larrodé	189
MODELO ARQUETIPO DE CIUDAD FUTURA REPRESENTADA EN EL CINE CLÁSICO. ANÁLISIS DE EVERYTOWN Rosa Delgado Leyva	197
LA DIFUSIÓN CULTURAL DE LA ARQUITECTURA, LA CIUDAD Y EL PATRIMONIO. POSIBILIDADES, RETOS Y ESTRATEGIAS Miguel Díaz Rodríguez	209

EL PAPEL DE LA PUBLICIDAD Y LAS CAMPAÑAS PUBLICITARIAS EN LA DIVULGACIÓN DEL PATRIMONIO MUNDIAL DE LA UNESCO	
Artur Philipe Dos Santos, Aurora García González	217
LA METRÓPOLI SOÑADA. LA IMAGEN DEL RASCACIELOS EN LA PUBLICIDAD DE LAS REVISTAS ESPAÑOLAS DE ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN DE LOS AÑOS TREINTA	
Francisco Egaña Casariego	225
LOS CREATIVOS Y LAS CIUDADES	
Romina Cecilia Elisondo, Danilo Silvio Donolo	235
LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN DE CIUDAD. BURGOS EN LA MIRADA DE LOS VIAJEROS ILUSTRADOS Y ROMÁNTICOS	
Montserrat Espremans Baranda	243
LO BIOLÓGICO COMO POSIBILIDAD ICONOGRÁFICA. SIMULACIÓN DE CARTOGRAFÍAS CORPORALES	
Luz Alejandra Estrada Galeano	253
URBANISMO Y EUSKERA	
Unai Fernández de Betoño Sáenz de Lacuesta	265
DE LA MULTIDISCIPLINARIEDAD A LA TRANSDISCIPLINARIEDAD: MIGRACIÓN ENTRE LA REALIDAD Y LA IMAGEN	
Miguel-Héctor Fernández-Carrión	273
CIUDAD Y PANTALLAS DIGITALES PUBLICITARIAS: MOTIVOS, FUNCIONES Y EFECTOS DE SU IMPLANTACIÓN	
Jennifer García Carrizo	281
CÁCERES: PATRIMONIO Y URBANISMO EN EL SÉPTIMO ARTE	
Angélica García-Manso	293
REPRESENTACIONES ARTÍSTICAS DE LA CIUDAD DE SEVILLA DESDE LA CORNISA DEL ALJARAFE	
Miguel García Martín	301
SABER ESTAR EN LA COSMOPOLIS: EL BUEN GUSTO. MÁS ALLÁ DE LA “CIUDAD LÍQUIDA” DE BAUMAN: UNA CUESTIÓN DE ESTÉTICA	
Rafael García Sánchez, Juan Manuel Salmerón Núñez	311

LA IMAGEN DE TOLEDO EN EL SIGLO XVIII A TRAVÉS DE DOS VIAJEROS ILUSTRADOS. UN ACERCAMIENTO AL PATRIMONIO ARTÍSTICO Verónica Gijón Jiménez	321
LA CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO POP EN EL MADRID DE LA MOVIDA: EL BARRIO DE MALASAÑA Rafael Gómez Alonso	331
RELATOS INCOMPLETOS DEL ENTORNO DOMÉSTICO: DE LA CASA COLONIAL A LA CASA PREMODERNA EN LA LITERATURA DE TOMÁS CARRASQUILLA Luz Margiori Gómez Jiménez	339
LA COMUNICACIÓN A TRAVÉS DE LA SEÑALÉTICA EN LAS CIUDADES Marta González-Peláez	347
DE LA MARCA CIUDAD A LA MARCA PAÍS: EL CASO ESPAÑOL Olga Heredero Díaz, Miguel Ángel Chaves Martín	353
MANHATTAN: GEOMETRÍA URBANA VERSUS DELITOS Blas Herrera Gómez, Albert Samper Sosa	361
LA IMAGEN DE LA ARQUITECTURA INDUSTRIAL EN LOS ENCABEZAMIENTOS DE FACTURAS, ENTRE 1880 Y 1915. UNA APROXIMACIÓN DESDE EL ARCHIVO DE LA EMPRESA FORJAS DE BUELNA (CANTABRIA) Sara del Hoyo Maza	371
COLECTIVIDAD SOCIAL EXPANDIDA. LAS REDES URBANAS EN LAS PRACTICAS ARTÍSTICAS Ricardo Iglesias García	379
KING VIDOR O EL TRATAMIENTO URBANO EN EL CINE COMO METÁFORA DE UNA EVOLUCIÓN IDEOLÓGICA Ricardo Jimeno Aranda	391
ANÁLISIS Y REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO URBANO A TRAVÉS DE MEDIOS AUDIOVISUALES Leandro Madrazo	401
CINE Y ESPACIO URBANO: GUEST, DE JOSÉ LUIS GUERIN Luz Marina Ortiz Avilés	409
CIUDADES IMAGINADAS, CIUDADES SOÑADAS, CIUDADES (RE)CREADAS Ana Panero Gómez	417

EN LA CIUDAD DE LOS BOLCHEVIQUES: GLUMOV, MISTER WEST Y OCTOBRINA Alfonso Puyal	427
CUIDAD Y COMUNICACIÓN VIRTUAL: EL MAPA INMATERIAL DE PORTO Cristina Tereza Rebelo	437
TORRES Y MURALLAS - LA IMAGEN DE LA CIUDAD COMO EXPRESIÓN DEL PODER DE LOS DUQUES DE BORGONA Y FLANDES EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XV Oskar Jacek Rojewski, Paolo Privitera	445
LA COMUNICACIÓN DE LA CONFLICTIVIDAD URBANA POR LAS ASOCIACIONES VECINALES. EL CASO DE LA INTEGRACIÓN DEL AVE EN MURCIA Juan Manuel Salmerón Núñez, Rafael García Sánchez	457
ARTE Y CIUDAD EN LA PLANIMETRÍA HISTÓRICA DEL ARCHIVO DUCAL DE MEDINACELI Antonio Sánchez González	467
“SMART CITY” Y PATRIMONIO CULTURAL: LAS APLICACIONES MÓVILES DE CIUDADES PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD ESPAÑOLAS María Sánchez Martínez, Fernando Bonete Vizcaino	475
‘UN, DEUX, TROIS... PARIS!’ LA NARRACIÓN DE LA CIUDAD A TRAVÉS DE LA MÚSICA POPULAR: ZAZ Y SU REVISIÓN DE LAS ‘CHANSONS FRANÇAISES’ DEDICADAS A LA CAPITAL Mónica Tovar-Vicente	483
URBE LUDENS: EL PLACER DE ‘HACER JUNTOS’ CIUDAD Angelique Trachana	493
LA IMAGEN EN LA CIUDAD: OBJETO Y COMUNICACIÓN Paola Velásquez Betancourt	503
EL PROYECTO SMART CITY DESIGN COMO VÍA DE DESARROLLO DE LA CIUDAD DE CORTONA Gianluca Emilio Ennio Vita	511
URBANISMO HOOK-UP. LAS NUEVAS CARTOGRAFÍAS DEL DESEO EN LOS TIEMPOS DE GRINDR Y TINDER Guzmán de Yarza Blache, Jorge León Casero	519

EN RED-ARTE EN LA CIUDAD

MARÍA JESÚS APARICIO GONZÁLEZ

Universidad CEU San Pablo

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Desenredar el primer nudo: ¿El artista en la ciudad o deberíamos decir la ciudad en el artista?

Las primeras vanguardias artísticas europeas originadas en los inicios del siglo XX, no hubieran podido concebirse en otras ciudades que no fueran París, Dresde, Múnich, Milán, Roma, Ámsterdam, Copenhague, Londres, y posteriormente Nueva York. De cada una de ellas, algunas avanzadillas plásticas supieron captar el ambiente cultural, los favores que ofrecían los mecenas, los marchantes y los coleccionistas. Y al contrario, otras, el desprecio que sentían por las ciudades históricas, por los mecenas, marchantes y coleccionistas. Durante sus fugaces vidas, –aproximadamente dos décadas, aunque es difícil delimitar con precisión su persistencia temporal–, desde estos centros artísticos –distan-ciados espacialmente–, bajo diferentes códigos: optimistas o desesperados, la praxis revolucionaria implícita en éstas tendencias, coincidió en cuestionar y combatir con agresividad y violencia, la impenitente estética del arte del pasado.

Por esta razón, desde las capitales occidentales y las del Este de Europa, los pioneros: Expresionistas, Dadaístas, Futuristas y Cubistas, supieron somatizar el estrés psicológico al que la guerra les había sometido, creando novedosos y experimentales lenguajes, con el fin de provocar e inducir la transformación del mundo real. En este marco social, conflictivo y cáustico *la tradición de la ruptura* con la perspectiva moral de resacralización del arte, pudo liberarse y derribar al castrante e institucionalizado arte burgués, a su público y a los valores sociales y culturales que para ellos, éstos últimos representaban.

1.2. ¿Montaña o Rascacielos?

Los lenguajes arquitectónicos de los inicios del siglo XX, al igual que los de sus homólogos plásticos, persiguieron la ruptura con la tradición: el *Jugendstil*. En pro de una estética cartesiana, consideraron que el verdadero significado de la arquitectura era: la función.

El *Movimiento Moderno* –con una sorprendente repercusión en lo compositivo y lo artístico–, surgido tras la Gran Guerra Europea y que sobreviviría unos setenta

años, estuvo marcado conceptualmente al igual que las expresiones plásticas, por su carácter frío y en parte desolador. Con sus renovados lenguajes, racionalistas y protorracionalistas, aunque con escasa calidad cívica, supieron configurar sublimemente novedosos diseños arquitectónicos en las recién rehabilitadas ciudades. Las intenciones creativas de Walter Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Loos, Breus, Perret, entre otros, bajo una prefiguración cubista de composiciones geometrizadas y el influjo de materiales industriales como el hormigón armado, el vidrio, el acero, etc., darían a luz una conformación original de los espacios urbanísticos, que sobreviviría y se expandiría por el mundo como si de una doctrina “subversiva” se tratara. “La voluntad artística elimina también aquí esas dificultades aparentemente insuperables, dotando con un refinamiento genial a esos materiales abstractos de una impresión de corporeidad... En cada material residen posibilidades artísticas” (Gössel y Leuthausër, 1960: 135-139).

Consecuentemente, la imprescindible internacionalidad del requerido proyecto derivaría, en primer lugar, en una arquitectura de metodologías útiles, como la concebida por la Bauhaus de Weimar en 1919, bajo la dirección de Walter Gropius: “Nosotros exigimos influencia y colaboración en todas las tareas de la arquitectura como asunto público: urbanismo, colonias de viviendas, edificios públicos de la administración, de la industria y del bienestar del pueblo” (Dempsey, 2002: 304) y por otro, que ésta fuera profundamente cosmopolita, y con capacidad de reubicarse en cualquier país del mundo.

Paradójicamente, –a los pintores expresionistas, cubistas y *fauves*–, la ciudad –no era el caso de los futuristas, dadaístas o constructivistas rusos–, les provocaba presión y tristeza existencial. Prueba de ello, son las mareas humanas sumergidas en hostiles arquitecturas de Grosz, las ciudades de planos angulosos transitadas por automatizados personajes de rostros desfigurados de Kir-

chner, o los hombres abatidos, pensativos, casi agónicos esculpidos por Lehbruck.



Fig. 2 – George Grosz. *Metropolis* 1916-1917. Fuente: Museo Thyssen Bornemisza. Madrid

Como resultado, “No era la ciudad un espacio cálido que admitiera plenamente al poeta que quería ser poeta. Le requería para que fuera un digno marginado o un intelectual del sentimiento, para que paseara sus extravagancias y sus miedos como en un espectáculo más”. Por ello, la búsqueda de la mítica y alegórica ciudad a la que se refiere Pere Pena, para algunos supuso abandonar “los caminos experimentados” y deambular por otros puertos y territorios lejanos, que les garantizaban “la supervivencia”. Sometidos, a cierta inspiración platónica, y abrumados por las descomunales metrópolis, se sirven del “viaje” –de ecos románticos–, para satisfacer sus preocupaciones existenciales y cómo no: artísticas.

En este contexto, parece oportuno referirse al binomio configurado por Franz Marc (1880-1916) y Wassily Kandinsky (1866-1944): *Der Blaue Reiter*. El precursor de la abstracción lírica se mostraba –a partir de 1913– vehemente ante la defensa de la separación del artista y la sociedad contemporánea. Incluso se reafirmaba en una reiterada voluntad de ser totalmente ajenos a ésta:

En otras épocas el arte era el fenómeno que hacía fermentar la masa del mundo: esas épocas hoy quedan lejanas. Hasta que regresen, el artista debe mantenerse distante de la vida oficial. Este es nuestro rechazo libremente decidido contra los ofrecimientos que el mundo nos hace. Nosotros no queremos confundirnos con él... (De Micheli, 2006: 101).

Camuflarse en otros parajes incontaminados por “el progreso” propio de la civilización occidental, reinventarse idealmente al modo de los chamanes y magos de culturas primitivas era el propósito. Sin embargo, el destino de los arquitectos era otro: “semejante representación otorga indirectamente al arquitecto el papel de demiurgo, y a la civilización tecnológica, el carácter de un destino” (Subirats, 1986: 126).

La búsqueda del “estado original” de lo natural, donde el hombre existe en irrompible creatividad en consonancia con el mundo de los animales y las plantas, los elementos naturales y los símbolos cósmicos es tan vieja como la civilización misma... Ya en el siglo XIX la huida de la ciudad se convierte en posibilidad de regeneración psíquica y física (Neumann, 1986: 98).

En consecuencia algunos artistas plásticos se autoexiliaron, tal como había hecho unos años antes Gauguin asentándose en la Martinica y en la Polinesia Francesa siguiendo el mito rousseauiano del buen salvaje. Categoría reinterpretada del hombre moderno que asumirían: Kandinsky en su periplo por el norte de África, Klee y Macke por Túnez, Nolde a Japón y a los mares

del Sur, Pechstein a China y las islas de Palaos, Segall a Brasil y Jean Dubuffet a Argelia (Piscitelli, 2012: 6-7).

Pero si mañana tratamos de buscar en el arte una nueva dimensión, deberemos explorar asimismo nuevos espacios que confieran a nuestras obras un carácter sin par; espacio como el cielo, el mar, el Antártico, los desiertos. Y en ellos se asentarán, como islas artificiales, las reservas del arte (Rurhberg, 2000: 579).

Los nuevos apátridas, se instalaban provisionalmente en desarraigados parajes, –símbolo de una pretendida carencia identitaria–, por su pureza, exotismo, ingenuidad, cromatismo..., y a éstos los convertirían en protagonistas y responsables de las más exclusivas y significativas manifestaciones artísticas realizadas hasta unos pocos años antes del inicio de la II Guerra Mundial.

1.3. Hacer botánica en el asfalto

Por otra parte, las ciudades modernas, cambiantes y extrañas seguían abriendo sus puertas a otras generaciones de artistas, emigrantes voluntarios en busca de inspiración. Éstas se convirtieron en imanes y espejos proyectantes de sus insistentes inquietudes. En ellas afloraban las intenciones, las novedades, las similitudes y los contrastes entre los sentimientos y expresiones de las diferentes y en algunos casos sufrientes personalidades: “Al fondo de los bosques, encerrado bajo esas bóvedas similares a las de las sacristías y las catedrales, pienso en nuestras sorprendentes ciudades, y la música que rueda sobre las cumbres me parece la traducción de las lamentaciones humanas” (Baudelaire, 1981: 9).

Y a la vez, la ciudad moderna se mostraba ante ellos como espacio tanto más de oportunidades que de penurias: “La calle, amigo mío, es vestida sirena, que tiene luz, perfume, ondulación y canto, vagando por las

calles uno olvida su pena, yo te lo digo que he vagado tanto... el mundo un torbellino pasa como rodando, tú mismo eres más que otra cosa que rueda” (Bocanera, 2013: 4).

Estos artistas urbanos se posicionaron ante la creación desde visiones más pragmáticas que los anteriores. La ciudad crecía de forma ilimitada, compleja, y deshumanizada. Es por ello, que el movimiento, dinamismo, furor, “imaginación sin hilos” y tecnicidad se hicieran presentes en las obras de los más modernos: “con nosotros empieza el reinado del hombre sin raíces, el hombre multiplicado que se mezcla al hierro, se nutre de electricidad”. Ya no buscan en la naturaleza –su sumo protagonismo en materia del arte había llegado a su fin–, una proyección mística o identitaria de su conciencia de artista. Sus creaciones se imbuían en el día a día, en lo cotidiano: la esencia propia de artista urbano.

La contribución de la nueva arquitectura a este proceso de cambio fue muy significativa. Las máquinas –los coches– eran tan protagonistas de la ciudad como los individuos. El arte pasaba “a ser no la evasión ni el canto de la vida, sino la negación superadora de la vida” (Baudelaire, 1981: 10).

“No se trataba de un desafío, de esa actitud ofensiva propia de la siguiente generación, sino de una teoría de lo moderno, en la que no se citaba, pero se adivinaba, un nuevo público”. Ese nuevo público no ha de pertenecer a un estamento social determinado, como la nobleza guerrera en la época de Homero, ni tampoco a un círculo de intelectuales u hombres sensibles y cultivados, como en la época romántica. El nuevo público, que Baudelaire adivinaba, el público moderno eran las masas ciudadanas. El género de experiencias que ellas vivían, por el simple hecho de ser habitantes de la ciudad (seres anónimos, que se cruzan sin entablar relaciones), debía ser para ellos algo común” (De Azúa, 1999: 38).

El nuevo escenario de creación de urbanidad mecánica, en ocasiones oscuro, sucio, marginal, de ritmo furioso utilizaría a éstas “Babilonias trepidantes y enriquecedoras” como lugar de encuentro, de diálogo, de aprendizaje, o de “duelos nocturnos”. Por otro lado, como motor inmóvil generador de los nuevos lenguajes plásticos. Por tanto, la dualidad de la ciudad corría en paralelo entre un demolidor teatro que a su antojo humanizaba y deshumanizaba, tanto a unos como a otros. Además de en un virgen lienzo que se desdoblaba y doblegaba ante la creación artística de “los exiliados”; de los comprometidos desilusionados; de analistas críticos de los males de la sociedad, de sufridores del horror y agresividad de la guerra y la frivolidad de los gobernantes. Unos reclamaban el retorno hacia un arte emocional y subjetivo sin perder su compromiso y otros una recuperación de la simplicidad de lo aparentemente banal: “Queremos que la pintura italiana encuentre el camino de regreso al orden, el método, la disciplina, y que consiga una forma sólida y tangible” (Ruhberg, 2000: 185).

Dentro de este marco, surgen individualidades, –René Magritte, André Masson, Max Ernst, André Breton, Piet Mondrian, Marc Chagall, Marcel Duchamp, y muchos otros–, de diferentes intenciones artísticas, y sabiéndose víctimas de la crisis suscitada por las contaminadas políticas del momento, y la destrucción de las ciudades por la Gran Guerra tomaron la decisión de expatriarse. Aunque en este caso, no sería al paraíso elegiaco sino al gran paradigma metropolitano.

2. UN SEGUNDO NUDO: EL ACTO DE PINTAR DEJA PASO AL ACTO DE REPRESENTAR

Las ciudades quedaron arrasadas en Europa con el estallido de la Segunda Guerra Mundial –siglos de arte e historia fueron fulminados–, escenarios fantasmas sumergían a la memoria de la población superviviente en

siniestras batallas encarnizadas. Estados Unidos se presentaba ante el mundo como la nación más poderosa de Occidente: la nueva “tierra prometida y artísticamente virgen”. En consecuencia, Nueva York se convierte en la capital de la cultura contemporánea a partir de los años 40. En la ciudad de la esperanza se instauró la nueva cara del arte. Ésta fue pintada –por la primera generación de artistas “americanos”– de fisonomía abstracta, con técnica informalista matérica, cromatismo cubista, y ligeros toques de introspección surrealista. Picasso y Matisse les habían legado los patrones y el expresionismo, –no en vano esta nomenclatura se presentó por primera vez en Berlín en el año 1916– su intención.

Los nuevos apátridas (por falta de espacio citamos a los más relevantes): Rothko, De Kooning, Gorky y Pollock (único americano) sin renunciar a su intimidad, ni a su moral, se expresaban ideológicamente y artísticamente con otra forma de intimismo: “Estamos reafirmando el deseo natural del hombre por lo que produce exaltación: en vez de hacer catedrales en torno a Cristo, al hombre o a la “vida”, las estamos haciendo en torno a nosotros mismos, a nuestros sentimientos” (Lyotard, 1998: 105).

A finales de los años 50’ esta generación dispar había obviado voluntariamente el mundo visible. Porqué *trabaja con tiempo y espacio y expresa sus sentimientos en vez de ilustrarlos* –según la expresión de Pollock–, legarían la fuerza gestual y de comunicación inmediata (Pollock), la sublimidad Burkiana (Rothko) y el intimismo (Gorky), a las nuevas alternativas artísticas: *performances* y *happening*. De pretendidas búsquedas de mayor libertad de creación y expresión. Kaprow, Mathiew, Klein, Tanaka, Muehl, Gunther, Brus, Beuys, Tinguely, St. Phalle, Rauschenberg, Cage, Cunningham, Manzoni... Artistas, –con sus diferencias–, indigestados de la pintura retiniana, entendieron (al igual que habían proclamado los dadaístas en 1916) que el nuevo valor del arte estaba en la desmaterialización del mismo.

El anónimo arte emanaba, en parte, “del chamán” y se interrelacionaba con la danza, lo ritual, la música, el teatro, la magia, y los *mass-media*. En definitiva, artista, obra y público se fusionaban con la vida.: “La expresión artística de la revolución social y sexual de los sesenta se iba alejando de la tela para introducirse en acontecimientos que incorporaban al espectador en la obra de arte” (Rush, 2002: 36). En la insólita escenografía ¿dónde quedaban las ciudades? El original universo artístico, configurado por una fusión de diferentes disciplinas, había abierto una “puerta estética” –bien improvisando bien programando– que se concentraba y expandía tanto física como espiritualmente en la ciudad.

Estos acontecimientos sociopolíticos y la sequía de la “pintura- pintura” sufrida durante las décadas anteriores, propiciaría el surgimiento del “arte urbano”: del *graffiti*. Cuestionado por Ana M^a Guash, como *el nuevo revival expresionista* (Guash, 2000: 355). Testimonio de jóvenes procedentes de los guetos neoyorkinos, pintaban con *spray* vallas publicitarias, vagones del metro, andenes, y muros de las calles. Los implicados en la *love generation* lo hacían a modo de reivindicación política-social en oposición a la cultura establecida y como mero ejercicio hedonista que atiborraría de iconos (ininteligibles o no) los muros de las grandes metrópolis norteamericanas y posteriormente las del resto del mundo.

Entre las acciones artístico-políticas más significativas del mayo francés que coincidieron con las que aquel año se dieron cita en distintos lugares de Europa y América, destacan los graffiti, pintadas y consignas que llenaron las paredes del Barrio Latino, del Odeón, de la Sorbona, del Gran Palais..., *graffiti* en buena parte inspirados en el *detournement* o tergiversación situacionista del texto y la imagen (Guash, 2010: 122).

Tanto los *neo-bads* como los *writers*, con sus actos “transgresores y agresores” que se sostenían en la dicotomía individuo-sociedad y en una visión dura e inhós-

pita de la urbe, paradigma de la jungla, de lucha y deshumanización, es poco a poco absorbido, por un arte ansioso de nuevos planteamientos y que en el futuro sería apoyado por ciertas instituciones “necesitadas” de relacionarse con algunos sectores marginales.

3. La reconquista del espacio público: El último nudo por desenmarañar

En este tercer nudo, queremos concretar dos percepciones que han estado repartidas desde el inicio del texto. Dos conceptos que, bajo nuestro criterio, aunque aparezcan relativamente velados dan unidad y responden a la pregunta que se origina en el primer nudo de esta investigación.

En el panorama actual del arte urbano nacen propuestas que convierten a la ciudad en campo de acción y territorio de exposición. Lejos queda la actitud agresiva de los dadaístas, y posteriormente, del primer grafiti, enfrentándose a la ciudad con su cara más dura, con una estética provocadora y un débil y reiterativo aspecto formal. En cuanto a los proyectos de “arte culto”, fruto de las dinámicas anti expresionistas y “anti poperas”, y que se aproximaron o imbuyeron en las urbes como si de un laboratorio se tratara, véase minimalismo y arte conceptual –paradójicamente–, permanecen en los museos y galerías de arte. Por consiguiente, es el *Street art*, la corriente que persiste y se impone sobre otras formas artísticas actualmente.

Con una ideología distinta, las intervenciones urbanas actuales, se distancian de esa posición de enfrentamiento con tintes de canto *punk* o de “hurones” callejeros que caracterizaron a los *graffiti*, los *happenings*, y *performances* de los 60-80. Las de hoy en día, optan por una relación más amable con la ciudad y sus ocupantes. Intervenciones que se excluyen del carácter salvaje y enunciativo de

sus orígenes y que abogan por una propuesta interactiva más optimista.

Porque el futuro no está en los trajes espaciales ni en los milagros mágicos de la ficción científica, sino en la fórmula que acabe con nuestras propias miserias. Este cansado mundo finisecular necesita de otra sentimentalidad distinta con la que abordar la vida. Y en este sentido la ternura puede ser también una forma de rebeldía (Jiménez, 2006: 69).

Conducidos por la perspectiva a la que alude el poeta Luís García Montero, distinguiremos a grandes rasgos tres tendencias. Todas ellas, están tejidas con un hilo que parte del primer o segundo nudo que hemos intentado desenmarañar. Sin embargo, se separa de éstos, precisamente, por no dejarse “atar” a violencias, a desilusiones, o a utópicas reivindicaciones sociopolíticas.

De este modo, haremos referencia a una primera trama que se encuentra en la grandiosidad de lo bidimensional: dibujar, pintar, sobre la pared, con materiales muy diversos. En definitiva utilizar el posmoderno espacio físico, el espacio ciudadano. Al contrario, de los artistas del primer nudo, estos aproximan la naturaleza a la ciudad. Explorar e intervenir en las paredes sin ningún ánimo de que lo representativo o lo representado “salpique” al ciudadano. Por tanto, no buscan la inspiración artística en los paraísos perdidos fuera de las grandes urbes, sino crean la Naturaleza a partir del espacio artificial.

Geo-Artistas en su mayoría instalados en Nueva York, –ajenos a la connotación Benjaminiana– “hacen botánica en el asfalto” En particular, la húngara Edina Tokodi y Jozsef Toth, personalizan esta primera propuesta. Ambos como Kandinsky y Marc, configuran un binomio teosófico-artístico: *Mossika Urban Greenery*. Trabajan con hierba y musgo naturales para crear sus *graffiti*. Su intención esencial es la de aproximar la naturaleza a las urbes. Traer el paraíso perdido al hombre, para que éste, no vuelva a



Fig. 2 – Edina Tokodi. Graffiti. Gowanus. Brookling, N. York. 2014. Fuente: Mosttika

fulminarse de su memoria nunca más. Un arte urbano ecológico con el que el transeúnte pueda interactuar.

(...) Desde el momento en que los he situado en la calle, comienzan a tener su propia vida. Para mí, la reacción de la vida en la calle es también muy importante. Tengo curiosidad acerca de cómo la gente actúa. Esto es lo que hace mi trabajo similar al graffiti, aunque estoy buscando un significado social y un diálogo con los recuerdos de los animales y los jardines de mi pasado... si todo el mundo tuviese un jardín propio para cultivar, su relación con la tierra sería mucho más equilibrada (Tokodi, 2014: 1).

Una segunda dirección de arte urbano que se recrea en el terreno de lo decorativo, lo lúdico y fundamentado en lo ornamental “donde lo que se vea sea lo que es”. Destacaremos, la labor concretamente, de la artista japonesa Toshiko Horiuchi Mac Adam (1940). Horiuchi es especialista en arte textil, una manifestación que tuvo su origen en California durante los años 70. El movimiento *Pattern & Decoration* capitaneado por mujeres artistas, formadas en la abstracción de los 60, que respondían

ante la inexpresividad del minimalismo, y la frialdad del conceptualismo, y que desde sus orígenes, estuvieron vinculados con la cultura patriarcal. Recuperaron manifestaciones próximas de la idiosincrasia femenina como la pintura ornamental, el *collage* y el trabajo artesanal. Los *Femmage*, eran obras realizadas con diversas técnicas pictóricas combinadas con bordados, puntos de cruz, y trabajos de costura. Resultaba evidente, el que frente a los avances técnicos, el trabajo manual de cariz íntimo, realizado en los espacios domésticos por tantas y tantas generaciones de mujeres tuvo su recompensa al elevarse a categoría de arte, puesto que sus intenciones y significados eran estética pura.

Y la última urdimbre se teje en el arte ciudadano que apela “a todo”, de carácter muy reivindicativo y dotado de un gran sentido del humor. Con ciertos tintes dadaístas, pero con humildad (a nuestro juicio), se cuestionan el valor del arte en nuestros días, del mercantilismo al que se ve sometida la obra artística y el desencanto que sufre el artista ocasionado por lo difícil que supone poder vivir de ello. Algo que no nos resulta novedoso,



Fig. 3 – Toshiko Horiuchi. Parque infantil. Takino Suzuran National Park, Hokkaido, 2000. Fuente: Photo © Masaki Koizum

puesto que ha sido la inquietud más patente que podemos encontrar en casi todos los artistas desde los inicios de las vanguardias. Si pudiéramos detenernos en sus biografías, no nos extrañaría comprobar como una gran mayoría de ellos, tuvieron que compaginar, para vivir, la capacidad creativa con la enseñanza de las Bellas Artes.

En este particular, incidimos en la obra de un extremeño asentado en Londres: Francisco de Pájaro. Y nos hacemos eco de sus palabras cuando expresa que su obra nace y vive en la calle. Y como los “callejeros” dadaístas recoge lo que nadie quiere. El antecedente más extravagante estaría en Kurtz Schwitters y en sus *Merz. Assemblages* realizados con materiales de desecho que cobrarían una vida nueva, al transformarlas en objeto artístico: en arte. Arte rompedor, multidisciplinar, y coetáneo a la época.: “La Gran Guerra ha terminado, en cierto modo el mundo está en ruinas, así pues, recojo sus fragmentos, construyo una nueva realidad”. (Bernárdez, 2009: 1). Para Francisco de Pájaro:

Descubrir el arte en la calle me ha servido para encontrarme como artista, he descubierto que mi productividad estaba atada con cadenas al sistema. Me sentía que si no tenía local y materiales donde pintar, no tenía nada que hacer. La calle ha roto mis cadenas, aunque todavía arrastro los eslabones que me pesan. Estoy por liberarme (De Pájaro, 2015: 1).

A estas tendencias actuales se las puede criticar: por su carácter artesanal, decorativo, incluso de cierta simpleza conceptual. Sin embargo confluyen en un espacio público que

Progresivamente, se ha enfriado, se ha vuelto hostil para el ciudadano, que la percibe como “una máquina de habitar” o de producir, en consonancia con los deseos de los promotores... sabemos que es, sobre todo, el lugar de consumo y la producción masiva de las mercancías materiales e inmateriales, del ocio de masas, y de la gestión y administración pública y privada, antes que lugar de encuentro y comunicación, donde vivir con garantías

un proyecto de ciudadanía compartida”(Gómez Aguileira, 2004, 37).

Ahora bien, resulta esencial defender el carisma que proyectan estas obras para hacernos la vida más amable y atractiva a los individuos que vivimos en las ciudades contemporáneas. Capitales, que gracias a ellos, están más vivas que nunca. La estética de la ciudad posmoderna tiene vida propia por los *grafitis*, *happenings*, y *performances* de estos artistas. Intención que –en parte– estuvo en el Movimiento Moderno, sin embargo, desatendieron.



Fig. 4 – Francisco de Pájaro. *Trash art*. Londres, 2014

BIBLIOGRAFÍA

- AZÚA, FÉLIX DE (1999). *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Barcelona: Anagrama.
- BAUDELAIRE, CHARLES (1981). *El Spleen de París*. Barcelona: Fontamara.
- BENITEZ, ROSA (2010) “Las antinomias de la poesía española contemporánea: La poética de José Miguel Ullán como desmontaje de la historia literaria” en *El Futuro del Pasado*, nº 1, pp. 583-596. Disponible en

- file:///C:/Users/51355085/Downloads/Dialnet-LasAntinomiasDeLaPoesiaEspañolaContemporaneaLaPoe-t-3637966%20(1).pdf (última consulta: 15 octubre 2015).
- BERNARDEZ, CARMEN. *Página oficial del Museo Thyssen Bornemisza*. Disponible en http://www.educathysse.n.org/capitulo_3_kurt_schwitters (última consulta: 12 de octubre de 2015).
- BOCANNERA, JORGE (2013). “Ciudad y poesía: El escenario y la palabra” en *Revista Humanidades Universidad de Costa Rica*, Vol. 3, pp. 1-12. Disponible en <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/humanidades/article/view/13070/13868> (última consulta: 19 de octubre de 2015).
- BRANDON, TAYLOR (2000). *Arte hoy*. Madrid: Akal.
- DEMPSEY, AMY (2002). *Estilos, Escuelas y Movimientos: Guía Enciclopédica Del Arte Moderno*. Barcelona: Ed. Blume.
- GÓMEZ AGUILERA, FERNANDO (2004). “Arte, ciudadanía y espacio público” en *On the waterfront*. Disponible en http://www.ub.edu/escult/Water/N05/W05_3.pdf. (última consulta: de 12 de noviembre de 2015).
- GUASH, ANA MARÍA (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma.
- LYOTARD, J. FRANÇOIS (1998). *Lo sublime y la vanguardia. En lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.
- MICHELI, MARIO DE (2006). *Las Vanguardias Artísticas del siglo XX*. 2ª edición. Barcelona: Alianza Editorial.
- Página oficial de Edina Tokodi*. Disponible en <http://mostika.com/projects/street-art> (última consulta: 2 de noviembre de 2015).
- Página oficial de Francisco de Pájaro*. Disponible en http://farm4.staticflickr.com/3789/9712551970_b87dbc16b8_b.jpg (última consulta: 3 de noviembre de 2015).
- PENA, PERE (1994). *La otra ciudad. Los poetas y la ciudad fin de siglo*. Disponible en www.raco.cat/index.php/Scriptura/article/download/94436/14256
- PISCITELLI, MARÍA PAOLA (2012). “Del viaje al arte” en *Paperback 08*. Disponible en <http://artediez.es/paperback/wp-content/uploads/sites/13/2014/12/viajar.pdf> (última consulta: 10 de octubre de 2015).
- STAHL, JOHANNES (2000). *Street Art*. Colonia: HF Ullmann.

