

UNA REFLEXIÓN ESTÉTICA SOBRE LA ANIQUILACIÓN DEL ARTE RURAL

Aesthetic Reflections on the Annihilation of Rural Art

Jacobo HENAR BARRIGA*
Universidad de Zaragoza

Resumen

El principal objetivo de este artículo es describir la relación existente entre el arte, como artificio, como algo creado, y la naturaleza, el origen. Lo rural y lo urbano forman parte de la misma realidad, la sociedad contemporánea, aunque estos conceptos son normalmente entendidos como hechos excluyentes. Sin embargo, el concepto de arte es variable, lo rural y lo urbano construyen desde la polaridad una única esencia artística. Por ello, es necesario hablar del principio lógico de contradicción, desde el que se utiliza lo artificial como solución a la natural existencia defectuosa. Así, el arte supone la inserción de lo creado en el mundo vital. El concepto de arte variable, es decir, el mundo rural, como el hecho urbano, hoy en día son partes de la misma expresión artística. Lo «bello» no es la medida actual para conocer la obra de arte.

Palabras clave: estética, rural, urbano, obra de arte.

Abstract

The most important aim of this article is to describe the relationship between art, as artifice, as something that is created, and nature, the origin. Both rural and urban facts are parts of the same reality, the contemporary society, although these concepts are usually understood as excluding facts. However, the concept of art is changeable, the rural thing and the urban thing build through polarity the only artistic essence. Because of that, it is necessary to talk about the logical principle of contradiction, from which the artificial thing is in use as solution to the natural faulty existence. This way, the art supposes the insertion of the created into the real world. The concept of variable art, that is, the rural world, and the urban fact, nowadays they are parts of the same artistic expression. «The beautiful thing» is not the current measurement to know the work of art.

Key words: aesthetic, rural, urban, work of art.

* Licenciado en Historia del Arte y en Filosofía. Profesor del Área de Filosofía, Departamento de Filosofía, Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación (Huesca), Universidad de Zaragoza. Correo electrónico: jhenar@unizar.es. Fecha de recepción del artículo: 15 de mayo de 2007. Fecha de aceptación y versión final: junio de 2007.

1. PLANTEAMIENTO

El objetivo de este artículo es reflexionar en torno a lo rural y lo urbano, elementos subyacentes en la sociedad contemporánea, dentro del panorama estético actual y sus más inmediatos antecedentes. El enfrentamiento entre ambas realidades como algo inevitable en nuestro momento queda patente en la producción artística que de ellas deriva. Es por ello, que el problema del arte contemporáneo es el problema de su vida política, social y económica, la misma versión de lo que nos parece real y tangible, placenteramente bello, y aquel sentimiento un tanto desconcertante por lo tenebroso. Lo funcional y lo formal¹ se entrecruzan repetidas veces en el arte conformando estilos propios, independientes y ajenos a la realidad que les hace existir. El arte contemporáneo es dual, de una doble faz cuyas caras mantienen entre sí un abismo similar a la oposición observada entre el yin y el yang².

Y es que a lo largo de toda la Historia del Arte hay una angustia original que sostiene lo «bello»³ y suprime lo imperfecto, regula las apetencias de tal modo que lo más tenebroso es desplazado a un segundo plano. Y ello más que nada en función de una urgente embriaguez que prefiere lo perfecto (aunque sea algo idílico) a lo real (sea como sea) y, para amparar este criterio, la sociedad actual se resguarda en antiguos mitos de represión, revitalizando, por ejemplo, una moral que ya fue abandonada en su significación absoluta por lo occidental. En definitiva, se trata de una cultura anquilosada que se replantea problemas absolutamente nuevos, solucionándolos por el método del mito⁴. Las prisas por vivir subvierten los

-
1. «Todo arte (después de Duchamp) es conceptual (en su naturaleza) porque el arte sólo existe conceptualmente», G. Battcock (ed.), *La idea como arte. Documentos sobre arte conceptual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 66.
 2. «En China y Japón no han hallado lugar ni el dualismo ni el pluralismo. La tradición de yin y yang no es dualista porque estas dos fuerzas no son sino diferentes aspectos de la realidad única llamada Gran Fundamento», Chan Wíng-Tsit, «El espíritu de la filosofía oriental», en *Filosofía en Oriente*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, pp. 31-32.
 3. Término utilizado en el sentido clásico de la palabra.
 4. «Es una constante entre todos los seres humanos de todos los tiempos. Los patrones, las historias, e incluso los detalles contenidos en un mito, se encuentran en todos los lugares y entre toda la gente. Ello se debe a que el mito es una herencia compartida de recuerdos atávicos transmitidos conscientemente de generación en generación. El mito puede incluso ser parte de la estructura de nuestro pensamiento inconsciente, posiblemente codificado en nuestros genes. El mito es la narración de hechos que ocurrieron antes de la historia escrita, junto con una idea de lo que está por venir. El mito es el hilo que une el pasado, el presente y el futuro. El mito es un uso único del lenguaje que describe las realidades que van más allá de nuestros cinco sentidos. Elimina la brecha entre las imágenes del inconsciente y el lenguaje de la lógica consciente. El mito es el aglutinante que une las

problemas, imponiendo soluciones por vía de la supresión, eliminando de esta manera aquello que en todos los casos es lo realmente substancial.

Dicha esencia (en este sentido substancial) se halla por debajo de lo social, en una suerte de proceso de amparo que asume el grupo social medio, sometiendo lo vital a las formas logradas o adquiridas. De esta manera, el verdadero sentido del «arte medio» consiste, antes que en un arte, en un simple canon que subyace a la verdadera realidad. Así, toda situación social, política, cultural o artística tiende a acabar con la inferior, por lo que el arte urbano es culpable directo de la eliminación del arte rural, como también el arte rural ignora la figura del ciudadano.

El arte surge, así, de un miedo original que cuestiona a lo informe. La visión que el artista tiene del universo soporta un peso, adquirido desde la conformidad de la tradición, por la ausencia de equilibrio formal. Se cobija de inmediato en una predisposición colectiva a lo formal, a lo estable, llevado por una especie de pánico por lo inferior (o lo anteriormente establecido como jerarquía), como si lo que está debajo pudiera acabar con lo de arriba. Y en el caso de llegar a algo substancial, el artista cubre esa esencialidad con un barroco conceptual sutilmente entretejido tapando, así, toda aproximación hacia lo viviente.

Es en esta situación, donde las sociedades contemporáneas construyen una y otra vez un nuevo devenir conflictivo, dentro de un mismo marco existencial, ya que fuera de éste es obvio, las ciudades crecen de forma desmesurada, sin sentir el aniquilamiento constante que la vida y la obra rural sufren indiscriminadamente. Sin embargo, dicho proceso destructivo nunca llega a un aniquilamiento total de lo opuesto, lo rural nunca acabó con el ciudadano y es ahora lo rural lo que se empeña en sobrevivir frente al hecho urbano. Más adelante señalaré cómo, quizás, ambas realidades forman parte de un mismo proceso circular y, por lo tanto infinito, indestructible, consecuencia directa del fenómeno deconstructivo.

sociedades; es la base de la identidad de comunidades, tribus y naciones. El mito es un ingrediente esencial de todos los códigos de conducta moral. Las leyes de la vida siempre han derivado su legitimidad de sus orígenes en el mito y la religión. El mito es un patrón de creencias que dan sentido a la vida. El mito permite a los individuos y a las sociedades adaptarse a sus respectivos ambientes con dignidad y valor», J. F. Bierlein, *El espejo eterno. Mitos paralelos en la historia del hombre*, Madrid, Oberon, 2001, pp. 23-24.

2. SOBRE LA INDUCCIÓN CONSTRUCTIVA

Hay, en el proceso del arte, como acto, la superación de una brecha esencial en lo humano, por la que el arte es una solución para un aspecto defectuoso de la existencia, precisamente aquél por el cual la vida y la inteligencia se oponen, como también ocurre con el instinto y la razón, el individuo y la sociedad, lo rural y lo urbano y, como no, lo natural y lo artificial⁵. Es una oposición por contradicción, ya que el segundo elemento encierra la negación del primero, un principio lógico⁶ indiscutible. En definitiva, no es más que un triunfo de lo estático sobre lo dinámico, del significante sobre el significado. El arte entra así en el proceso general de lo humano porque inserta el mundo vital en el intelectual para, de esta manera, fijar y contener una vida postergada frente a lo social, o sea, se vuelve a traducir en formas, en signos comprensibles, aquello que socialmente fue excluido o relegado como algo desconcertante para la inteligencia.

Y es que, por un lado, las obras de arte, sobretudo en la actualidad, «existen como tales porque se enuncian en tanto que obras de arte y en la medida que las enunciamos, las ponemos en relación, las contextualizamos en el entorno del arte. Sin embargo, por otro lado, las obras de arte pueden ser reducidas a su función enunciativa, de manera que ya no remiten a cualquier otro objeto o cosa, incluidos ellos mismos antes de ser indicados como obras de arte»⁷.

5. «La historia del hombre es la del nihilismo, negación y reacción. Pero la larga historia del nihilismo tiene su término: el punto final donde la negación se vuelve contra las mismas fuerzas reactivas. Este punto define la transmutación o transvaloración...», en G. Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986, Pág. 274.

6. «Nosotros, intelectuales de hoy, no estamos acostumbrados a considerar las alegorías imaginativas como conocimientos filosóficos, exigimos una deducción lógica. Sin embargo, frente a esto se puede deducir al menos que una concepción del fondo del fenómeno sería muy probablemente imposible de lograr a base de razonar lógicamente, ya que esto pertenece a dicho fenómeno y está atrapado completamente en él», en E. Schrödinger, *Mi concepción del mundo*, Barcelona, Tusquets, 1988, pp. 35-36.

«La filosofía occidental, en general, es la griega y la filosofía griega es la filosofía de los dualismos. La mayoría de los principales temas filosóficos debatidos todavía hoy fueron creados y modelados por los filósofos de la antigua Grecia. Entre ellos se encuentra el dualismo de la verdad frente a la mentira, cuyo estudio recibe el nombre de "lógica" (...), K. Wilber, *El espectro de la conciencia*, Barcelona, Kairós, 1990, pág. 36.

7. J. Pereda Piquer (dir.), *Master en teoría y práctica de las artes visuales 00/01*, Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura de la Universidad Complutense de Madrid, 2002, pp. 31-32.

En este sentido, cualquier objeto puede ser empleado para la construcción de un discurso diferente al «natural», a aquél que se considera el propio de tal objeto en su uso habitual, en la medida en que sepamos incluirlo en un determinado sistema, relacionarlo con un espacio convenientemente semantizado. Por ello, el arte es, en el caso necesario, la transición de lo tenebroso hacia la luz, o viceversa, por lo que lo auténtico del gran arte estriba en que es una respuesta plástica a la pregunta primordial que el grupo social se ha hecho sobre sí mismo.

Pero esto no es nuevo, ya que, al menos, desde el barroco sabíamos que cualquier objeto podía cumplir una función alegórica, podía presentarse en nombre de otra cosa para traer sus características, sus analogías o sus referencias a nuestra presencia. En este sentido, en la Inglaterra del siglo XVIII, encontramos los primeros indicios de la dualidad artística emergente. En ese momento, de la mano de la profunda revalorización que la epistemología empirista hizo del papel de la imaginación en el conocimiento, de la aparición de nuevas formas artísticas y del nacimiento de la estética moderna, el concepto de imaginación se transformó y se convirtió en uno de los problemas estéticos básicos. A partir de entonces se hizo importante saber en que consistía esa facultad y cómo funcionaba, se trataba de investigar el modo en que se hacía posible la experiencia estética de la naturaleza y de las obras de arte, gracias a los diversos tipos de relaciones que permitía entre el sujeto y el exterior. Así, la experiencia de lo bello, de lo sublime⁸ y de lo pintoresco fue comprendida a través de unos procesos muy específicos efectuados por la imaginación, convirtiéndose, así, en parte esencial de la definición de las cualidades estéticas básicas. Lo que algunos de los teóricos del arte⁹ anunciaban, era la ruptura con el arte tradicionalista, con los viejos modos de entender la belleza bajo parámetros relacionados con la proporción, la armonía y la mimesis naturalista.

Es, en este momento, cuando el artista se ha liberado de reglas, cánones y parámetros, cuando se empieza a plantear el carácter pretérito del

8. «Para expresar lo sublime, decían, hay que experimentarlo, no basta con representarlo sino que el artista debe haberlo vivido previamente. De ahí que el viaje fuese una actividad obligada para el pintor romántico. A partir de entonces, el artista se convierte en un verdadero explorador de lugares desérticos, agrestes y pintorescos (atractivos para la mirada), difícilmente accesibles y peligrosos, desde los que podía sentir en carne y hueso esos agradable-horror, esa atracción-repulsión que definía lo sublime», T. Raquejo, *Land art*, Madrid, Nerea, 1998.

9. J. Addison, *Los placeres de la imaginación*, Madrid, Visor, 1991; E. Burke, *De lo sublime y de lo bello*, Madrid, Tecnos, 1987.

arte de la mano del filósofo alemán Hegel¹⁰. Según dicho pensador, el arte intenta expresar la verdad del hombre porque ha sido utilizado por todas las culturas para representar sus concepciones más íntimas de lo divino y lo humano, aquí la concepción divina del arte romántico tendrá su más directo opositor: Hegel, el precursor de la muerte del arte. Con el romanticismo¹¹, el arte alcanzó su límite, pues estos artistas, los más influyentes del momento, encarnaron la conciencia «moderna» cuyos ideales no consisten en practicar la mimesis de lo natural. La conciencia romántica es idealista, en el sentido inmediato de la palabra, se muestra poco satisfecha con el mundo tal y como es y por ello se compromete a inventar uno nuevo. Eso es el arte romántico, la invención de otro mundo: el artístico. Un buen ejemplo de ello es el complejo vital expresado por Goethe en *Fausto*¹². Dicha obra era vivida por la sociedad burguesa de su época como algo tenebroso. Se requirió la forma dada por Goethe a ese complejo vital para que se lo llevara socialmente a la conciencia. A través de *Fausto* se actualizó la vida y, por lo tanto, se integró la sociedad alemana de aquella época. Así, el romanticismo sintió una especial predilección por lo vital y por la naturaleza, pero no desde un punto de vista clásico, el romanticismo no se sitúa ante una naturaleza calmada y serena, sino que dicha naturaleza se manifiesta, según el artista romántico, como un ente apasionado, siendo la expresión lo que se erige frente al carácter imitativo que en el arte clásico precedente había prevalecido y que otras líneas de pensamiento establecen en la época contemporánea. Observemos por tanto, que una de las principales aportaciones que el romanticismo inserta en el arte es la posibilidad de acceder a una epistemología de lo absoluto, a una gnoseología superior a través de la contemplación de la belleza y, por extensión, de la propia natu-

10. G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989. El arte no es, piensa Hegel, la forma más adecuada para satisfacer nuestra necesidad suprema. Con ello, este filósofo mantiene una postura radicalmente opuesta a la del romanticismo alemán y, además, a la de la mayor parte de los movimientos artísticos de los siglos XIX, XX y XXI, que ven en el arte la única posibilidad para dicha satisfacción. Pero según el pensador, todo arte está sujeto a lo sensible y pretende sobreponerse a ello, el romanticismo se dio cuenta de ello y fue en su propio contexto donde se depositó la semilla del carácter pretérito del arte.

11. «Fueron los románticos alemanes quienes, a comienzos del siglo XIX, popularizaron el término *Wetschmerz*, que significa «dolor del mundo». Esta bella y enigmática expresión significaba muchas cosas y dio lugar a variadas interpretaciones. Por encima de todas ellas, expresaba la incomodidad que suponía vivir en un mundo que no era satisfactorio y que producía, por sus exigencias y modos de vida, un profundo e inexplicable dolor. Es decir, un mundo que era necesario declinar con la gramática del sufrimiento», I. Izuzquiza, *Filosofía del presente. Una teoría de nuestro tiempo*, Madrid, Alianza, 2003, p. 303.

12. J. W. von Goethe, *Fausto*, Madrid, Cátedra, 1991.

raleza. Y es que, en este momento tan delicado de la existencia humana, la «belleza», como entidad estética, equivalía a la «verdad», en sentido absoluto, y no a la inversa, como había sido habitual en épocas anteriores. Es por ello, que el valor del conocimiento estético superaba, sin lugar a dudas, al entendimiento filosófico tradicional y todo gracias a la existencia de una imaginación estética¹³. Esta idea de lo absoluto, de lo infinito y eterno, frente a la insignificante existencia humana, reflejo de la duda y el temor al universo metafísico del más allá queda reflejado excepcionalmente en obras de pintores como, por ejemplo, la del alemán Friedrich¹⁴.

3. LO INDUSTRIAL Y SU IRREMEDIABLE CONSECUENCIA URBANA

Y es que, alguno de los cambios que han conformado nuestra época ya se iniciaron en el siglo XVIII y completaron el triunfo de la modernidad iniciado en el Renacimiento. La denominada revolución científica formó un modelo de referencia de lo que será el conocimiento científico. En el ámbito de la política, las revoluciones burguesas (basadas en los principios de la Revolución Francesa) tuvieron una extraordinaria relevancia y cuyos resultados no han terminado todavía, su mayor éxito fue la ayuda a la desaparición del Antiguo Régimen y la progresiva instauración de la democracia liberal como la única forma válida de gobierno. La revolución industrial se encuentra unida a los dos fenómenos anteriores y supuso el camino del desarrollo económico, unido casi siempre a la evolución política. El influjo de la economía, que ha sido una constante decisiva en las sociedades modernas,

13. Una nueva versión del enfoque cognoscitivo del arte prevaleció en el concepto de la imaginación como facultad inmediatamente captadora de verdad, distinta y acaso superior a la razón y el entendimiento: un don especial del artista. La imaginación es a la vez creadora y reveladora de la naturaleza y de lo que se oculta tras ella: una visión romantizada del idealismo trascendental kantiano, que adscribe la forma de la experiencia a la capacidad configuradora de la mente, y también del Yo fichtiano que pone al no-Yo. A. W. Schlegel, Blake, Shelley, Hazlitt, Baudelaire y muchos otros hablaron de la imaginación en términos parecidos.

14. Ejemplo arquetípico será la obra pictórica *Paseante ante el mar de niebla*, 1818. Un hombre aparece de espaldas, como elemento introductor para el espectador, reflexionando, con la mirada perdida en el horizonte (intuimos), sobre la cúspide de un acantilado. Las olas rompen en las rocas y se difuminan con la niebla protagonista en el paisaje. Nos encontramos ante una naturaleza agitada, romántica, que busca despertar profundos sentimientos en el espectador, reflexiones en el final del camino de la vida de un hombre que se cuestiona órdenes superiores como la temporalidad metafísica del más allá. Así, entendemos las obras románticas como incidentes en el espíritu humano, obras que suscitan la reflexión sobre entidades superiores como lo absoluto y propiciando de esta manera la imagen del artista como genio creador, aquel que puede llegar a conocer y entender la gnoseología superior.

era cada vez mayor y el mundo del arte y las ideas continuó siendo reflejo de los sueños de los seres humanos, realizando una labor crítica constante e intentando expresar aquello que la política, la industria o la economía no podían decir. Por ello, no podemos entender nuestra época sin el creciente impacto de la actividad industrial y las transformaciones que ha sufrido. Esta nueva forma de trabajo humano apareció en Gran Bretaña a finales del siglo XVII, y modificó radicalmente las formas de vida de la sociedad, extendiéndose por todo el occidente europeo hasta nuestros días.

El creciente dominio de la industria sufrió una serie de transformaciones a las que no se duda en calificar de «revoluciones», por las radicales transformaciones socioeconómicas que introdujeron. Estas transformaciones tenían su origen en el descubrimiento de nuevas formas de energía y de máquinas que las aprovechaban para realizar un trabajo de nuevo tipo, más eficaz. Primero fue la primera revolución industrial, que tuvo lugar en Gran Bretaña en el siglo XVIII y estaba basada en la energía del vapor, a la que acompañaba siempre el carbón y el hierro, posteriormente el petróleo supuso el inicio de la llamada «segunda revolución industrial» y en el último cuarto del siglo XX nuestra sociedad vio aparecer una nueva forma de producción industrial, extraordinariamente sofisticada, que se basa en el procesamiento de la información y hace del conocimiento y la comunicación una peculiar fuente de energía de carácter nuevo, dando lugar a una «tercera revolución industrial».

Cada una de estas tres supuso nuevas oportunidades económicas y creó nuevas formas de trabajo y organización social, haciendo posible realizar actividades antes desconocidas y producir objetos cuya existencia no se podía imaginar. Nuestra época se levanta sobre ese modo de actividad industrial, radicalmente moderno, que sólo parece poder existir si se ve periódicamente sometido a transformaciones sorprendentes. Ahora bien, uno de los rasgos que caracterizan a la industria es que la suya es una actividad incesante, que siempre busca nuevas metas y quiere alcanzar nuevos logros, supone siempre una condena al movimiento incesante, a la producción.

Y un producto es siempre el término de la actividad industrial: lleva inscrita en su misma constitución, lo que es la producción industrial. Los productos industriales de una época son, de algún modo, el mapa de los deseos que la han formado. Así, un producto industrial es siempre un producto artificial, fruto de una síntesis abstracta. Es decir, tiene siempre en cuenta esa lucha entre naturaleza y artificio que acompaña la vida de los seres humanos. Las naturalezas industriales tienen su origen en el deseo de imitar o simular la naturaleza y llegan a formar un nuevo tipo de realidad.

Los productos industriales surgen de la imitación de lo natural, pero, al mismo tiempo, de su superación y de la creación de una nueva naturaleza. Surgen, casi necesariamente, de la muerte de las exigencias de la Naturaleza. Crean una nueva realidad, en cuyo seno vivimos hoy, que ha modificado muchos de los rasgos de la vida natural. No podemos imaginar ya una vida sin productos industriales que crean un nuevo modo de ser natural. Aunque esa naturaleza nueva se nutra de la muerte o, cuanto menos, de la modificación de la naturaleza real. La distinción entre ambas, naturaleza real y naturaleza artificial, es casi inapreciable.

Entonces, será aquí donde encontremos el punto de inflexión, será este el momento, en que lo natural y lo artificial, lo rural y lo urbano convivan en nuestro tiempo, fruto de realidades inevitables, aquéllas por condiciones innatas y éstas por ser producto irremediamente deducible, forzosamente superable. Es decir, que llevado al campo estético-artístico, lo nuevo es, precisamente, «el concepto de arte», lo que inquieta es que la forma del objeto artístico, producto y artificio, pueda llegar a ser indiferente, que no adopte una determinada «forma de ser», que no se incluya en la categorización artística, que no sea un «objeto artístico, formalmente singular». Que se muestre con absoluta evidencia que lo fundamental es «lo que se dice», no las características formales con las que se presenta, o, en cualquier caso, que las características formales que adopta, estén superadas a lo que se quiere decir. El verdadero problema de nuestro arte es el de la coartación del acto estético. Una obra surge entre nosotros elaborada directamente en el plano formal, a partir de una vivencia o intuición que carece de vitalidad real. No se va entonces del fondo a la cúspide, de la miseria tenebrosa al ideal de belleza, sino que se parte de un fondo adquirido, o mejor, de una vivencia elaborada, para llegar a una forma rigurosamente preestablecida. En cambio, lo realmente vital, la vivencia de nuestra miseria política, social, económica y cultural se descarga en un terreno «no artístico»¹⁵: en la esfera de la calle.

4. EL PROCESO INDUCTIVO-DECONSTRUCTIVO

«El arte de nuestros días es complejo, desde cualquier punto de vista. Y es complejo porque no existe un único punto de vista desde el que comprender la totalidad de una obra de arte, sino una multitud de formas de

15. El ámbito plenamente urbano, la calle, no ha sido considerada hasta época muy reciente como posible marco referencial de arte contemporáneo, véase el caso de los *graffiti*.

visión y perspectivas coordinadas para hacer que los objetos especiales que ordenamos puedan dialogar con la complejidad del mundo»¹⁶.

La polaridad genética del acto artístico se apareja, agravándose, a un viejo problema de nuestra vida social, la distancia entre lo realmente vital y lo realmente estructural y de nuestra cultura, la distancia que va del suburbio al centro, del campo a la ciudad, del individuo a la sociedad, y se plantea aun dentro del individuo como vida y razón. En el terreno político, esta escisión se resuelve reemplazando un mundo por otro alternativamente, sin mediar ninguna conciliación, se coloca, por un lado, a lo indígena y a la tierra en el terreno de lo tenebrosamente vital, y por el otro, a lo formalmente evadido en las estructuras sociales que hemos levantado con esfuerzo en la ciudad. Pero, ¿qué sucede desde la complejidad del arte?

El siglo XX ha sido el siglo de las ciudades. A comienzos del siglo XXI, un alto porcentaje de la población mundial vive en aglomeraciones urbanas. Y el espacio urbano es el espacio del presente, sin lugar a dudas. La ciudad es un verdadero catalizador: anima ideas, crea tendencias; es un ejemplo de dinamismo: todo en ella es movimiento y cambio. Es también sede del poder y la riqueza. La ciudad es siempre una tensión: ahí se encuentra su valor y su condena. Hay algunos rasgos de la ciudad que deben ser tenidos en cuenta cuando se reconoce su importancia en nuestro tiempo.

La ciudad es, entre otras muchas cosas, un lugar donde es posible el pensamiento y el anonimato. Ya desde la antigüedad, el pensamiento era una cuestión urbana y la ciudad sigue siendo hoy una fábrica de ideas. Lo supieron los antiguos griegos y lo sabe el hombre contemporáneo. Pero también es lugar de anonimato y de libertad.

Es cierto que este anonimato y esta libertad pueden ser impuestos, lo que se convierte en un castigo. Pero cuando son deseados, es algo fundamental. A pesar de su estruendo y de sus masas en movimiento, la ciudad puede ser espacio de silencio y aislamiento. La ciudad, con sus ruidos

16. «Entender la obra es, pues, entender que es un signo determinado socialmente como expresivo, provocado por una voluntad creadora individual, que entran en un diálogo temporal constante. Es preciso para el artista contemporáneo ser consciente de su posición dentro del sistema de intercambio de los signos sociales, dentro del intercambio interior de sus propios signos psicológicos, dentro del intercambio mismo en el que sus obras se establecen como jalones de un proceso vital, en el que la intensidad, el esfuerzo, la autopercepción, la inteligencia, la lectura y tantas otras fuerzas aparecen como instancias que pueden ayudarnos en el proceso más placentero, más intenso y más rico que alguien puede decidir para su desarrollo personal: el arte», J. Pereda Piquer (dir.), *op. cit.*, 2002, pp. 59-60.

constantes, es hoy el único ámbito posible para crear un silencio que no sea huida, para construir un recogimiento creativo. La ciudad se hace hoy peculiar lugar de contemplación. Y no olvidemos que todas las grandes épocas y culturas crearon espacios y lugares de contemplación por los que era posible identificarlas.

Pero la ciudad es también un infierno y debe analizarse desde la negatividad de las condiciones de la vida que ella ofrece. No es posible mantener hoy una visión idílica de la ciudad que olvide la aglomeración, la contaminación, la desigualdad, el delito, la violencia, la soledad y el dolor. Cualquier análisis de la ciudad debe tener en cuenta la dureza que supone la vida en muchas ciudades, frente a modelos de existencia mucho más apacibles, hablaremos, más adelante, de ecologismo y land art¹⁷ entre otras salidas tomadas desde la crisis de la ciudad.

Pero, reconocer la crisis de la ciudad no equivale a reconocer su muerte. El tiempo presente es el triunfo de la ciudad con todos sus horrores, y, vivirlo, equivale a ser muy consciente de la negatividad que comporta una ciudad. La ciudad es un generador de problemas, pero también de soluciones. En ese potencial expansivo se encuentra parte de su valor.

Así, muchos de los problemas que afectan a la ciudad son, evidentemente, problemas de organización. Y es que la organización, como veremos, es uno de los asuntos centrales de nuestra época. Pero también son problemas de gusto y de sensibilidad.

Es por ello, que habrá ciudades magníficas, que tienen problemas, pero son capaces de exigir una sensibilidad para vivir en ellas y han educado a sus habitantes¹⁸. Y otras ciudades, meras aglomeraciones demográficas, nunca han logrado formar a sus vecinos: son simples contenedores de personas que desde sus orígenes han crecido de espaldas al ámbito rural, al campo. Distinguir las no es un asunto trivial hoy día, pues en ocasiones

17. Nacido en un contexto político conservador, este movimiento utilizó la naturaleza como escenario artístico donde debatir los movimientos sociales de finales de los años 60 (hipismo, feminismo, contracultura...).

18. Como se puede advertir en la literatura de T. Mann, *Muerte en Venecia*, Madrid, Edhasa, 1986. El aroma que destila esa época, esa ciudad, deja una atractiva huella que nos empuja hacia un espacio de misterio. En general, la obra de Mann plantea modos de entender la vida a través de sus personajes y la relación que éstos mantienen con su entorno, ya sea un ámbito rural o urbano, pues la naturaleza y su relación con el artificio desprendido por el ser humano son protagonistas en otras novelas suyas como *La montaña mágica*.

vivimos en un remedo de lo que debería ser una ciudad y ello no hace sino agravar el problema.

El triunfo de la ciudad que se da en el presente no debe olvidar un elemento importante: su relación con el campo. La ciudad ha surgido, en realidad, de una relación conflictiva con el campo y parece nacer de la negación de la naturaleza que constituye lo rural. Ella representa la lucha entre la naturalidad de lo rural y la artificialidad de lo urbano. En cierto modo, la ciudad es lo que es porque ha vencido al campo: lo urbano es el triunfo sobre lo rural.

Para recordar esta lucha de un modo melancólico, la ciudad construye parques o planta árboles en sus calles como si fueran tributos de la guerra contra el campo. Sin embargo, la victoria de la ciudad no es nunca total: la naturaleza y la materia siempre vuelven y reivindican su dominio. Y el campo, o lo rural, es un nuevo foco de atención. Pero será ya un campo urbanizado: una naturaleza creada desde el artificio. Es algo que sigue ocurriendo a comienzos del siglo XXI.

Hoy día la ciudad vuelve a descubrir el campo con un ánimo colonizador. Desea un campo con comodidades urbanas, un campo urbanizado al que otorgar un valor nuevo como entorno vital. Este movimiento tan peculiar es lo que explica el auge de barrios residenciales suburbanos, la atracción por el llamado «turismo rural» o la revalorización de segundas residencias en el campo. Sin olvidar algunos, recalco lo de algunos, movimientos pseudoecologistas o, sin ir más lejos, los comienzos de un interesante, pero artificioso, *land art*.

Todo ello supone una nueva consideración del campo, una revalorización económica del mismo. Eso sí, siempre desde la ciudad. Hemos hecho un curioso descubrimiento de indudables consecuencias económicas y que encierra una peculiar operación ontológica: el vencedor se rinde ante el vencido, tras imponerle su código de existencia. Y es que, recordemos, la ciudad es un generador de problemas de toda modernidad posible. Incluso de aquellos que tienen que ver con la naturaleza, que parece ajena a los destinos de las épocas y las modas. Por eso, pensar en la ciudad y tener en cuenta las transformaciones que ella y lo rural han sufrido supone pensar la propia época, supone reflexionar¹⁹.

19. «¿Qué es el tiempo? Un misterio sin realidad propia y omnipotente. Es una condición del mundo de los fenómenos, un movimiento mezclado y unido a la existencia de los cuerpos

5. EL CASO DEL LAND ART COMO PARTE DEL ETERNO RETORNO

Fue el land art el encargado de combatir el progreso artístico hegeliano²⁰ insistiendo en las superposiciones entre el pasado y el presente. En este caso, aparte de ubicar la obra en los mismos espacios que lo hicieron nuestros antepasados, algunos artistas, además, han querido ubicar su obra en un tiempo no lineal, que les permita jugar con las fronteras del antes, el ahora y el después.

Para Javier Maderuelo, el land art recoge de la tradición sublime aspectos diversos, por ejemplo:

El afín de inmensidad por superar los límites físicos de la obra a través de la escala del territorio; el carácter modular, que insinúa una progresión de la obra hasta el infinito; la limpieza de las abstractas cajas minimalistas, herméticas como cristales, que sugieren un recogimiento solitario y silencioso; el pulso de poder, o el respeto, según los casos, por las fuerzas de la naturaleza²¹.

en el espacio y a su movimiento. Pero ¿habría tiempo si no hubiese movimiento? ¿Habría movimiento si no hubiese tiempo? ¡Es inútil preguntar! ¿Es el tiempo función del espacio? ¿O es lo contrario? ¿Son ambos la misma cosa? ¡Es inútil continuar preguntando! El tiempo es activo, produce. ¿Qué produce? Produce el cambio. El ahora no es el entonces, el aquí no es el allí, pues entre ambas cosas existe siempre movimiento. Pero como el movimiento por el cual se mide el tiempo es circular y se cierra sobre sí mismo, ese movimiento y ese cambio se podrían calificar perfectamente de reposo e inmovilidad. El entonces se repite sin cesar en el ahora, y el allí se repite en el aquí. Y, como por otra parte, a pesar de los más desesperados esfuerzos, no se ha podido representar un tiempo finito ni un espacio limitado, se ha decidido creer que el tiempo y el espacio son eternos e infinitos con la esperanza de conseguir una explicación un poco más perfecta. Pero al establecer el postulado de lo eterno y lo infinito, ¿no destruye lógica y matemáticamente todo lo infinito y limitado? ¿No queda todo reducido a cero? ¿Es posible una sucesión en lo eterno? ¿Es posible una superposición en lo finito? ¿Cómo armonizar estas hipótesis auxiliares de lo eterno y lo infinito con los conceptos de distancia, movimiento y cambio? ¿No queda más que la presencia de los cuerpos limitados en el universo? ¡Es inútil preguntar! Hans Castorp se planteaba estas cuestiones y otras semejantes. Su cerebro, desde su legada a estas alturas, se había mostrado siempre dispuesto a tales disquisiciones y sutilezas, y para experimentar un placer peligroso, pero inmenso, que había pagado muy caro, se había dedicado a tales cuestiones y enfrascado en especulaciones temerarias. Se interrogaba a sí mismo, al buen Joachim y al valle cubierto, desde tiempos inmemoriales, por una nieve espesa», T. Mann, *La Montaña Mágica*. Barcelona, Plaza & Janés, 2001, pp. 481-482.

20. «...la idea hegeliana de progreso implícita en la filosofía hegeliana, ya que rompe el esquema dialéctico de la historia, de ese devenir vectorial que, como una flecha del tiempo, no sólo ordena los sucesos cronológicamente sino que interpreta el futuro como un estado superior, en tanto que lo venidero mejora siempre a lo presente y a lo pasado» (Raquejo 1998: 38).
21. VV.AA., *Arte y naturaleza. Desde la ciudad*. Huesca, Diputación Provincial, 1998, pág., 101.

A través de su relación con la naturaleza, el artista se asocia a un mundo remoto, el de sus orígenes primitivos. Mediante sus intervenciones, el artista cuestiona el concepto no ya sólo del arte, sino de la cultura, el progreso, la ciencia y hasta de la realidad, que el ser humano asume normalmente. En este sentido, más que añorar una realidad perdida, el land art camina de la mano del progreso y crece al amparo de las investigaciones científicas y antropológicas, que empiezan, eso sí, a romper esquemas, en la medida en que explican los orígenes del mundo y el fenómeno cultural de las civilizaciones bajo unos parámetros nuevos que todavía hoy siguen, en gran medida, sin ser asimilados.

6. BIBLIOGRAFÍA

- ADDISON, J., *Los placeres de la imaginación*, Madrid, Visor, 1991.
- BATTCOCK, G. (ed.), *La idea sobre arte. Documentos sobre arte conceptual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- BIERLEIN, J. F., *El espejo eterno. Mitos paralelos en la historia del hombre*, Madrid, Oberon, 2001.
- BOZAL, V., *El lenguaje artístico*, Barcelona, Península, 1970.
- BURKE, E., *De lo sublime y de lo bello*, Madrid, Tecnos, 1987.
- DELEUZE, G., *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986.
- FREIXA, C., *Los ingleses y el arte de viajar*, Barcelona, Serbal, 1993.
- GOETHE, J. W. von, *Fausto*, Madrid, Cátedra, 1991.
- HEGEL, G. W. F., *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989.
- HEIDEGGER, M., *Arte y poesía*. Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1958.
- LEDROUT, R., *Sociología urbana*. Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1987.
- MANN, T., *La Montaña Mágica*. Barcelona, Plaza & Janés, 2001.
- MANN, T., *Muerte en Venecia*. Madrid, Edhasa, 1986.
- NIETZSCHE, F., *El caminante y su sombra*. Madrid, Edimat, 1999.
- PEREDA PIQUER, J. (direct.), *Máster en teoría y práctica de las artes visuales 00/01*, Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento d Pintura de la Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- RAQUEJO, T., *Land art*, Madrid, Nerea, 1998.
- SCHRÖDINGER, E., *Mi concepción del mundo*, Barcelona, Tusquets, 1988.
- TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 1987.
- VV. AA., *Arte y naturaleza. Desde la ciudad*. Huesca, Diputación Provincial, 1998.
- VV.AA., *Filosofía en Oriente*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- WILBER, K., *El espectro de la conciencia*, Barcelona, Kairós, 1990.