

# Política y estética urbana

En la ciudad, existe una pluralidad de estímulos y alternativas que atacan violentamente la capacidad de asimilación del sujeto. La lectura de la realidad es más compleja y requiere de mayor habilidad para resumir la múltiple información en datos útiles a la inteligencia, por lo cual, tanto la sensibilidad como el intelecto inciden en la estructura de la cultura urbana, en contraste con los estamentos y estratificación de la ruralidad que aletargan estas facultades. En la ciudad, por efecto de una acción selectiva, aumenta necesariamente el grado de conciencia con que la 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 su negatividad, solicitado únicamente por aquellos estímulos que su sensibilidad puede asumir sin esfuerzo, para ser ligados por un sistema de interpretación que regula 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, en donde el sujeto reacciona frente a la negatividad del medio urbano de acuerdo a patrones culturales que determinan su selectividad hacia lo agradable, hacia lo gratificante; o bien, lo rechaza. Esto conduce a la formación de ciertos estereotipos que permiten enfrentar la realidad urbana como negación que opera en el proceso de desensibilización, en el cual, el proyecto personal, ante la escasa posibilidad de realización, se convierte finalmente en actitudes y realizaciones compensatorias, tales como: la ceguera a la fealdad, pasar todas las miserias y penalidades posibles pero hacer una fiesta de quince años, una boda fastuosa, comprar un carro o tener casa propia...

A estas desviaciones 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; la ciudad le presentaría al sujeto un campo abierto a la posibilidad, que permita, en principio, su realización aun dentro de una rígida estructura clasista. La escala de la ciudad actual 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 de vida y en las realizaciones.

A nivel urbano, quienes imponen las pautas estéticas 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 ciudad y posteriormente a la sociedad de su tiempo, si el poder público 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 con que nacieron. Tal parece como si la única forma de lograr transformar estéticamente a la urbe es bajo la imposición de una dictadura estética, una voluntad de poder para hacer de la ciudad una ciudad

bella; y sin embargo, 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 sino mantenerse en la pluralidad; lo que debe cambiar son sus propósitos como reflejo de la vida urbana, ya que ésta es producto de la diversidad social y de los múltiples niveles en los que se dan las relaciones humanas, en el medio físico donde se construye la mentalidad propiamente urbana y el sujeto enfrenta simultáneamente los diversos *roles* de su vida cotidiana. Allí es donde se da también el síndrome de desadaptación y los conflictos, origen de la negatividad. Al adaptarse, el sujeto se aliena en sus posibilidades de desarrollo, pero sólo así puede operar en la urbe. Existe, no obstante, otra pluralidad que es negada por ésta: la pluralidad de la vida, que es rica y múltiple, sistemáticamente ignorada, en mayor o menor medida, por los aparatos decisorios del Estado.

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 poder sólo desemboca en el *slogan* de los "pantalones unisex" o el "realismo socialista".

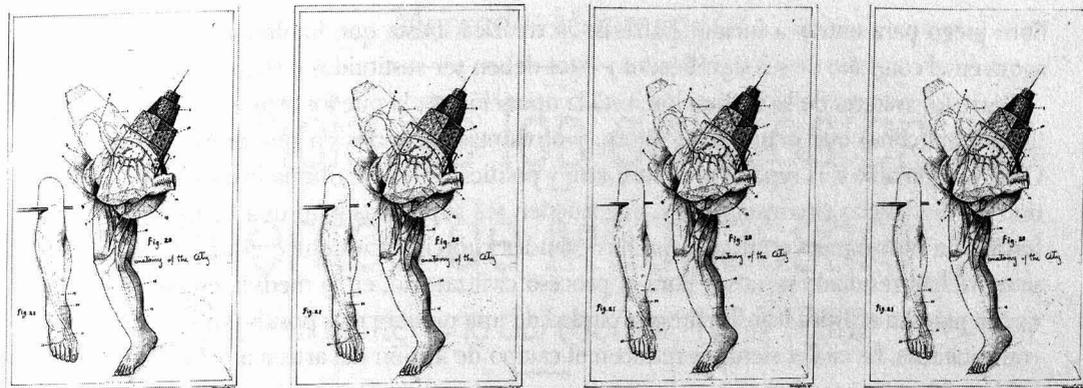
No se le pueden fijar metas ideológicas al trabajo artístico porque su función es tratar de descubrir la diversidad del mundo. Cuando Stravinsky descubre que hay otras estructuras rítmicas en la música, o Shoemberg otras posibilidades tonales, y Chagal y Miró que hay otras formas y colores inexplorados,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

Al arte no pueden fijársele metas ideológicas so pena de convertirlo en inmovilismo. Las dictaduras estéticas siempre conducen a la *unicidad antiestética*. Queda sin embargo por resolver el problema de si la obra de arte es universal independiente de las ideologías, o si tiene que corresponder de alguna manera a ellas para ser aceptada y valorada. Si los constructivistas hubiesen sido apoyados por el Estado seguramente sus resultados se habrían modificado notablemente porque la ideología, querámoslo o no, forma parte esencial de la posibilidad artística y los elementos 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.

Lo estético alude, en principio, a esta 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, 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 Schiller en su *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 desarrollándose en sus valores formales hasta llegar a constituirse en lenguajes estéticos: coreográficos, musicales, arquitectónicos, etcétera.

Dentro de los sistemas políticos, con sus múltiples formas y variantes, es donde se ha decidido la historia de la humanidad y allí es precisamente donde, hasta hace muy poco, las políticas estéticas eran parte imprescindible del entorno urbano, con todo lo que significan no sólo desde el punto de vista cultural sino ontogénico y filogenético para la vida humana.

Desde siempre, el emplazamiento más adecuado para el ejercicio de estas facultades estéticas ha sido la ciudad, civilizadora por excelencia; la 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. Se configura así una fenomenología del poder contraria a la estética, porque ambos son como el agua y el aceite que no podemos mezclar. Ello sólo es posible cuando la esfera de la política se despoja, aunque sea parcialmente, de sus tendencias opresoras 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 Schiller, tan contrario a la ideología del poder, que caracteriza al fenómeno político *strictu sensu*.

Si dos términos antagónicos como son la estética y la política pueden y deben unirse en la construcción de la ciudad, ello requiere asumir 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, quien 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 manifiesta en ciertas coyunturas históricas. Pero existen otros momentos en que el poder estatal impone una antiestética 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 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 circunstancias concretas, pueden manifestarse de esta manera.

Cuando hablamos de estética urbana, tales 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 que da origen a la *estética interna* de carácter conductual 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 posible.

En el proceso en el cual el instrumento se convierte en símbolo, por medio de ese *plus* o adición estética, existe una dialéctica y muerte del signo, en donde 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 heroico... que 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 éstos deben ser sustituidos 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 política 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 transforme a la ciudad de una manera más positiva que las actitudes contestatarias, las cuales 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 la permitan, sino también a que esta participación se les ha escapado de las manos a los propios artistas 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 sólo podemos penetrar 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. 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 del poder llamando la atención del Estado y por lo mismo lograr una mayor eficacia, o bien seguir manteniendo la disidencia ejecutando una serie de actos estéticos que incidentalmente ayuden a transformar a la sociedad y a la urbe.

Las diferencias entre la ciudad florentina y la urbe contemporánea son abismales. En la época de los Médicis, bastaba con que el artista consiguiera un mecenazgo para lograr el máximo de influencia. La economía rural era estática y el dinero, aunque existía, no se reproducía como ahora, ni esta reproducción del capital era lo más importante desde el punto de vista social. El mecenas tenía en el patrocinio de la obra artística la expresión cabal de su poderío, lo cual abría un enlace favorable entre artista y poder. Hoy, las inversiones de todo tipo y la especulación comercial es lo que produce más satisfacción a los poderosos, por lo que gastarse el dinero en patrocinar artistas ha dejado de ser una actividad emocionante. El capital ya no se dedica a promover artistas como en épocas pasadas, sino a inversiones rentables y sólo excepcionalmente el arte atrae la atención de los especuladores. De manera que seguir soñando en el mecenazgo estatal o privado como medio adecuado para promover el arte urbano es una actitud totalmente irrelevante.

El trabajo que la civilización urbana ofrece al artista —aparte del de productor de objetos para las galerías, los coloquios o los recitales privados— está siendo practicado con flagrante ineficacia por los políticos (que encargan monumentos para adornar las plazas); los arquitectos urbanistas que han sembrado el caos a tal grado, que se les considera enemigos públicos; y los diseñadores que carecen de conciencia crítica y hacen lo que sea con tal que alguien lo compre. ♦