

La ciudad como texto y pretexto. De la estética metropolitana a las prácticas artísticas contemporáneas

JOSÉ GASPAR BIRLANGA TRIGUEROS

Profesor Titular interino. Departamento de Filosofía. Área de Estética y Teoría de las Artes.

Universidad Autónoma de Madrid

josegaspar.birlanga@uam.es

Resumen

El título sugiere ya una lectura del devenir de la ciudad en el último siglo. La irrupción de la metrópolis, en condiciones de una lograda aunque no siempre efectiva mayoría de edad, a principios del siglo XX, y la necesidad o querencia moderna por abordarla desde los distintos ámbitos epistémicos (antropología, sociología, historia, estética, arquitectura,...) hizo de ella el texto en el que se acrisolaron las diferentes texturas de una modernidad que fue perdiendo progresiva y lamentablemente su agitada y *experiencial* condición metropolitana inicial en favor de un perfil más funcional, racional, y también frío e impersonal. Así, en las tres últimas décadas, además de la impugnación postmoderna de la reducción urbanística de la ciudad, las prácticas artísticas contemporáneas, con sus gestos, han ido apropiándose del texto ciudad como pretexto.

La ciudad ha sido invocada de nuevo para reactivar, cuando no iniciar, discursos y reflexiones estéticas que van más allá de la estricta acción y condición artística. Se reaviva el potencial político, que desde la antropología y sociología de los procesos estéticos recorrió buena parte del siglo XX, pero en una apelación a una trama multidisciplinar y rizomática más propia del XXI que no pierde de vista el difícil equilibrio entre el soberanismo monumental y la actitud libertaria de resistencia de lo acontecimental (Veyne). Muestra de ello es el doble rearme del significado artístico tanto desde las poéticas de la acción como de la recepción estética. El hacer de Spencer Tunick o Banksy —por citar dos jóvenes lenguajes y artistas— tanto para su, nunca mejor dicho, *plástica práctica* como para devolverle a la ciudad la porosidad perdida tras las pátinas del orden y la racionalidad *International Style* (Banham, Le Corbusier). Unas prácticas artísticas que potencian visualmente la condición efímera del hombre y de la ciudad insertando una discontinuidad y fragmentariedad más acorde con el imaginario actual del arte —líquido (Bauman), sombra (Perniola), complot (Baudrillard),...—. Prácticas,

finalmente, que también entroncan o recuperan la metrópolis-texto (Benjamin, Simmel, Grosz) reabriendo la reflexión sobre las condiciones históricas, sociales, antropológicas en las que la ciudad sigue desvelándose, por el poder de las imágenes, como el espacio en el que las experiencias artísticas se forman y en el que las estéticas se constituyen dando cuenta de la sensibilidad contemporánea y de la transformación de las ciudades, de los hombres y de sus relaciones.

Palabras clave: Arquitectura; ciudad; experiencia estética; modernidad; postmodernidad; prácticas artísticas.

The city as text and pretext. From the metropolitan aesthetics to the contemporary artistic practice

Abstract

The title already evokes a reading of the city's development over the last century. The inrush of the metropolis, under a successful though not always effective age of majority, at the beginning of the 20th century, and the need or modern willingness to tackle it from different epistemic environments (anthropology, sociology, history, aesthetics, architecture...) made it the text which the different textures refined, those of a modernity that started to sadly and progressively lose its initial agitated and experimental metropolitan condition in favor of a more functional, rational, as well as cold and impersonal profile. Thus, in the last three decades, besides the postmodern contestation of the city's urban reduction, the contemporary artistic practices, with their gestures, have been keeping the city text as a pretext text. The city has been invoked again to reactivate, when not to initiate, discourse and aesthetic reflections that go beyond the strict artistic action and condition. The political potential, which travelled throughout the 20th century from anthropology and sociology, is brought back to life, but with an appeal to a multidisciplinary plot typical of the 21st century, which never loses sight of the complicated balance between the monumental sovereignty and the libertarian attitude of the happening's resistance (Veyne).

Proof of that is the double rearmament of the artistic meaning from both the action poetics and the aesthetic reception. The doing of Tunick or Bansky —just to cite two young languages and artists— for their, for lack of a better word, plastic practice and their giving back to the city the lost porosity after the patina's order and the rationality of the International Style (Bahnam, Le Corbusier.) Artistic practices that visually boost the ephemeral condition of men and the city, inserting a discontinuity and fragmentation more in harmony with the imaginary of the art —liquid (Bauman), shadow (Perniola), complot (Baudrillard)...—. Practices, finally, which are also related and recuperate the metropolis-text (Benjamin, Simmel, Grosz) reopening reflec-

tions about the historic, social and anthropological conditions, in which the city continues to develop thanks to the power of images, as well as the space in which the artistic expressions are being formed and in which the aesthetics is constituted, considering the contemporary sensitivity and the transformation of cities, men, and their relations.

Key words: Architecture, city, aesthetic experience, modernity, postmodernism, artistic practices.

Cada periodo de la cultura produce un arte propio que no puede repetirse. El intento de revivir principios artísticos pasados puede producir, a lo sumo, obras de arte que son como un niño muerto antes de nacer. (...) Una imitación semejante se parece a las imitaciones de un mono. Exteriormente los movimientos del mono son idénticos a los humanos. El mono se sienta y sostiene un libro ante los ojos, hojea, pone cara grave, pero el sentido interior de estos movimientos falta completamente. (Kandinsky, 1991: 21).

Si la lectura de este fragmento del fotógrafo fuera acompañado por imágenes buena parte de la historia de la pintura desde el Renacimiento hasta finales del XIX, incluyendo a la incipiente fotografía, no sería impertinente, pero aún más si continuáramos con ellas. Tanto da que fuera la “Perspectiva de ciudad ideal” (1470) de Piero della Francesca el punto de partida o que el “Paris Street-Rainy Weather” (1877) de Gustave Caillebotte pudiera ser el punto de llegada. Fácilmente éste último podría pasar por ser una cala más de este largo recorrido que diera continuidad a una anterior, como por ejemplo en de “City at Moonrise” (1817) de Caspar David Friedrich,... No es tan determinante quiénes sean los elegidos para este recorrido pues con cualquier elección se obtendría como motivo recurrente aquella imagen que Baudelaire comunicaba en “El Cisne”: *la ciudad cambia más rápido que el corazón de un mortal*.

El marco de referencia de la contribución, como no podía ser de otro modo, es la ciudad. Pero de una ciudad que aunque esté ya lejos de su origen y constitución racionalista, sin embargo, sigue muy próxima a la consideración originariamente aristotélica como espacio del animal político. La ciudad sigue manteniendo en alguna medida su condición de segunda epidermis del hombre

que se sirve de la palabra y de la razón implicada, para hacer efectiva desde la prudencia la convivencia. Y aquí el arte sigue teniendo que tomar la palabra.

La transformación que la ciudad sufre en la modernidad no supone la pérdida de su reconocido carácter principal (sic). La ciudad incorpora rasgos más cáusticos con el pasado clasicista y racionalizante, y más propios de la poética del pintor de la vida moderna con las que Baudelaire bosquejó la modernidad. El hombre en esta ciudad moderna traza, como diría Simmel, nuevos puentes y no sólo físicos:

Es esencial para el hombre, en lo más profundo, el hecho de que él mismo se ponga una frontera, pero con libertad, esto es, de modo que también pueda superar nuevamente esta frontera, situarse más allá de ella. (Simmel, 1986: 31)

Nuevos puentes con nuevos materiales, como *El puente de Europa* (1876) de Caillebotte, sugieren una nueva actitud. Los puentes metropolitanos incitan a la toma de conciencia ante la incitación a la aventura que supone su travesía; son puentes hacia y para la experiencia. Los puentes como travesía, como acontecimiento, pero también como nueva visibilidad de la ciudad (Simmel, 1986: 30). Es difícil no encontrar un elemento en la ciudad que no sea también una apelación al mirar/ver individual. Con el paso del tiempo, el arte callejero mantendrá ese reclamo de la atención a título individual, recuperar al espectador del artista, estableciendo una comunicación directa y particular, más allá del público (gente).

Plásticamente las artes manifiestan, muy especialmente pintura, fotografía y arquitectura, cómo, en efecto, la ciudad cruza el linde de la estricta belleza canónica del monumento y de su documento y pasea por la ribera menos transitada: la de la tecnificación, la urbanización, pero también hacia el acontecimiento. El artista se detiene en la ciudad, en las experiencias privilegiadas de la modernidad que proporciona, y desde la sugerencia de la impresión que ellos mismos sienten, toman la palabra, literaria o plástica, para sugerir el acontecer moderno que necesariamente ofrece una imagen más etérea y vaporosa de la ciudad, más desdibujada y nerviosa como la que, entre otros impresionistas, mostró Monet, por ejemplo en su *Calles de la Estación de St. Lazare, vistas desde el túnel de Batignolles* (1877). Desdibujada sí, pero sin dejar de ser bella¹. Las experiencias metropo-

¹ Los filósofos del arte siempre se las han visto con el problema de la belleza. La idea de la belleza estaba en el centro de la estética. (...) La belleza es pues intemporal y universal (...) Perfección, para Alberti, es ese

litanas confirman esa salida del canon y de la Academia. La belleza oficial es bella aunque no despierte una emoción estética, es bella para siempre; la belleza bizarra carece del rigor en la ilustración del canon, no resulta “tan bella” pero sí ofrece una experiencia estética intensa, aunque efímera. La belleza no desaparece pero sí trastoca su orden con la modernidad.

El hombre no es ajeno a este nuevo modo de vida, mucho menos el ciudadano que ya no encuentra algo definido a lo que asirse. Y ahora tampoco lo encuentra ya en la ciudad, tal vez ser moderno implique precisamente eso, sugiere Simmel, vivir sin centro, vivir sin rey. Y ello se plasma también en la ciudad que con sus grandes avenidas, con sus bulevares pero sobre todo por el protagonismo (incluso no deseado) que tiene el urbanita en ellos impele a tener que salir de ella –como en el caso de Nerval y su fotógrafo– para tomar conciencia documental de ella. La anécdota ilustra cómo la ciudad que se desea es al mismo tiempo de la que uno se tiene que proteger:

Solo cuando encuentra un punto de vista distanciado de la ciudad, es decir, cuando asumen la posición de espectadores oteando el entorno desde las alturas, pueden comenzar a comprender Egipto (...) Desde su elevada posición el autor consiguió racionalizar la ciudad, reconstituyéndola como una imagen (Canogar, 1992: 51)².

La reserva, pues, no solo se obtiene del distanciamiento, también puede proceder de la proximidad, de aferrarnos a la epidermis metropolitana. La anticipación de Simmel a su tiempo, como demuestra la apropiación postmoderna que se ha hecho de sus tesis es palmaria:

estado en el que cualquier cambio sería un cambio a peor. La perfección sería por tanto el resultado de unos sucesivos cambios que acaban con la necesidad o el deseo de seguir cambiando. (Bauman, 2007: 45-46).

² Canogar recurre a Timothy Mitchell (*Colonising Egypt*, New York: Cambridge University Press, 1988, p. 27) para ilustrar la anécdota de Gérard de Nerval en su primer día en el Cairo: *En el laberinto de la ciudad, Nerval esperaba introducirse en lo exótico y finalmente experimentar el Oriente sin intérprete, pero (él y su fotógrafo) fueron incapaces de encontrar un punto de vista desde el cual podrían tomar una fotografía. Siguió una muchedumbre a través de las diversas calles retorcidas buscando sin éxito un buen punto de vista, hasta que por fin la profusión de sonidos y gestos se apaciguaron y las calles se hicieron silenciosas. (...) Finalmente se encontraron fuera de la ciudad, en alguna parte de los suburbios, al otro lado del canal de la sección principal de la ciudad. Entre el silencio y las ruinas, el fotógrafo fue capaz de colocar su cámara y retratar la ciudad.*

La falta de algo definido en el centro del alma nos incita a buscar satisfacción momentánea en estimulaciones, sensaciones y actividades exteriores siempre nuevas. Así resulta que acabamos enredados en la inestabilidad y desvalimiento que se manifiesta en el tumulto de la metrópolis, la obsesión por los viajes, la competencia feroz y la deslealtad, típicamente moderna, para con el gusto, el estilo, las opiniones y las relaciones personales (Simmel, 1977: 612).

Esta tesis es “recuperada”, para enfatizarla, por Bauman (2007: 43) cuando dice: *Esta es la gran diferencia entre la etapa sólida de la modernidad y su etapa líquida. No hace muchos años la principal preocupación de la modernidad -aún-sólida o nostálgicamente sólida era la viabilidad del centro. Sostengo que la modernidad líquida rehúye del centro. Esta huida del centro se acusa aún más en las prácticas artísticas de la postmodernidad. No es solo ya el vértigo de la falta de un centro referencial, como ocurría a los modernos, es además la huida apresurada de él. La ciudad en este sentido asume en su ser esa falta efectiva de centro en la modernidad; la postmodernidad dará un paso más y en su huida de él, proclamará como centro a cualquiera de sus elementos; reclamando potencialmente a todos los fragmentos, evita que cualquiera de ellos pueda ser efectivamente centro. Para entender mucho mejor el potencial de esta idea de la modernidad como falta de centro podríamos recurrir a la contraposición *universum – multiverum*. Con *universum* se refleja la idea de un mundo único, cerrado y compacto, un mundo en el que solo cabe un único *versum* de la realidad. Pues bien, esa versión única, *universum*, es la que se va descomponiendo en distintas regiones y esferas, con criterios y presupuestos propios. Aunque tenemos brújula, ya no hay norte, de ahí que nos peguemos más a las experiencias.*

Ser moderno obliga a representar al hombre en la ciudad, a la mujer en la ciudad, ser moderno obliga a reconocer a la ciudad no solo como el espacio representativo, sino sobre todo como el espacio de la representación. Trazos, líneas, colores, volúmenes, planos... todo remite a la ciudad, a sus lugares y a sus tiempos. La ciudad es el texto en el que se escribe la vida de los ciudadanos en las diversas facetas en las que quedó descompuesto aquel *universum*. Y el texto que escribe la ciudad, cual monismo ontológico, afecta necesariamente a todo lo que se asienta en ella. Tal y como el arte ha representado paradigmáticamente la ciu-

dad con el XX escribe e inscribe con un, hasta el momento, inusitado dinamismo³. La ciudad no solo es dinámica, es ya rápida, es tumultuosa, alocada, febril, no te deja vivir, es imperiosa, vivir la ciudad es sumergirse en ella, implica toda una inmersión en la modernidad. La ciudad te avisa de la misma metrópolis, te avisa de que hay que tener cuidado. Da igual dónde uno esté o a dónde uno pueda viajar, estar en la ciudad en condiciones de modernidad implica ver lo viejo, o sea, lo de siempre, de manera moderna, o sea, rápida, fugaz, transitoria,... con desasosiego, con angustia con desesperación, casi sin tiempo alguno para la experiencia. En este sentido se va haciendo realidad el vaticinio de Holderlin: *el desierto crece*⁴. Por ello también es más necesario estar atento a ella, reservar nuestras fuerzas para captar las experiencias privilegiadas de la modernidad. Pues estas nos sacan de la amnesia: nos recuerda la carga política de la ciudad mientras ella no cesa de bombear lo trepidante: vivir rápida y fugazmente hasta el más mínimo detalle en la profusión de experiencias. El aumento en la cantidad de la experiencia va en detrimento de su calidad. Así la ciudad puede llegar incluso a convertirse paradójicamente en la réplica-efecto de una Exposición Universal⁵, o décadas después en todo un espectáculo⁶.

La experiencia ha crecido, pero nos hemos hecho más pobres. El empobrecimiento de la experiencia en la modernidad aparece vinculada también a la

³ Claude Monet *La rue Montorgueil à Paris*, 1878; George Wesley Bellows, *New York*, 1911; George Grosz, *Metrópolis* 1916-17; Otto Dix *Scene Suburban*, 1920.

⁴ La radicalización de ese dinamismo llevará no solo a una fragmentación del tiempo en series de presentes perpetuos sino a proponer la materia para la esquizofrenia tal y como se apunta desde Simmel y Freud a Jameson.

⁵ *Las exposiciones universales sólo imitaban el efecto de realidad que la gran maquinaria comercial de la sociedad de consumo de masas había creado. Los bulevares de París, el escaparate de los grandes almacenes comerciales, los anuncios publicitarios, las fachadas de los edificios: todo quedaba construido como una imagen fabricada para ser observada por espectadores. El espacio extremadamente artificial de las exposiciones universales sumergía al público en un universo de representaciones; hasta el más mínimo detalle era sometido a la disciplina de lo visual. Al entrar en el recinto de la exposición universal de París de 1889, el público tomaba contacto con una semiótica que ya había aprendido en las calles de París. La diferencia entre la exposición y la ciudad era solo cuestión de grado.* (Canogar, 1992: 50)

⁶ (Debord, 2008: §1 y §30) Tal y como proclama el situacionismo se trataría de oponerse activamente a la contemplación creando acciones, en vez de continuar en la pasiva contemplación de las imágenes. Pues a fuerza de contemplación la realidad se hace imagen y puede adoptar la forma de una inauténtica pero objetivada *Weltanschauung*. § 5.

complejidad de la misma. Las artes plásticas, como en *El Tumulto*, Georg Grosz (1916), expresan el vértigo de la modernidad como paroxismo del tiempo presente. La práctica artística no es ajena al cambio de orden al que se asiste y lo refleja mostrando esa trepidante realidad con una representación derivada de la complejidad de la experiencia por su fragmentación (del tiempo y del espacio), de la pluralidad de perspectivas y posicionamientos (ismos) y de las diferencias que coexisten unas junto a otras sin ningún orden univalente o principio común: nos falta el centro, vivimos sin idea central alguna, en una época sin rey. Se dan pues todas las condiciones para hacer de la experiencia metropolitana la experiencia de una aventura, la aventura metropolitana como la aventura de la modernidad⁷. La aventura no está ya en el exotismo, en el orientalismo, no está en el *viajar fuera de*, sino, muy al contrario, en aventurarse *dentro de* la vida metropolitana, en la inmersión urbana. Así se escribe el texto de la ciudad moderna.

En Cloe, gran ciudad, las personas que pasan por las calles no se conocen. Al verse imaginan mil cosas una de la otra, los encuentros que podrían ocurrir entre ellas, las conversaciones, las sorpresas, las caricias, los mordiscos. Pero nadie saluda a nadie, las miradas se cruzan un segundo y después huyen, buscan otras miradas, no se detienen. (I. Calvino)

La modernidad apuntaba a una lectura constructiva de la ciudad en donde la ciudad era el texto, ello será aplicable con distintas intensidades y registros incluso hasta los dos primeros tercios del siglo pasado. De hecho las manifestaciones plásticas de la vanguardia histórica insisten hacer de la ciudad su texto, su suelo nutricional. La vanguardia pergeña sus obras hablando de la ciudad y del hombre que vive en ellas, del urbanita, que propiamente debiera ser el "urbanícola".

Ya hemos indicado cómo a principios del siglo XX los pintores europeos retrataron la ciudad, una visión horizontal. Pero cabe otra visión, vertical, de especial gusto para los norteamericanos. Ellos complementaron esa imagen textual de la ciudad dotándola de su altura. La ciudad pierde interés en su escritu-

⁷ Esa falta de aventura será uno de los rasgos que diferencia la etapa de la modernidad sólida de la líquida o postmoderna; en esta acontece *el fin del cambio, el fin de lo nuevo, de la experiencia y de la experimentación, el fin de la aventura* (Bauman, 2007: 47).

ra al uso, a lo ancho (otra cosa será Le Corbusier), y lo gana a lo alto. No sólo se escribe la ciudad sino que se redescubre, y con ella al hombre que la habita.

Sin embargo, en su dimensión horizontal la ciudad nos pone continuamente en un brete pues es una ciudad que se transita, una ciudad de olores y aroma, de ruidos y de sonidos, una ciudad que puede llegar a ser tan sinfónica como estridente, pero que se resiste a una visión holística.

Si la ciudad a lo ancho fue la de la pintura, la ciudad a lo alto será la del cine, como ya supieron ver los expresionistas alemanes antes incluso de tener que cruzar el atlántico. Mucho antes del tópico de King Kong el relato de la ciudad era ya bien distinto y desde luego más "pretextual". El cine anticipó lo que estaba por venir, ciudades que ganan metros al cielo y al mar, que se extienden como vergeles en tierras de baldío, que se proyectan en sus logros arquitectónicos como vanguardia de una vida de innovaciones que siempre llegará... En esta nueva imagen, sin embargo, sigue estando presente los gestos y acontecimientos que le recuerdan al urbanita que hay otras claves más acá de los avances y las generaciones ene-punto-cero subsiguientes.

En esa dimensión a lo alto de la ciudad, el hombre se siente en sus alturas como espectador privilegiado de una ciudad que es incluso sin él. Privilegiado pero espectador: ser mero ojo del mundo, pero también en la que el hombre vuelve a recuperar el abismo de lo sublime, dinámico y matemático, cuando mira hacia las alturas desde la base de las edificaciones que rascan el cielo. El hombre se siente aquí como mero espectador: así no le objeta; no quiere la afección de la ciudad, ni siquiera de su ciudad. Ahora es la ciudad misma, que todo lo ve, la que relega al hombre a un lugar muy alejado de las decisiones como sometido a un destino escrito pero que desconoce.

Ese espíritu es el que rezuman algunos cuadros de Hopper que apuntan a una reconsideración de la horizontalidad en la ciudad americana. Para él, el carácter textual de la ciudad en la pintura seguía presente, pero el acontecer tumultuoso desaparece por completo de la vista del espectador, y es sustituido por el acontecimiento silente. La pintura de la ciudad sigue contando y apelando a una historia. Ese inapelable carácter narrativo de la ciudad y que aflora en el cuadro es el que nos intriga, el que detiene nuestra mirada en ellos.

Se ha pasado pues al hombre como mero espectador, al hombre que se sirve de la altura que le procura la ciudad para protegerse de ella. (¡Hay tantos Nerval en la ciudad!). Como en *Blade Runner* la ciudad como cárcel, como enclaustramiento; pero también como lugar de narración y de desvelamiento, de desocultación... *Yo he visto cosas que vosotros no creeríais... atacar naves en llamas más allá de Orión... He visto rayos C brillar en la oscuridad cerca de la puerta de Tanhauser,...* Todos esos momentos se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia... es hora de morir. Es la hora del fin, de claudicar con un gesto final. Como Timm Ulrichs quien se graba en su párpado "The End", está harto de arte, no sólo cierra los ojos, con ese gesto declara el fin. Cinco años después se pasea por la feria de arte contemporáneo de Colonia, con gafas oscuras, brazalete y bastón de ciego y con un cartel en su pecho en el que se puede leer *Ich kann keine Kunst mehr sehen* (Ya no puedo ver más arte). Se ha trastocado el orden del alma: va a la feria de arte para no ver arte; diseña una silla para que sea ella la que descansa... y ya tiene tallado su epitafio en la lápida de su sepultura con una consigna afín: *Denken Sie immer daran, mich zu vergessen!* (¡Acuérdense siempre de olvidarme!)... Alguien cortocircuitó la comunicación artística.

Como vemos, al paio de la brisa moderna se desarrolló la ventisca post-moderna. En ella la ciudad ha dejado de ser el texto para convertirse en el pretexto. La ciudad, incluso cuando es problematizada en su objetualidad cerrada por la vanguardia, seguía siendo un objeto-texto al que se oponía otro texto-objeto no clásico, no canónico pero objeto, eso sí vanguardista. Este aspecto, sin embargo, desaparecerá, al menos axiológicamente, cuando en el último cuarto del XX, ese objeto sea, como hemos visto, un pretexto, una excusa, rica y polisignificativa, pero pretexto al fin y al cabo⁸.

Es difícil no reconocer las dificultades que a habitantes e investigadores se nos presentan a la hora de aprehender unitariamente la ciudad. Las dificultades "académicas" de estos últimos —el malestar de los primeros— fueron ya diagnosticadas brillantemente por S. Freud como el *Malestar* de la cultura

⁸ Ese carácter textual-otro de la ciudad-otra puede reconocerse en la representación que de ella ha realizado la pintura del ya mentado Georg Grosz (*Calle de Berlín*, 1922-23) o bien Ersnt Ludwig Kirchner (*Friedrichstrasse* 1914, *Postdamerplatz* 1914, *Escena callejera* 1914, *Calle con buscona de rojo*, *Escena callejera berlinesa*, 1914-25, *Escena de una calle de Berlín* 1926,...).

moderna reforzando la tesis simmeliana de la *tragedia* de la cultura moderna. Esta situación estimulará el desarrollo de los elementos que desembocarán en la postmodernidad, como crisis e incredulidad hacia los metarrelatos, también los que afectan a la ciudad.

Hacer el retrato de una ciudad es el trabajo de una vida y ninguna foto es suficiente, porque la ciudad está cambiando siempre. Todo lo que hay en la ciudad es parte de su historia: su cuerpo físico de ladrillo, piedra, acero, vidrio, madera, como su sangre vital de hombres y mujeres que viven y respiran. Las calles, los paisajes, la tragedia, la comedia, la pobreza, la riqueza (Berenice Abbott).

La transformación de la vida en la ciudad, y de las propias actividades del hombre en ellas, tanto a nivel privado como público, permite hablar de una clara metamorfosis de las relaciones entre los hombres y su medio urbano. En apenas un cuarto de siglo hemos hecho viejas a la mayoría de las ciudades que mantenían no sin muchas dificultades hasta hace relativamente poco sus estructuras conceptuales de sociabilidad y urbanidad del siglo XX.

Convencionalmente el simbólico gesto del comienzo de la postmodernidad, la voladura del complejo estatal Pruitt-Igoe (St. Louis, EE.UU.) el 15 de julio de 1972, emblema del *International Style* (Banham, Le Corbusier) supone no sólo la fecha de caducidad de la pátina de orden y racionalidad vía arquitectónica, sino sobre todo la ruptura, la negación, el fin de la ciudad como texto, y aún más el fracaso de la ligazón ciudad-individuo que esa narración pretendía. Es hora de reaccionar contra estas *formas establecidas del alto modernismo*⁹. Es hora de ir más allá de lo moderno, de que el individuo vuelva a la ciudad, la tome como un pretexto para comenzar por mostrar su indiferencia hacia las ciudades irreales, hacia las no comunicativas. El pretexto es comunicativo, y ni se contiene ni se contenta en los meros juicios de hecho: utilizar a la ciudad para mostrar que suceden cosas, enjuiciarlas valorativamente, en

⁹ Ir contra aquello que conquistó la universidad, el museo, la red de galerías de arte, etc. Esos estilos antes subversivos y combatidos –expresionismo abstracto, [...] el Estilo Internacional (Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe); Stravinsky; Joyce, Proust y Mann–, que nuestros abuelos consideraban escandalosos o chocantes, son para la generación que llega a las puertas en la década del sesenta el *establishment* y el enemigo: muertos, asfixiantes, canónicos, los monumentos cosificados que hay que destruir para hacer algo nuevo (Jameson, 2002: 16).

fin, que en las ciudades acontece: *el problema clave consiste en llegar a comprender los fines y los valores de los hombres, con objeto de descifrar o reconstruir su conducta, lo que quiere decir que en historia no podemos eludir el problema de los juicios de valor* (Veyne, 1984: 124).

En apenas tres décadas se ha confirmado que el *cityscape*, el panorama físico y visual de las ciudades, es ya parcialmente postmoderno. Ahora bien, su *mindscape*, su paisaje mental, el panorama anímico de las distintas culturas de la ciudad, éste ya ha sido profundamente alterado: estamos en otro estadio. Son precisamente estos cambios en la vida cultural los que se van trasladando a la arquitectura de la ciudad, son esos los mismos que llevan a pensar en demoliciones.

Así pues, cada vez es menos difícil reconocer cómo silentemente la ciudad condiciona nuestra identidad y vivencia más allá de la experiencia metropolitana. Los artistas, nunca mejor dicho, a la vanguardia, siempre fueron por delante a la hora de mostrar esos cambios; lo hicieron con las metrópolis del XX y no han dejado de hacerlo con las megalópolis del XXI. En la práctica artística la ciudad siempre ha sido en buena medida un pretexto, o al menos no ha sido solo un texto. Los nuevos lenguajes artísticos de inicios del XX, fotografía y cine, por un lado, capacitaron de medios más adecuados al artista para que este intentara superar la dicotomía arte/vida, siendo el arte un medio de transformación social; por otro, fueron capitales en el despliegue de la narración de encuentros y desencuentros, de orden espurio y de fértil caos, de neorealismos y abstracción,... para así poder contarle al espectador lo que nunca le puede ser ajeno, pues le habla no solo de su epidermis social, sino de su, nunca mejor dicho, habitabilidad. Hoy día, aun con toda la liquidez, la profesión *hi-tec*, la condición tecnológica de nuestra vida, puede modificar, como ya lo hizo la reproductibilidad técnica (Benjamin), no sólo el arte (su producción, distribución, y consumo), sino sobre todo a sus receptor.

Convertir la ciudad en un pretexto (y no solo en un texto, que agotaría el potencial en la representación o/y en el reconocimiento de lo representado) no garantiza la intelección ni si quiera la comprensión de la ciudad como totalidad (algo en lo que también fracasó la vanguardia), pero tampoco lo pretende, su objetivo es otro. Así lo consideran, entre otros, artistas como Banksy o Dos Jotas al dotar, si se nos permite, a sus señaléticas murales de una carga utópica o/y crítica pero sobre todo antropológica que sigue siendo pertinente,

si cabe aún más, en el imperio de la “nowist culture” (cultura del ahora), propiamente de la “hurried culture” (cultura apresurada)... Y así es la práctica de Banksy: acciones artísticas rápidas, en un medio rápido, para gente que se mueve rápidamente.

El tiempo ya no se vive de forma cíclica o lineal sino, usando la metáfora de Michel Mafessoli, es pointilliste, o como dice Nicole Aubert es un tiempo puntuado, caracterizado más por los puntos, por las rupturas por las discontinuidades entre puntos, por los intervalos que separan los sucesivos puntos, impidiendo que se vinculen. El tiempo puntillista se caracteriza por su inconsistencia y falta de cohesión –por su falta de lógica– antes que por su continuidad y consistencia (Bauman, 2007: 82)¹⁰.

Las intervenciones de Banksy, como las de Dos Jotas –en otra medida las de Spencer Tunick– introducen pues esos puntos de discontinuidad imposibilitando cualquier recuperación del discurso holístico. Las propuestas de éstos, en un hacer de contagio y claramente expansivo, “plagan” las ciudades. Así, en el caso del español, las intervenciones en el espacio urbano de Dos Jotas, nos recuerdan a pie de calle, haciendo extraordinario lo ordinario, que en lo cotidiano algo acontece¹¹: cuando el pulsador para cruzar un paso regulado por semáforos se convierte en un toque de conciencia sobre la privacidad, cuando ese pulsador activaría una cámara que nos grabaría, ese gesto se convierte en un toque de conciencia sobre la privacidad, cuando se nos avisa de que nos grabarán y sin embargo pulsamos. O cuando es necesario ir marcando con una pegatina lo que es artístico en la ciudad podrá que reparemos en ellos y también para que nadie revestido de autoridad lo destruya. O cuando reescribimos los iconos de la ciudad y los parquímetros se rotulan como lo que realmente son, máquinas de recaudar, o cuando perder la cabeza no depende del lugar, sino de la actitud personal, como casi siempre, tal y como irónicamente expresa en su serie las vegas, el paradigma de la ciudad exposición-diversión universal, el Disney de los adultos, y en donde se hace realidad la afirmación de Bauman:

¹⁰ Por otra parte, Jameson (1995: 66) relaciona el postmodernismo con la experiencia esquizofrénica, cuyo efecto es la fragmentación del tiempo en una serie de presentes perpetuos y materiales.

¹¹ dosjotas.blogspot.com.es/

La obra de arte considerada como motivo de diversión acaba resultando tediosamente familiar, pierde su capacidad inicial de provocar sensaciones, de chocar, sorprender: acaba prometiendo la pesada sensación del déjà vu en lugar de la aventura. (Bauman, 2007: 21).

Perdemos la cabeza de otra manera en su serie de contenedores cuando no “leemos” y no reparamos en el reciclado no solo ya de ciudadanía, sino de humanidad, a los que estamos sometidos en nuestra vida metropolitana. Sus consignas están pensadas para el urbanita que no se detiene en su frenesí vital pero a quien se apela con las leyendas que se leen en los jardines: “No soñar”, “No dudar”, “No errar”, “No pensar”... ¿acaso ya no quedan personas, y por eso él pinta la sombra de las pilonas o bolardos como una silueta humana?, ¿acaso no queda nada en el carácter del urbanita, del animal comunicativo, del animal político?, ¿qué queda del hombre que es necesario recordarlo de múltiples maneras?

Es aquí donde encajará el trabajo del polémico y criticado Spencer Tunick: él no solo hace presente al hombre en la ciudad, sino que con ello le devuelve a la ciudad la trasmisión de experiencias efímeras, de hacerla paisaje, de humanizarla, no por el carácter desnudo de sus obras, sino sobre todo por el carácter desnudo en que se queda la ciudad. ¿Qué sería de una ciudad sin espacios de hecho habitados? La aventura es rehabilitada como categoría de la ciudad, pues la utilización de la ciudad, como pretexto, es ya una forma de recuperar el sentido fuerte de la práctica artística, de darle, nunca mejor dicho solidez¹².

Es la posibilidad de ver la ciudad *de siempre* como no se ha visto *nunca*: toda una aventura. Decenas, cientos de voluntarios desnudan sus cuerpos para vestir la ciudad (Birlanga, 2004). Visten al monumento para hacerlo acontecimiento; lo introducen en el devenir, o el monumento se pierde: por eso es una “toma del monumento” como recuperación del acontecimiento:

¹² *En principio se encuentra aquí justificada la vinculación profunda del aventurero con el artista, y quizá también la inclinación del artista a la aventura. Pues constituye ciertamente la esencia de la obra de arte el hecho de que extraiga un fragmento de las series interminables y continuas de la evidencia o de la vivencia, que lo separe de toda interrelación con lo que viene antes y de lo que viene después, y le dé una forma autosuficiente, como determinada y sustentadora por un centro interior (Simmel, 1988: 13).*

Para llegar a ser un objeto de deseo, convertirse en una fuente de sensaciones, poder tener, en otras palabras, relevancia para los que viven en la postmoderna sociedad de consumidores, el fenómeno del arte debe manifestarse ahora como acontecimiento. (Bauman, 2007: 21)

Las acciones de Tunick son pues en sentido estricto acontecimientos: *un acontecimiento solo se conoce a través de las huellas que deja, y que cualquier hecho de la vida cotidiana es una huella de algún acontecimiento. (Veyne, 1984: 26).*

Spencer Tunick procura con sus trabajos lo que de otra manera logra el también polémico y criticado Damien Hirst: desactivar, al evidenciar, nuestros prejuicios perceptivos. La imposibilidad que tiene el hombre de considerar algo que esté muerto como muerto cuando está impregnado conceptualmente de su contrario. El valor y la fuerza de los clichés cognitivos y conceptuales alcanzan, como veremos tras esta breve cala, también a la ciudad. Hirst no es desde luego sospechoso de buscar o pretender el logro de la belleza natural ni siquiera de pretender una poética de la sensibilidad hacia lo maravilloso, la elección de sus animales y la presentación de los mismos resultan inapelables¹³. Al igual como Hirst parte de la frecuente presencia de lo inerte en la realidad cotidiana, Tunick lleva esta misma convicción a nuestras ciudades, ciudades cotidianamente muertas. El contraste de las personas desnudas (especial y visualmente más directamente vivas) en ese mismo espacio muerto potencia la significación de la contraposición en ambas direcciones, para los hombres y para las ciudades. Y además potencia la experiencia estética al vivir la ciudad impregnada de vida o alejada de la cotidiana experiencia de lo inerte.

Hirst logra así lo que los artistas de la ciudad también procuran con otros medios, y que puede ser el tópico de la última década; a saber: romper con el hábito perceptivo y cognitivo en el ámbito artístico. Damien Hirst desliza una presencia no habitual de la vida en lo inerte. Esta pugna contra el hábito es también, decíamos, lema para las prácticas artísticas que han tomado a la

¹³ Baste con considerar cómo operan nuestros clichés cognitivos sobre la condición orgánica o inorgánica de algo. Sea el caso de "Forms Without Life" en donde no aparece vida alguna y el de "Isolated Elements Swimming in the Same Direction for the Purpose of Understanding" en donde las cajas de *plexiglás* con sus peces suspendidos, pero aislados y separados transmiten una sugerente imagen de la alienación, sin que ello sea óbice para transmitir un aire de vida.

ciudad como un pretexto para ese texto: romper el hábito de recepción *de y en* la ciudad. El arte, pues, como piedra de toque frente a lo habitual. Ese fue el mérito del *graffiti*, y del *street art*, que pareció haber tomado el testigo al *Arte Público*. El grafiti, más allá de su definición¹⁴, es una actitud: una sacudida, un bofetón, una objeción, una ironía, una demanda de tiempo perceptivo. La calle se convierte en un pretexto para hacer un nuevo texto. La calle es el espacio menos mercantilizado que queda para expresar que el texto-utopía arte-vida de la vanguardia fracasó pero que cabe la reescritura. Huelga decir que en este sentido hay toda una recuperación del ideal de vanguardia a favor de una vinculación arte y vida. Y esa impronta se mantiene en algunas de las manifestaciones más actuales.

La postmodernidad ha alterado todos los órdenes y ha extendido su “post” al menos también a las denominaciones. Así, actualmente, en la era del postgraffiti, coexisten, más en convivencia que en oposición algunas formas de graffiti clásico con el denominado *street art*. Al graffiti clásico, y desde no más de las dos últimas décadas, se ha unido el segundo, alcanzado su esplendor, desde luego, espoleado por el impulso de artistas como Banksy, caracterizados por el uso narrativo de iconos, pero sobre todo más por los mensajes de evidente carga política encerrados en juegos de imagen que por mera expresión artística. Todo ello realizado mediante una materialización técnica afín a la fugacidad (y furtividad) que propicia la ciudad. El rótulo de postgraffiti, pues, genéricamente aglutina a artistas, grupos y técnicas que han querido superar las estrictas barreras estilísticas y conceptuales en favor de una mayor implicación en el calado social y político de las obras y donde el acto mismo de intervención en el lienzo urbano es toda una proclama libertaria frente a la oficialidad además de la clásica y consabida trasgresión de las directrices impuestas (Garí, 1995: 26). Así la idea de intervenir en el acontecer por medio de la inserción de “acontecimientos” en el tejido del cuerpo social expresa al texto, pues, como pretexto. Aunque en no pocas ocasiones, como

¹⁴ Llamamos graffiti a un código o modalidad discursiva en el que emisor y receptor realizan un particular diálogo –desde el mutuo anonimato– en un lugar donde este no está permitido, construyendo con diferentes instrumentos un espacio escriturario constituido por elementos pictóricos y verbales en ósmosis y amalgama recurrente. (Garí, 1995: 26)

ocurre con otras manifestaciones, degenera en “pastiche” y banalidad¹⁵, en un cúmulo de citas del pasado de lo ya hecho¹⁶. Cabe pues recuperar la pregunta de Baudrillard (2007: 39):

¿Qué hacen los artistas modernos? Así como desde el Renacimiento los artistas creían hacer pintura religiosa y en realidad pintaban obras de arte, ¿creen nuestros artistas modernos producir obras de arte y en verdad chaven otras cosas muy distintas?

Banksy ha tenido el mérito, en ese renacer *postgraffitistreetart*, de haber encontrado su lugar entre dos posturas extremas. Por un lado, y como consecuencia de la generalización de esta práctica artística, el graffiti, como una moda más, ha sido fagocitada por el sistema oficial de representación, hasta convertirlo en pastiche: su estética es tan omnipresente que el ojo se aletarga, como diría Baudrillard, entre su realidad y su simulacro-moda. El giro político del postgraffiti banksiano sabe a un agradecido despertar que deja en segundo lugar otros elementos como la pugna entre géneros de arte urbano. Pero también ha sabido deslindarse del otro extremo, y así, frente a la vertiente casi exclusivamente transgresora, vía vandalismo, Banksy se aleja de este extremo, pero sin renunciar a la idea de transgresión que él también alimenta manteniendo su identidad oculta. Lo cierto es que sin llegar a la delicadeza o exquisitez en la materialización de la obra, su obra muestra una alianza entre el espíritu combativo y antisistema en sus formas con un calado ideológico incluso conceptual de la obra.

Bauman suele recordar el dicho de Ralph Waldo Emerson (cuando se patina sobre hielo quebradizo, la salvación está en la velocidad), pues bien, Banksy corriendo velozmente sobre los frágiles muros de la ciudad ha logrado pues entrar en el mercado e historia del arte manteniendo el espíritu de transgresión e ilegalidad, de denuncia, pero también de reflexión acerca del auténtico significado del arte. Hay, pues, una preocupación explícita sobre el papel del arte y

¹⁵ *El arte que ha perdido también el deseo de ilusión a cambio de elevar todas las cosas a la banalidad estética y se ha vuelto transtético* (Baudrillard, 2007: 51).

¹⁶ *no se puede inventar nuevos estilos y mundos: ya se han inventado; solo son posibles una cantidad limitada de combinaciones. [...] En un mundo en que la innovación estilística ya no es posible, todo lo que queda es imitar estilos muertos, hablar a través de las máscaras* (Jameson, 2002: 22).

del artista siendo la ciudad texto y pretexto de la misma. La obra incorpora el manifiesto en el lema en el que ella misma se constituye. El gesto/texto, de nuevo, pretexto para un ejercicio de cuadratura libertaria: dónde, cómo, cuándo y qué pintar como proclama a un despertar de la adormidera de la economía metropolitana de la que ya avisaba Simmel, pero también de la ensoñación de la modernidad líquida que puede ser definida como *un estado que anula las más importantes dualidades que definieron el marco de la antigua y sólida modernidad* (Bauman, 2007: 41). Por ello ahora es más capital recuperar la aventura¹⁷.

Esta modernidad líquida se define pues por oposición a la modernidad sólida, al tipo de arte que realizaron las vanguardias y en donde la ciudad era el texto en el que escribir su arte colectivo, político, y opositor al remanente de clasicismo que mantenía el espíritu burgués: nadie quería vivir en paz con el mercado. El fracaso y devenir posterior ya es otra historia. Pero para algunas formas “blandas” de la postmodernidad (al menos en su sentido duro) (Picó, 1988). La ciudad es básicamente un pretexto unilineal expresión de una configuración mercantilista, escasamente política cuando o apolítica, y si no hedonista sí complaciente; expresa pues la «relajación» de los estándares críticos, políticos y estéticos del modernismo (Calinescu, 2003: 287). El diagnóstico de Bauman es cercano al de otros autores. Así, la liquidez del primero es vacío en Lipovetsky: apatía, abulia, enfriamiento y pasotismo ante los conflictos, abandono de los catalizadores de la modernidad (vanguardia)...

Comunicar por comunicar, expresarse sin otro objetivo que el mero expresar [...], el narcisismo descubre aquí su convivencia con la desubstancialización posmoderna, con la lógica del vacío (Lypovetsky, 1996: 15).

Mario Perniola (2002: 88) recurre a Carlo Diano para mostrar cómo la interpretación del mundo griego puede entenderse desde la oposición entre los dos principios de la forma y del evento. Esta dicotomía no hace sino recuperar la

¹⁷ Tal es, ciertamente, la forma de la aventura en el sentido más general: que se desprende del contexto de la vida y una página después añadía: *La aventura, por el contrario, en su sentido específico es independiente del antes y del después; en sus límites se determinan sin referencia a estos (...) precisamente porque la obra de arte y la aventura se contraponen a la vida (si bien según significados muy diversos de la contraposición) una y otra análogas al conjunto de una vida misma. (...) Por eso el aventurero constituye también el ejemplo más recio del hombre ahistórico...* (Simmel, 1988: 11-12).

nietzscheana apolíneo–dionisiaco como no solo dos formas opuestas de entender la belleza sino una dicotómica forma de entender la vida, y dos tipos de embriaguez: como forma, orientada a la apreciación de las formas de arte; como evento, orientada hacia la experiencia de la sorpresa, de la fulguración, de algo irreductible a la plácida contemplación de las esencias racionales. Así, *que algo suceda no basta para que sea un evento, para ello es necesario que ese acontecer yo lo entienda como un acontecer para mí* (Perniola, 2002: 88), es decir, que algo suceda no basta para que sea un evento, para ello es necesario que ese evento acontezca, forme parte del caudal vital como acontecimiento, y entonces lo entienda como un acontecer para mí, gracias al cual yo acontezco.

La democratización del arte, con todas sus ingenuidades y banalidades, con su mezcla de estupidez y de fatuidad, representa un punto sin retorno en la historia de la cultura (Perniola, 2002: 12)¹⁸.

Además, como ha ocurrido en otros tiempos, el arte contemporáneo, identificado o no plenamente con el arte posmoderno, también expresa las transformaciones socio-culturales y económicas que le ha acompañado. No es fácil separar con claridad la frontera entre lo moderno y lo postmoderno. Tal vez por ello una buena imagen para expresar esa condición es la del palimpsesto. Así lo postmoderno no sería tanto una negación de lo moderno cuanto más bien su deconstrucción; no tanto un soporte como un pretexto para un nuevo texto:

Frente a la metáfora de la línea recta con que se nos suele representar especialmente la modernidad, lo posmoderno se transparenta mejor en una especie de retícula que entrelaza actitudes o estrategias formales bien dispares. Diríase que alumbra una diseminación, proyectándose en un horizonte que ha dejado de ser unitario. [...] Lo posmoderno [...] no designa tanto un corte radical con la modernidad sin más cuanto una posición crítica o de rechazo a ciertas versiones de la misma, a su anverso o modernidad triunfante, a la ideológicamente más ortodoxa. (Marchán, 1990: 294).

¹⁸ Antes puede leerse: *los tradicionalismos captan muy bien las degeneraciones implícitas en la democratización del arte: la transformación de las grandes exposiciones en luna park, el carácter, a la vez violento y efímero de las operaciones artísticas transgresoras el predominio de la cantidad sobre la calidad, la tomadura de pelo al público, la reducción de la profesionalidad a tejemanejes de marchantes, la utilización crítica de los artistas.*

Quizá porque como decía Baudelaire en “El Cisne”: *la forma de una ciudad cambia más rápido que el corazón de un mortal*, o porque lo cotidiano sea el reino de la fragilidad y de la transitoriedad –y sea la ciudad texto o pretexto, o palimpsesto que incluya a ambas– parece evidente la necesidad de teoría que devuelva el texto a la ciudad, y ello especialmente *en una tesitura como la actual, en la que tanto tributo se rinde al lanzamiento de los dados y al fragmento, a la efervescencia y diseminación, donde tan profunda es la crisis de la interpretación artística* (Marchán, 1990: 291). Aún con el desencuentro de artes y espectadores, de ciudades y vivencias, de documentos y acontecimientos, de textos y pretextos... Aún con la diversidad de medios expresivos, aún con el reconocimiento del descentramiento y la atomización de las experiencias, aun con todo ello cabe reconocer que en las distintas propuestas de recuperación del activo artístico de la ciudad sigue operando, con diferente intensidad, los procesos de ideación, materialización y comunicación, en una canalización de la experiencia estética y artística, más o menos institucionalizada, que requiere de una apoyatura teórica independientemente del contexto de cada momento. Así pues, el respaldo teórico es cuanto menos un plus adicional a favor de la justificación, si no comprensión, de los cambios acontecidos, y no solo documentados, en las artes, y en la ciudad, especialmente en las tres últimas décadas, que ha propiciado una visión –queremos pensar– más comprensiva de la posmodernidad estético-artística, y no sólo y además de un punto sin retorno.

El pluralismo inherente al actual discurso en las artes, sus difusos contornos, la pérdida del centro y de perspectivas privilegiadas de la postmodernidad (como ocurría en la modernidad) son obvios obstáculos para proponer si quiera un balance global de la presente situación, pero ello sin embargo no ha de ser leído necesaria y reductivamente como una pérdida. Hemos visto cómo en ese contexto pluralista y descentrado convertir la ciudad en un pretexto (y no solo en un texto, que agotaría el potencial en la representación o/y en el reconocimiento de lo representado) no garantiza ni la intelección ni la comprensión holística de la ciudad (aunque tampoco se pretenda, ha aprendido de la vanguardia). Pero sí propicia el acceso a la poética profunda de su recorrido como una experiencia de travesía, de aventura y de exposición –más que de exhibición– al otro.

Así, la deriva laica de la modernidad se vuelve en un pretexto para su radicalización, como hace Hirst; o el mobiliario urbano en reclamos/pretextos para tomar conciencia de nosotros mismo en la ciudad, como en Dos Jotas; o los eventos-pictóricos de Banksy como pretextos para exhibir en imágenes, con acidez y carisma, las contradicciones culturales del capitalismo. Tal vez sus propuestas no fructifiquen pero sus críticos y detractores nunca podrán decir de ellos que son como los monos a los que se refería Kandinsky.

Todos ellos han tomado al arte como piedra de toque frente a la resignación y a lo habitual, pero también a la ciudad como un pretexto para ese texto con el que romper el hábito receptivo *de* la ciudad pero sobre todo *en* la ciudad, recuperando así, sin monos de por medio, el sentido interior de la ciudad y de los movimientos artísticos.

Bibliografía

- BAUDRILLARD, Jean (2007): *El complot del arte. Ilusión y desilusión estética*. Amorrortu, Buenos Aires.
- BAUMAN, Zygmunt (2007). *Arte líquido*. Sequitur, Madrid.
- BIRLANGA J.G., Sendino B. (2004): "Spencer Tunick. La fotografía del alma. Desnudar el cuerpo, vestir la ciudad". Aparte Rei, Revista de filosofía, nº 31
- CALINESCU, Matei (2003): *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, Kitsch, postmodernismo*. Tecnos, Madrid.
- CANOGAR, Daniel (1992): *Ciudades efímeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y Tecnología*. Julio Ollero Editor, Madrid.
- DEBORD, Guy (2008): *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos, Valencia.
- GARÍ, Joan, (1995): *La conversación mural. Ensayo para una lectura del Graffiti*, Fundesco, Madrid.
- JAMESON, Fredric (2002): *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Manantial, Buenos Aires.
- JAMESON, (1995): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós Ibérica, Barcelona.
- KANDINSKY, W (1991): *De lo espiritual en el arte*. Alianza, Madrid.
- LYPOVETSKY, Gilles (1996): *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama, Barcelona.

- MARCHÁN, Simón (1990): *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna". Antología de escritos y manifiestos.* Akal, Madrid.
- PERNIOLA, Mario (2002): *El arte y su sombra.* Cátedra, Madrid.
- PICÓ, José (1988): *Modernidad y postmodernidad.* Alianza Editorial, Madrid.
- SIMMEL, Georg (1986): *El individuo y la libertad.* Península, Barcelona.
- SIMMEL, Georg (1988): *Sobre la aventura.* Península, Barcelona.
- VEYNE, Paul (1984): *Cómo se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia.* Alianza editorial, Madrid.