

La ciutat: una idea d'infinites possibilitats

Antoni Marí

Ja no és necessari recórrer a les reflexions que, en el seu moment, varen fer els més conspicus pensadors i historiadors de l'art que buscaven les relacions i les exigències que s'establien entre l'art i la ciutat. Ruskin, Pugin, Le Duc, Haussmann —i, en un altre sentit, però en la mateixa direcció, Camilo Sitte— analitzaven la relació de la ciutat amb l'art des de la perspectiva d'un sistema de les arts que tenia l'arquitectura com la disciplina més alta; en aquest sistema, però, no hi entrava l'urbanisme. L'arquitectura, que és la disciplina artística amb què és constituïda la ciutat, és alhora la que pot oferir-li la categoria de l'art més gran. De fet, la idea d'un "Sistema de les Arts" és eminentment renaixentista i està vinculada a Leon Battista Alberti, el pensador que va encetar aquest ideal estètic configurat per l'arquitectura, l'escultura, la pintura, la música i la poesia.

A l'Edat Mitjana era impensable imaginar cap sistema de les arts "visuals", i l'arquitectura — de la mateixa manera que la pintura— era considerada per la seva funció i la seva representativitat, però mai com una obra d'art en ella mateixa. Ho demostren les catedrals de París, Magúncia, Ratisbona o Barcelona, que fins fa poc més d'un segle no eren pas visibles a causa de les construccions que s'hi afegien per tots costats i que impedièn la contemplació de l'església com una obra exempta i autònoma. La idea de ciutat i la imatge que en tenen els homes medievals és la d'una construcció compacta i gairebé indiferenciada, de la qual sobresurten algunes torres entre un garbuix magmàtic. Al Renaixement la imatge de la ciutat es perfila minuciosament, tot considerant les construccions arquitectòniques que la configuren, la distingeixen i la fan reconeixible: des de les murades fins a les esglésies i les construccions civils, passant per les places i alguns carrers. La representació de la ciutat és una visió de conjunt, del seu perímetre i els seus voltants, una representació feta des d'un lloc elevat que li confereix una pretesa percepció tridimensional. Un exemple excepcional n'és l'obra *Civitas Orbis Terrarum* (1572), de la qual va ser editor Georg Braun i que reuneix 500 vistes de ciutats. És al Renaixement, doncs, quan es consolida la idea de la ciutat com a obra d'art.

I és gràcies al manteniment del sistema tradicional de les arts que els urbanistes del segle XIX poden reformar les ciutats modernes, emfasitzant les construccions suntuàries i emblemàtiques de la ciutat antiga i mostrant el que conserven del gran art de l'arquitectura. Aquest és el criteri pel qual Haussmann enderroca bona part de la ciutat de París, per tal de subratllar la importància de les construccions històriques i alliberar-les així de les que s'hi han afegit al llarg del temps i que impedeixen gaudir de la



MUSEUM OF THE CITY OF NEW YORK

The city: an idea with infinite possibilities

It is no longer necessary to resort to reflections that, in their day, were made by the more conspicuous thinkers and art historians who sought the relationships and demands that were established between art and the city. Ruskin, Pugin, Le Duc, Haussmann — and, in another way, but along the same lines, Camilo Sitte — analysed the relationship between the city and art from the perspective of a system of arts that judged architecture as the highest discipline; in this system, however, urban planning was not contemplated. Architecture, which is the artistic discipline used to build the city, is at the same time the one that can offer it the greatest category of art. In fact, the idea of a "System of the Arts" is eminently Renaissance and is linked to Leon Battista Alberti, the thinker who sparked off this aesthetic ideal configured by architecture, sculpture, painting, music and poetry.

In the Middle Ages it was unthinkable to imagine any system of the "visual" arts, and architecture — in the same way as painting — was considered for its function and representative nature, but never as a work of art in itself. This is shown by the cathedrals of Paris, Mainz, Regensburg and Barcelona, which until just over a century ago were not visible owing to the constructions joined to them on all sides which prevented contemplation of the church as a free-standing and autonomous work. The idea of city and image that mediaeval men had of it was that of a compact and almost undifferentiated construction, from which some towers stood out among a magmatic muddle. In the Renaissance the image of the city was profiled down to the slightest detail, considering the architectural constructions that configure it, distinguish it and make it recognisable: from city walls to churches and general constructions, and including squares and some streets. Representation of the city was an overall vision, of its perimeter and its surroundings, a representation made from an elevated position that conferred upon it a supposed three-dimensional perception. An exceptional example of this is the work *Civitas Orbis Terrarum* (1572), which was published by Georg Braun and contained 500 views of cities. It was during the Renaissance, then, that the idea of the city as a work of art became consolidated.

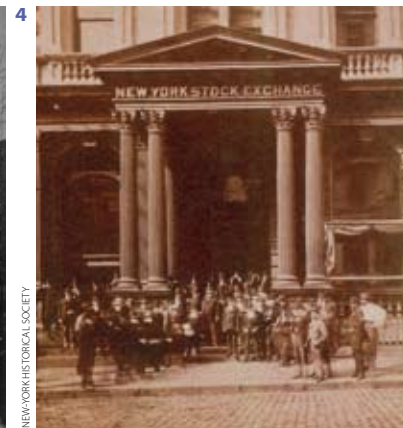
And it was thanks to the maintaining of the traditional system of the arts that 19th-century urban developers were able to reform modern cities, emphasising sumptuary and emblematic constructions of the old city and showing what they conserve of the great art of architecture. This criterion was used by

La ciudad: una idea de infinitas posibilidades

Ya no es preciso recurrir a las reflexiones que, en su momento, hicieron los más conspicuos pensadores e historiadores del arte que buscaban las relaciones y exigencias que se establecían entre el arte y la ciudad. Ruskin, Pugin, Le Duc, Haussmann —y, en otro sentido, pero en idéntica dirección, Camilo Sitte— analizaban la relación de la ciudad con el arte desde la perspectiva de un sistema de las artes que juzgaba a la arquitectura como la disciplina más alta; en este sistema, sin embargo, no tenía cabida el urbanismo. La arquitectura, que es la disciplina artística con la que está constituida la ciudad, es a un tiempo la que puede ofrecerle la categoría del arte más grande. De hecho, la idea de un "Sistema de las Artes" es eminentemente renacentista y está vinculada a Leon Battista Alberti, el pensador que comenzó este ideal estético configurado por la arquitectura, la escultura, la pintura, la música y la poesía.

En la Edad Media era impensable concebir ningún sistema de las artes "visuales", y la arquitectura —al igual que la pintura— era considerada por su función y su representatividad, pero nunca como obra de arte en sí misma. Lo demuestran las catedrales de París, Maguncia, Ratisbona o Barcelona, que hasta hace poco más de un siglo no eran visibles por mor de las construcciones que se añadían por todos lados y que impedían la contemplación de la iglesia como una obra exenta y autónoma. La idea de ciudad y la imagen que de ella tienen los hombres medievales es la de una construcción compacta y casi indiferenciada, de la que sobresalen algunas torres entre un embrollo magmático. En el Renacimiento la imagen de la ciudad se perfila minuciosamente, considerando las construcciones arquitectónicas que la configuran, la distinguen y la hacen reconocible: desde las murallas hasta las iglesias y las construcciones civiles, pasando por las plazas y algunas calles. La representación de la ciudad es una visión de conjunto, de su perímetro y sus alrededores, una representación hecha desde un lugar elevado que le confiere una pretendida percepción tridimensional. Un ejemplo excepcional de ello es la obra *Civitas Orbis Terrarum* (1572), de la que fue editor Georg Braun y que reúne 500 vistas de ciudades. Es en el Renacimiento, pues, cuando se consolida la idea de la ciudad como obra de arte.

Y es gracias al mantenimiento del sistema tradicional de las artes que los urbanistas del siglo XIX pueden reforzar las ciudades modernas, enfatizando las construcciones suntuarias y emblemáticas de la ciudad antigua y mostrando lo que conservan del gran arte de la arquitectura. Este es el criterio por



bellesa i la memòria d'aquests edificis. Per defensar-se de l'acusació de vandal que Haussmann va rebre per la reforma de París, va escriure: "Bona gent [...], citeu, almenys, un monument antic digne d'interès, un edifici preciós per a l'art, curiós pels seus records, que la meua administració hagi destruït, o del qual s'hagi ocupat, si no és per desembarassar-ne l'entorn per tal de remarcar-ne el valor i atorgar-li tan bona perspectiva com sigui possible". Aquesta consideració del valor arquitectònic de la ciutat va ser una conseqüència de les transformacions que varen tenir lloc després de la revolució industrial, que, segons molts historiadors de l'art, malbarataven o destruïen l'estructura de les velles ciutats. John Ruskin defensava el teixit mateix de la ciutat i en volia conservar no només les construccions àuliques sinó, i sobretot, les més humils o modestes, les responsables de conferir a la ciutat la seva singularitat, com ara a Venècia, Florència o Oxford.

Les reformes urbanes del segle XIX són les que millor manifesten la voluntat artística de les ciutats. Possiblement per l'autoritat de les Écoles de Beaux-Arts i per la imposició de la seva normativa acadèmica, París, Berlín, Madrid, Munic, Londres, etc. construeixen edificis que mostren l'àulica claredat del classicisme, l'estil més conspicu dels estils artístics i el que millor pot representar la voluntat artística de la ciutat moderna. L'arc de triomf de l'Étoile, la porta de Brandenburg, la Biblioteca Nacional de Madrid, la Gliptoteca de Munic, el British Museum de Londres, tot plegat són exemples de la voluntat de mantenir el vell sistema de les arts, sense renunciar a una estranya nostàlgia que ho embolcalla tot amb un historicisme de púrpura i cendres.

Les primeres avantguardes del segle XX varen trencar amb els hàbits artístics, i la pràctica de l'art es va alliberar tant de la normativa acadèmica com de l'estricta sistema de les arts que, des del Renaixement, imposava els criteris que permetien distingir entre els gèneres, els valors i els motius de cadascuna de les arts. Això suposa, doncs, que ara no hi ha criteris ni judicis objectius per reconèixer —i distingir— una obra d'art de qualsevol altra manufactura. Sembla una paradoxa, però és així. No podem discernir objectivament el que hi ha d'artístic en una obra d'art (perquè no hi ha normes ni regles que ho permetin). Sí, però, que ho podem fer d'una manera subjectiva, és a dir, confiant en un criteri emès des d'un judici de gust particular i propi. Això assenyala encara un altre problema: si no hi ha arguments objectius per saber si allò que estic contemplant és una obra d'art o no, què és una obra d'art?

Una obra d'art moderna no la podem reconèixer per la seva bellesa, ja que l'art modern (a partir del 1800) no té

1 *Cafferty i rosenberg, Half Past Two O'clock, October 1857*
Pànic a Wall Street per una crisi econòmica del capital

2 *Hudson Street, entre els carrers Chambers i Reade, agost 1865*

3 *Manifestació a la cinquena avinguda per la victòria de la guerra civil, 1865*

4 *El New York Stock Exchange al nou edifici de Broad Street, 1865*

Haussmann in demolishing a large part of the city of Paris, to underline the importance of the historical constructions and thus release them from others added to them over time which prevented enjoyment of the beauty and memory of these buildings. To defend himself from the accusation of vandal that Haussmann received due to his reforms of Paris, he wrote: "Good people [...], cite, at least, one ancient monument worthy of interest, a building that is precious for its art, curious for its memories, that my administration has destroyed, or with which it has occupied itself, if not to clear up its surroundings in order to underline its value and provide it with the best perspective possible". This consideration of the architectural value of the city was a consequence of the transformations that took place after the industrial revolution, which, according to many art historians, ruined or destroyed the structure of the old cities. John Ruskin defended the very fabric of the city and wanted to preserve not only the noble buildings but also, and above all, the more humble and modest ones, those responsible for giving the city its uniqueness, such as in Venice, Florence or Oxford.

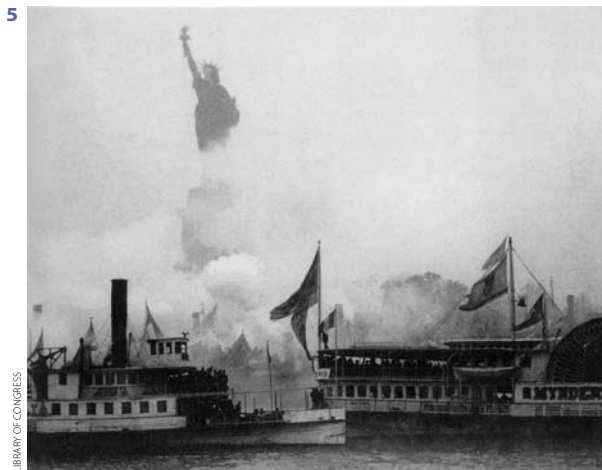
The urban reforms of the 19th century are the ones that best show the artistic desire of the cities. Possibly due to the authority of the Écoles de Beaux-Arts and the imposition of their academic standards, Paris, Berlin, Madrid, Munich, London, etc. all built buildings that showed the noble clarity of classicism, the most conspicuous of the artistic styles and that which best represented the artistic desire of the modern city. The Arc de Triomphe in Paris, the Brandenburg Gate, the Madrid National Library, the Glyptothek in Munich and the British Museum in London are examples of the desire to maintain the old system of the arts, without renouncing a strange nostalgia that wraps it all up with a historicism of ink and soot.

The first vanguards of the 20th century broke with the artistic habits and the practice of art was freed from the academic regulations and the strict system of the arts that, since the Renaissance, had imposed criteria that allowed distinction between the genres, values and motifs of each of the arts. This meant, therefore, that now there were no criteria or objective judgements for recognising — and distinguishing — a work of art from any other fabrication. It seems to be a paradox but it is true. We cannot objectively discern what is artistic in a work of art (because there are no norms or rules to allow it). We can, however, do it in a subjective way, i.e. trusting in a criterion emitted from a judgement of individual and own taste. This points towards yet another problem: if there are no objective arguments to know

el que Haussmann derriba gran parte de la ciudad de París, para subrayar la importancia de las construcciones históricas y liberarlas así de las que se han añadido a lo largo del tiempo y que impiden disfrutar de la belleza y la memoria de dichos edificios. Para defenderse de la acusación de vándalo que Haussmann recibió por la reforma de París, escribió: "Buena gente [...], citad, al menos, un monumento antiguo digno de interés, un edificio precioso para el arte, curioso por sus recuerdos, que mi administración haya destruido, o del que se haya ocupado, si no es para despejar su entorno con el objeto de destacar su valor y otorgarle tan buena perspectiva como sea posible". Esta consideración del valor arquitectónico de la ciudad fue una consecuencia de las transformaciones que tuvieron lugar tras la revolución industrial, que, según numerosos historiadores del arte, dilapidaban o destruían la estructura de las viejas ciudades. John Ruskin defendía el tejido mismo de la ciudad y quería conservar no sólo las construcciones áulicas sino, y sobre todo, las más humildes y modestas, las responsables de conferir a la ciudad su singularidad, como por ejemplo Venecia, Florencia u Oxford.

Las reformas urbanas del siglo XIX son las que mejor manifiestan la voluntad artística de las ciudades. Posiblemente por la autoridad de las Écoles de Beaux-Arts y por la imposición de su normativa académica, París, Berlín, Madrid, Munich, Londres, etc. construyen edificios que muestran la áulica claridad del classicismo, el estilo más conspicuo de los estilos artísticos y el que mejor puede representar la voluntad artística de la ciudad moderna. El arco de triunfo de l'Étoile, la puerta de Brandeburgo, la Biblioteca Nacional de Madrid, la Gliptoteca de Munich, el British Museum de Londres, son ejemplos de la voluntad de mantener el viejo sistema de las artes, sin renunciar a una extraña nostalgia que lo envuelve todo con un historicismo de púrpura y cenizas.

Las primeras vanguardias del siglo XX rompieron con los hábitos artísticos, y la práctica del arte se liberó tanto de la normativa académica como del estricto sistema de las artes que, desde el Renacimiento, imponía los criterios que permitían distinguir entre los géneros, valores y motivos de cada una de las artes. Esto supone, pues, que ahora no existen criterios ni juicios objetivos para reconocer —y distinguir— una obra de arte de cualquier otra manufactura. Parece una paradoja, pero así es. No podemos discernir objetivamente lo que hay de artístico en una obra de arte (porque no hay normas ni reglas que lo permitan). Pero sí podemos hacerlo de un modo subjetivo, es decir, confiando en un criterio emitido desde un juicio de gusto particular y propio. Esto apunta aún a otro



com a objectiu la representació de la bellesa ni tampoc pretén afalagar els sentits. Ni segueix cap norma o regla preestablerta. Tampoc no vol ser una representació de la naturalesa o una imitació del món. L'art modern té com a propòsit fer-nos pensar, reflexionar, i el conjunt d'idees, reflexions, intuïcions, sentiments i sensacions que ens provoca una obra d'art és una "experiència estètica", però també és "experiència estètica" tot el que posa en moviment les facultats sensibles i les intel·lectuals, tant si és una pintura o una escultura, com un panorama natural o una manifestació de la tendresa. La condició sine qua non que fa possible el reconeixement d'una obra d'art és que provoqui, encara que sigui a una sola persona, una "experiència estètica". N'hi ha prou que una obra, realitzada i construïda per l'home, desvetlli l'experiència estètica perquè pugui ser considerada una obra d'art, almenys per a la persona que ha gaudit d'aquesta experiència.

Des d'aquest punt de vista, la ciutat com a obra d'art és una idea d'infinites possibilitats. La ciutat, la ciutat industrial moderna, és el lloc més favorable de tots els llocs possibles per a gaudir d'una experiència estètica, ja que són tants i tan diversos els esdeveniments, els indrets, les atmosferes —l'espectacle en si de la ciutat—, que tot i qualsevol cosa pot desvetllar en el passejant o en el contemplador una experiència estètica permanent i inesborrable. Aquesta era la raó i la passió de Baudelaire per la ciutat moderna i les seves transformacions. Com també ho era per a Georg Simmel i per a Walter Benjamin, que amb tanta eloqüència varen reconèixer el valor estètic de la ciutat industrial. El moviment, la transformació, el risc, la immediatesa, les il·limitades relacions que la imaginació pot establir entre la miriada de coses que poblen la ciutat, és el fonament que fa que l'experiència urbana moderna sigui un emblema de l'experiència estètica.

Si qualsevol indret o situació urbanas poden revelar una experiència estètica (és a dir, formal), tota la ciutat —els carrers, les places, la multitud, les deixalles, les ruïnes, els descampats, els llums i l'obscuritat— esdevé el nucli embrionari de l'art modern i de l'experiència urbana. L'imprevist i el desconegut, l'esperat i el casual, l'accidental i l'imprevisible són les circumstàncies que afavoreixen l'experiència estètica de la ciutat, ja que la imaginació, la memòria i l'enteniment estan en activitat constant. L'home de la ciutat és contemporani de tota la història del territori urbà que trepitja, i la mateixa presència física de la història fa possible tot un seguit d'idees, imatges i fantasies subjectives, provocades pel palimpsest que és qualsevol ciutat.

5 Inauguració de la "Estàtua de la Llibertat", 28 d'octubre de 1886

6 Mott Street al 1908 amb un altar catòlic

7 La nova Columbia University, al 1894

whether what I am contemplating is a work of art or not, then what is a work of art?

We cannot recognise a modern work of art by its beauty, because modern art (from 1800 onwards) does not aim to represent beauty nor does it aim to gratify the senses. Nor does it follow any pre-established norm or rule. Nor does it aim to be a representation of nature or an imitation of the world. The purpose of modern art is to make us think, reflect, and the set of ideas, reflections, intuitions, feelings and sensations that it provokes within us is an "aesthetic experience" but an "aesthetic experience" is also everything that puts the sensitive and intellectual faculties into motion, whether that be a painting or a sculpture, or a real-life panoramic view or a show of tenderness. The sine qua non condition that makes possible the recognition of a work of art is that it provokes, even if in only one single person, an "aesthetic experience". It is enough if a work produced and constructed by a human, arouses the aesthetic experience for it to be considered a work of art, at least by the person who has enjoyed that experience.

From this point of view, the city as a work of art is an idea of infinite possibilities. The city, the modern industrial city, is the most favourable place of all possible places to enjoy an aesthetic experience, because there are so many and such diverse events, places, atmospheres – the spectacle itself of the city – that anything and everything can incite in the passer-by or contemplator a permanent and ineradicable aesthetic experience. This was the reason for Baudelaire's passion for the modern city and its transformations, just as it was for Georg Simmel and for Walter Benjamin, who with such eloquence recognised the aesthetic value of the industrial city. Movement, transformation, risk, immediacy, the unlimited relations that the imagination can establish between the myriad things that populate the city, is the fundament that makes the modern urban experience an emblem of the aesthetic experience.

If any urban place or situation can reveal to us an aesthetic (i.e. formal) experience, the entire city – streets, squares, crowds, rubbish, ruins, wastelands, lights and darkness – becomes the embryonic core of modern art and the urban experience. The unexpected and the unknown, the expected and the chance, the accidental and the unforeseeable are circumstances that favour the aesthetic experience of the city, as the imagination, the memory and the comprehension are in constant activity. The city man is a contemporary of all the history of the urban territory he treads, and that same physical presence of history makes possible a series

problema: si no hay argumentos objetivos para saber si lo que estoy contemplando es una obra de arte o no, ¿qué es una obra de arte?

No podemos reconocer una obra de arte moderna por su belleza, ya que el arte moderno (a partir de 1800) no tiene como objetivo la representación de la belleza ni pretende halagar los sentidos. Ni sigue ninguna norma o regla preestablecida. Tampoco quiere ser una representación de la naturaleza o una imitación del mundo. El arte moderno tiene como propósito hacernos pensar, reflexionar, y el conjunto de ideas, reflexiones, intuiciones, sentimientos y sensaciones que nos provoca una obra de arte es una "experiencia estètica", pero también es "experiencia estètica" todo lo que pone en movimiento las facultades sensibles e intelectuales, tanto si es una pintura o una escultura, como un panorama natural o una manifestación de la ternura. La condición sine qua non que hace posible el reconocimiento de una obra de arte es que provoque, aunque sea a una sola persona, una "experiencia estètica". Basta con que una obra, realizada y construida por el hombre, suscite la experiencia estètica para que pueda ser considerada una obra de arte, al menos para la persona que ha disfrutado de dicha experiencia.

Desde este punto de vista, la ciudad como obra de arte es una idea de infinitas posibilidades. La ciudad, la ciudad industrial moderna, es el lugar más favorable de todos los lugares posibles para disfrutar de una experiencia estètica, ya que son tantos y tan variados los acontecimientos, los lugares, las atmósferas —el espectáculo en sí de la ciudad—, que todo y cualquier cosa puede suscitar en el paseante o en el contemplador una experiencia estètica permanente e indeleble. Esta era la razón y la pasión de Baudelaire por la ciudad moderna y sus transformaciones. Así como lo era para Georg Simmel y para Walter Benjamin, que con tanta elocuencia reconocieron el valor estético de la ciudad industrial. El movimiento, la transformación, el riesgo, la inmediatez, las ilimitadas relaciones que la imaginación puede establecer entre la miriada de cosas que pueblan la ciudad, es el fundamento que hace que la experiencia urbana moderna sea un emblema de la experiencia estètica.

Si cualquier lugar o situación urbanas pueden revelar una experiencia estètica (es decir, formal), toda la ciudad —las calles, las plazas, la multitud, los desperdicios, las ruinas, los descampados, las luces y la oscuridad— se convierte en el núcleo embrionario del arte moderno y de la experiencia urbana. Lo imprevisto y lo desconocido, lo esperado y lo casual, lo accidental y lo imprevisible

Citat per François Choay, *L'allégorie du patrimoine* (París: Seuil, 1992), pàg 139.

Ferdinand Leon, *Geschichte biologisch gesehen*, citat per Walter Benjamin al *Libro de los pasajes* (Madrid: Akal, 2005), pàg. 538.



CORBIS-BETTSMANN

Els temps més heterogenis conviuen a la ciutat. Quan hom surt d'una casa del segle XVIII per entrar en una del XVI, baixa vertiginosament pel pendent del temps; just al costat hi ha una església del període gòtic que ens precipita en la profunditat; n'hi ha prou amb un parell de passes i estem en un carrer del temps dels anys fundacionals..., pugem la muntanya del temps. Qui camina per una ciutat se sent com un teixit oníric on a un esdeveniment d'avui se li ajunta un altre del passat més remot. A una casa se n'ajunta una altra, és igual de quines èpoques siguin, i així neix un carrer [...]. Els punts culminants de la ciutat són les seves places, on no només hi convergeixen radialment molts carrers, sinó els corrents de la seva història.

Les ciutats, avui, ja no són museus, i la seva voluntat artística no només no [això diu l'original, però no sobria, aquest no?] es recolza en les formes del passat, sinó que fa possible les teories contingents de l'art, per les quals l'art no és un atribut constant i estable de les formes, sinó una qualitat mudable i transitoria del subjecte espectador i contemplador. De la mateixa manera que la bellesa no és una qualitat dels objectes, sinó un atribut del subjecte, l'art de les ciutats és igualment fugisser, variable i canviant, com ho és la vida de la modernitat. ♦

Antoni Marí



MUSEUM OF THE CITY OF NEW YORK

8
Barraques de Hooverville al Central Park, després de la crisi del capital de 1929

9
La estació de Pennsylvania, construïda augmentant un 20% el model de les termes de Caracalla

10
Desfilada de Charles Lindberg després del vol transatlàntic en solitari, 13 de juny de 1927

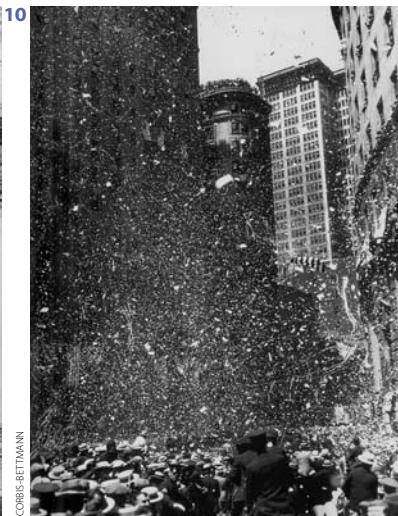
of ideas, images, and subjective fantasies, provoked by the palimpsest that any city is.

The most heterogeneous of times coexist in the city. When someone comes out of an 18th century house to enter a 16th century one, they are sliding helter-skelter down the slope of time; right next door is a church from the gothic period that hurls us into the depths; a couple of steps are sufficient to put us on a street from the time of the founding years... we climb the mountain of time. Anyone walking around a city feels like a kind of dream fabric where an event from today is next to another from the most distant past. One house is attached to the next, it doesn't matter what eras they are from, and thus a street is born [...]. The culminating points of the city are its squares, not only the point of convergence of many of its streets, but also of the currents of its history.

Cities, today, are no longer museums, and their artistic desire not only is not supported by the forms of the past, but it makes possible contingent theories of art, according to which art is not a constant and stable attribute of forms, but a changeable and transitory quality of the spectator and contemplator. In the same way that beauty is not a quality of objects, but an attribute given by the subject, the art of the cities is equally fleeting, variable and changing, as is life in modern times. ♦

Antoni Marí

Translated by Debbie Smirthwaite



CORBIS-BETTSMANN

son las circunstancias que favorecen la experiencia estética de la ciudad, ya que la imaginación, la memoria y el entendimiento están en constante actividad. El hombre de la ciudad es contemporáneo de toda la historia del territorio urbano que pisa, y la propia presencia física de la historia posibilita una serie de ideas, imágenes y fantasías subjetivas, provocadas por el palimpsesto que es cualquier ciudad.

Los tiempos más heterogéneos conviven en la ciudad. Cuando uno sale de una casa del siglo XVIII para entrar en una del XVI, baja vertiginosamente por la pendiente del tiempo; justo al lado hay una iglesia del periodo gótico que nos precipita en la profundidad; basta con un par de pasos y estamos en una calle del tiempo de los años fundacionales..., subimos la montaña del tiempo. Quien anda por una ciudad se siente como un tejido onírico donde a un acontecimiento de hoy se le junta otro del pasado más remoto. A una casa se junta otra, no importa de qué épocas sean, y así nace una calle [...]. Los puntos culminantes de la ciudad son sus plazas, en las que no sólo convergen radialmente numerosas calles, sino las corrientes de su historia.

Las ciudades hoy en día ya no son museos, y su voluntad artística no sólo no se apoya en las formas del pasado, sino que hace posible las teorías contingentes del arte, por las que el arte no es un atributo constante y estable de las formas, sino una cualidad mudable y transitoria del sujeto espectador y contemplador. Del mismo modo que la belleza no es una cualidad de los objetos, sino un atributo del sujeto, el arte de las ciudades es igualmente huidizo, variable y cambiante, como lo es la vida de la modernidad. ♦

Antoni Marí

Traducido por Jordi Palou