

SUSTANCIAS URBANAS

Javier Rubio Nomblot

Buscar y saber quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacer que dure, y dejarle espacio.

I. Calvino

El proyecto de una exposición dedicada a la *sustancia de lo urbano* empezó a gestarse hace dos años y, desde un principio, perseguía un doble objetivo. Por una parte, mostrar de una forma atractiva y coherente el trabajo dispar de los cuatro artistas que forman el *Colectivo 4*, todos ellos lo suficientemente conocidos ya en Castilla y León (aunque el grupo como tal se constituyó aproximadamente en aquellas fechas) como para merecer su inclusión en un programa tan prestigioso como *Constelación Arte*. Por otra, y teniendo en cuenta que los cuatro han reflexionado -casi podríamos decir que de forma exclusiva- en sus creaciones de los últimos años sobre cuestiones directamente relacionadas con la fenomenología de lo urbano, afrontar o proponerles el reto de acometer la construcción de una idea -*imagen* o *sensación*- de ciudad, desplegando argumentos puramente plásticos; o, por decirlo de otro modo, favoreciendo la puesta al desnudo de la percepción del artista y del espectador y afirmando -si se quiere, experimentalmente- la *primacía* de una inteligencia estética sobre otras formas de conocimiento (o, cuanto menos, su validez, singularidad y efectividad).

Un discurso éste que pudiera parecer excesivamente especulativo por cuanto tiende a situarnos -aunque sólo sea momentáneamente- fuera de *la realidad* y nos invita a recorrer desde un principio una construcción *ideal* -por no decir ficticia- y que, además, choca con cierta metodología curatorial, puesto que no parte de un ideario o de una argumentación dos, sino, al contrario, de la fe en la sensibilidad estética de los artistas y en su capacidad para explicar fenómenos y ofrecer respuestas coherentes a problemas -como el de *lo urbano*- que nos afectan directamente. Es decir, que la exposición no *ilustra* tesis alguna sino que, en todo caso, iría ésta a la zaga de lo que estos cuatro artistas han querido, en las obras que han desarrollado a lo largo de estos dos años, comunicar acerca de la ciudad, y, consecuentemente, no puede dar pie a un discurso académico sino, más bien, a un *estado de ánimo* (a un *espectro*) o a una especulación, puesto que las respuestas del arte no se inscriben en el mismo plano que las de la ciencia ¹. Por esta razón, se ha optado por incluir en el catálogo algunos ensayos de carácter poético o especulativo y no técnico ². Y esto, porque tanto los componentes del *Colectivo 4* como el que esto escribe, consideran que *la imagen* cabe decir que la *representación*, a la que no se renuncia por más que el conjunto de las piezas expuestas configure ante todo un *entorno*-, su historia, sus peculiaridades y su poder ³, no guardan relación alguna con el campo que abarca la ciencia y, en cierto sentido, son del todo incompatibles con él.

Aunque es cierto que la creencia en el *mito* aberrante de la adaptación -e incluso de la supeditación- de la creación artística actual a un discurso crítico de carácter radicalmente técnico o mercantil se debe más a la estulticia de distintos voceros que a otra cosa, nunca está de más recordar que ningún crítico puede ser más que un espectador con ciertos privilegios (que no privilegiado 4).

Los trabajos de estos cuatro artistas son muy diferentes entre sí, tanto a nivel conceptual como desde un punto de vista formal. Puesto que se pretendía, desde un principio, renunciar a un esquema de “exposición colectiva” 5 y, al mismo tiempo, era necesario no caer en la arbitrariedad proponiendo un “tema” que pudiera no conectar totalmente con la esencia de sus creaciones (la cual posee un componente *sagrado* y no puede manipularse 6), todo el proceso de gestación de esta muestra se ha llevado a cabo muy lenta y sutilmente. De hecho, la obra de los cuatro ha evolucionado de forma muy clara a lo largo de estos dos años; y otro tanto ha sucedido, por cierto, con sus propias carreras. Es cierto que, en una época tan regida por las prisas como la que vivimos, esta lenta, reposada *adaptación* de una obra y un discurso a una *idea* -o un proyecto- resulta antieconómica. Pero el tema planteado, *la sustancia de lo urbano*, nos lleva por sí mismo a pensar en un territorio donde es necesaria la *destilación*; destilación de conocimientos, de recuerdos y sensaciones, pero también de *formas*: las esculturas, las fotografías, los videos, poco a poco se fueron despojando de lo accesorio y se convirtieron en parte de esa *sustancia* aún por definir. Y el único modo de conseguir que esto sucediese era, tal vez, dejar que el tiempo actuase, que las cosas ocuparan lentamente su espacio y que la capacidad de los artistas para ofrecer respuestas al problema planteado -siendo parte de él, claro está, la presencia en la exposición de piezas realizadas por otros- pudiese desarrollarse sin trabas. Debo decir que, independientemente del juicio de los espectadores, el resultado de este diálogo que los artistas han mantenido entre ellos a lo largo de todo este tiempo, compartiendo información y experiencias, debatiendo sobre la evolución de sus piezas y de sus intenciones, rebasa todas nuestras expectativas. Precisamente porque las diferencias de planteamiento y de estilo son tantas, el escenario resultante posee ese peso anárquico, revelador de un orden incomprensible, que es característico del paisaje urbano pero, también, de *lo maravilloso*: está hecho de contrastes, de espacios interconectados y de colores, de texturas y materias incompatibles, de formas extrañas y de sucesos extraordinarios; pero, al mismo tiempo, el conjunto resplandece -la luz: ése es el *hilo conductor* y el secreto de la ciudad-, como si las piezas se reflejaran unas en otras, se comprendieran y se unieran.

1. GEOMETRÍA Y CIRCULACIÓN

¿Qué es la *sustancia de lo urbano*? Cuatro palabras. En principio, no deberían ir juntas puesto que, que sepamos, no existe esa sustancia como tal. Por tanto, a diferencia de lo que ocurre con otros objetos, un texto no depende necesariamente de lo que ya existe y ni siquiera de lo que podría existir, sino

que puede ser una construcción *autónoma*. Al unirse los cuatro vocablos, sugieren la posibilidad de materializar, de atribuirle una *forma* a aquello que *aún* no lo tiene. ¿Es otra cosa el arte o, en un sentido más amplio, la *creación*?⁷ . Del mismo modo, cuando un pensador se pregunta “¿qué es ese abstracto gigantesco, esa extraña capa transparente invisible que cubre las transacciones de los seres humanos y que llamamos cultura?”⁸ , en cierto modo está describiendo -o, más bien, *imaginando*, puesto que fabrica la imagen del revestimiento traslúcido- *otro mundo*, una suerte de universo *paralelo*, “transparente invisible”, que se compone del “conjunto de los conocimientos que una sociedad transmite y valora, y especialmente aquellos que se refieren al pasado de la humanidad (su historia, sus creencias, sus obras)” y que, en definitiva, “designa todo lo que es producido o transformado por la humanidad. [Cultura] es lo contrario de naturaleza”⁹ . Como esta, ¿es otra cosa una ciudad que “lo contrario de naturaleza”?

Lo que define formalmente a una creación humana y la distingue de la natural es su geometría –euclídiana¹⁰ –, algo que es particularmente visible -y cada vez más- en la ciudad¹¹ . La obra constructiva de David del Bosque trata -entre otras cosas- de esta primera cualidad de lo urbano; y ésta, por una parte, aparece relacionada con la poética -o la tradición- del arte geométrico¹² y, por otra, enfrentada a las formas complejas de la naturaleza (representadas por la madera, que es siempre visible en sus piezas). Esta tensión entre el paisaje natural y el urbano guarda relación con su propia biografía y, en ese sentido, su aportación al proyecto resulta especialmente valiosa: la problemática ecológica, que forma parte del debate en torno a la ciudad, se manifiesta en los contrastes entre los materiales industriales como el acero y las fuentes de luz artificial, y la madera sin tratar.

“En mi obra siempre trato de establecer nexos de unión entre las cosas¹³. Este concepto determina la poética de mi trabajo, basada en la unión de materiales naturales y artificiales, que representan en la escultura el mundo de la ciudad o del desarrollo en su diálogo con el mundo natural. Mi trabajo no consiste en dar lecciones; pero lo que sí trato de decir es que el mundo artificial no podría existir sin el natural - y sí al contrario- y que necesita de su apoyo y colaboración; así sucede por ejemplo en las piezas en las que una chapa de acero inoxidable (material artificial que refleja la arquitectura que le rodea) se apoya en unos listones de madera (un material natural). Del interior de la pieza y a través de un hueco lineal horizontal que actúa como interrupción de la continuidad de la madera, sale una luz (artificial) que pronuncia ese hueco.

El individuo siempre forma parte de un colectivo (de menor o mayor tamaño) que es como puede ser considerada la ciudad. Ésta es el continente de los individuos y a la vez éstos son independientes de ella y del colectivo, suma de los pensamientos particulares de cada uno. En definitiva mi obra trata, o quisiera que así se viera, del hombre y su entorno y no sólo a través del reflejo, sino mediante la poética de los materiales y del trabajo que realizo sobre ellos. Este trabajo puede representar en algún momento ese gran colectivo que es la ciudad, pero también su ausencia, como forma de crítica al

modo en que estamos alterando nuestro entorno” 14 .

Desde el punto de vista geométrico, otra característica del paisaje urbano –por oposición al natural- es su *finitud*: este último es un ente imposible de percibir en toda su extensión y del primero *sabemos que* posee unos límites y que podemos *comprenderlo* (es decir: controlarlo 15). No podemos conocer *todo* lo que ocurre en una ciudad, imaginar la vida de cada persona y de cada cucaracha. Pero estos individuos no son ciudad como tal, como *proyecto*, como *concepto*, como *obra*, sino sus *habitantes*: entes biológicos ajenos a su esencia geométrica y artificial; son, de nuevo, la naturaleza, que irrumpe en la ciudad. Por supuesto, ésta siempre está *abierta* a ella: al aire y a la luz del sol, a los pájaros y a las plantas. Pero ¿duda alguien que la ciudad *filtra, ordena y controla* estas aportaciones? La ciudad es un filtro, destinado precisamente a evitar la lucha del hombre contra la naturaleza (a soslayar su animalidad). El aire se analiza, el agua se canaliza, la población de ratas y de palomas se mantiene bajo control, las plantas se escogen y se colocan en lugares precisos; incluso la población humana es filtrada –el número de inmigrantes, los jubilados que son enviados al extranjero...-, clasificada por barrios en función de sus características socioeconómicas y permanentemente controlada. El *Árbol* y el *Enjambre de ratas* de Carlos Cuenllas son una metáfora de esta *asimilación* de la vida orgánica o, más precisamente, de su transmutación en entes artificiales u *objetos*.

Es la *ciudad-máquina*; y en este contexto cobran sentido las obras de este escultor: “todo lo producido por la humanidad” es, por definición *artificial* y, desde luego, *artificio* (un artefacto sustentado por una ficción). En *la ciudad* no tiene realmente cabida lo natural: en sentido estricto, se trata de un entorno artificial pensado para el óptimo desarrollo de todo aquello que podemos considerar como específicamente *humano* y, por tanto, *antinatural*. Cuenllas se interesa, desde hace casi diez años, por el funcionamiento de esta máquina en tanto que cuerpo *vivo*. Y las obras que aporta a esta exposición tratan de la *circulación*, en un sentido amplio y metafórico: “la ciudad se conforma a partir de un entramado de vías circulatorias que se materializan en calles (por las que transitan personas, vehículos, mercancías...), canalizaciones y tuberías de todo tipo por los que fluyen en todas direcciones multitud de materiales que contribuyen a darle vida del mismo modo que lo hacen en nuestro cuerpo el aparato circulatorio (venas, arterias...), el respiratorio, etc.. En este sentido la idea de movimiento continuo, de circulación, se produce a través de ese despliegue de piezas interconectadas cuya forma tubular acentúa esa sensación de dinamismo y de flujo. Las obras se realizan con materiales y piezas industriales que se están utilizando actualmente en nuestras ciudades con el mismo sentido funcional “circulatorio”. Por otra parte esa condición especular del acero inoxidable hace que el espectador (ciudadano) se refleje en el exterior de la pieza, que asume momentáneamente esa imagen como parte integrante de ella, completándose la metáfora de las *Civitas*”.

El *Patinete*, el *Automóvil*, la *Puerta* y los *Globos* son naturalmente artefactos destinados a permitir la circulación, lo mismo que los *Tubos* de distintas formas y diámetros que jalonan la sala. Pero además, Carlos

Cuenllas está especializado en trabajos in situ que poseen un sentido diferente. Estructura muro (1999), obra destinada a interrumpir los itinerarios rutinarios de los viandantes, Cortar el paso (1999), una performance con Rafael Anel, o Estructura orgánica (2000), una araña metálica que se extiende por un enorme hall, evidencian su interés por los fenómenos relacionados con la circulación, tema este al que Javier Hernando Carrasco ha dedicado algunos textos significativos¹⁶ pero, también, con su colapso. La *Pasarela* que se extiende de un lado a otro de la nave central posee esas dos propiedades contradictorias: es un objeto destinado al tránsito y, paradójicamente, lo obstaculiza.

2. RELACIÓN Y ACUMULACIÓN.

Ahora bien: ¿es realmente tan intangible esa “sustancia de lo cultural” a la que nos referíamos? El estructuralismo por una parte y la neurobiología y la genética por otra ¹⁷, tienden a corporeizar *lo humano*, ya sea concentrándolo en estructuras lingüísticas o en macrocélulas portadoras de memoria. Pero la concentración de todos los conocimientos en un único espacio también es una antigua *utopía*: la que encarna el *zigurat* mesopotámico -la *ciudad* que se edifica siempre sobre sus propias ruinas y contiene, por tanto, la totalidad de su historia, en forma de estratos o escalones-, antecesor de la *Torre de Babel* y de la pirámide. El concepto de ciudad como manifestación por excelencia de la utopía es el argumento de esta exposición. La sustancia de lo urbano sólo puede aprehenderse si percibimos la ciudad en su dimensión utópica.

Diríamos incluso que una ciudad es, en sí misma, una construcción ideal y sólo puede ser abarcada y comprendida de este modo: una ciudad sólo tiene sentido si es utópica. No es sólo que escape a la racionalización -como lo demuestra su resistencia secular a la *planificación urbanística* ¹⁸ - sino que, al ser “*la cosa humana por excelencia*” ¹⁹, es siempre un espacio para aquello que es más específicamente humano: la capacidad de anticipación ²⁰. Alberga a las masas sedientas de futuro -de ahí que sea, desde siempre, el imán que atrae a las distintas clases de inmigrantes- y esa sed es su *ambiente* (su verdadero oxígeno, de origen artificial, su vida real, su *sentido*). La ciudad en sí misma es un reflejo de esa atmósfera: una construcción de la obsesión por el porvenir, del futuro, del abismo. Por eso la ciudad vive deprisa, ocupada, no en aprovechar el presente, sino más bien en anticiparse al próximo movimiento; mientras, el campo ve pasar el tiempo y se aferra a la raíz. Vías rápidas, transportes, relojes, imágenes y palabras... En la ciudad, no hay tiempo para el recuerdo: el ritmo frenético que marca la máquina del consumo crea *necesidades* que deberán ser satisfechas en un futuro lo más próximo posible. Esta máquina -estas máquinas, la del consumo y la ciudad misma-, desde luego, dependen totalmente de la permanente emisión o fabricación de *promesas* ²¹.

En ella se *mira* -como en los espejos de David del Bosque, que nos asaltan a cada paso y abren grietas ilusorias- el hombre, tal y como es -o podría ser- *fuera de la naturaleza*. La ciudad es un gigantesco centro de creación y transformación: así nos la muestran las fotografías de Santos Javier. De hecho, no es sólo que, como tantas veces se ha dicho, la modernidad y el arte contemporáneo estén indisolublemente ligados a la vida ciudadana; es que ninguna utopía ha nacido y fructificado nunca en un ambiente rural; éste tiende más bien a permanecer inalterado y apacible: los sueños que inspira la naturaleza no son los mismos que induce la urbe; a menudo, estos son sueños inquietantes y agitados. También son pesadillas. Y en ese sentido, la *Red* es ya una ciudad; una extensión inmensa, casi inabarcable –de ahí la actual guerra de los *motores de búsqueda*- poblada por entes virtuales, despojados ya de sus *biocuerpos* y dedicados a la búsqueda de su esencia, de su verdadera personalidad: la que se construyen ellos mismos libremente, al margen de las *imposiciones* o *limitaciones* que *la naturaleza* les ha impuesto (su sexo, su aspecto físico, su edad...). Una *verdadera* o *genuina* personalidad que *vive su propia vida* en la Red (en blogs, foros, chats, espacios virtuales, etc..).

La *vida en la Red* es una *utopía*, incluso un *engaño*, puesto que somos *mortales*. La persistencia de la muerte es, precisamente, la que siempre nos ha demostrado que *todo* es un engaño: la ciencia, la creación, la religión, no pueden sino emitir *promesas*. Pero, al mismo tiempo, construyen un territorio utópico al que no llega la muerte: *la naturaleza perece, la belleza permanece*, dice Leonardo; y Deleuze y Guattari: *el arte permanece; de hecho es lo único que permanece*. Nuestro cuerpo, tal como es, no puede ser obviado más que *experimentalmente*; pero ¿está realmente *preparado* todo el mundo –pienso, claro está, en los más jóvenes, pero también en las personas menos *reflexivas*- para realizar esta clase de experimento? ¿No estarían de acuerdo los psicólogos en que existe el riesgo de *disociación* o *dislocación* de la *personalidad*? Los androides tambaleantes de Rafael Anel, auténticos *Monstruos de Frankenstein* virtuales, son una representación de ese *estadio*: la conversión del ciudadano en un ente virtual de carácter casi fantasmagórico, que se manifiesta como silueta, como eco, como rastro o como *geometría*. La ciudad sólo puede ser utópica: si no la vemos así, es el *infierno* mismo 22.

Y efectivamente la producción videográfica de Rafael Anel, centrada en *relaciones* entre individuos y el carácter ubicuo de su *posición* en el entorno urbano, ofrece una visión no exenta de cierto desgarramiento del proceso de virtualización o desmaterialización del ciudadano actual, inmerso en la revolución de las telecomunicaciones:

“las piezas que presento a la propuesta colectiva sobre la ciudad inventan espacios donde el individuo es sometido y reinventado por medio de la manipulación tecnológica. Utilizando diferentes programas informáticos (Photoshop, Final Cut, After Effects, Flash, y también alguno de software libre como el Morphing FX), manipulo imágenes que voy capturando a lo largo de mis recorridos rutinarios por la ciudad. Así, fotografío lo que veo pero de una

forma casi videográfica, es decir repitiendo la misma instantánea durante al menos 15 disparos (en animación suelo trabajar a 12 fps.). Estas secuencias, que guardo y luego manipulo mediante técnicas básicas de animación y dibujo, conforman el punto de partida de mis obras. Esta forma de operar es consecuencia de la dificultad que entraña ir portando una videocámara a todos los lugares donde te desplazas. El uso de una cámara digital en su modo fotográfico es muy cómodo y además da una gran calidad de imagen, siendo el tamaño de las mismas adecuado para su manipulación. La tecnología cada vez está más domesticada: podemos portar tecnología que nos facilita procesos que hace escasos años estaban solamente destinados a las grandes empresas; hoy, cualquiera que tenga un espíritu ligeramente voyeur puede coleccionar en muy breve espacio de tiempo miles de fotografías en su computadora, ya que el costo es ridículo. Esto hace que nos veamos sometidos tal vez a un bombardeo continuo de imágenes. No obstante este tipo de fotografía de fácil utilización y almacenaje riñe con la de los puristas de la fotografía, que la consideran un formato de baja calidad técnica. Pero precisamente por eso, este formato tiene mucho que ver con lo urbano, en el sentido de que su utilización es mucho más popular: fiestas, cafés, cumpleaños, una noche con los amigos, un siniestro, una famosa en el bar... La popularización de la tecnología provoca cambios irreversibles en el concepto de documento y de documental. Todo esto conforma un entramado de imágenes meramente urbanas (encierran un tremendo caos) que sugiere nuevas historias que yo trato de reorganizar y contextualizar. El individuo queda atrapado en mi Mac y sale transformado”.

El concepto de *ciudad utópica* es muy antiguo. Platón lo desarrolla en *La República (politeia, ciudad)*, Tomás Moro en *Utopía*²³, Bacon en *La nueva Atlántida*, Italo Calvino en *Las ciudades invisibles*, etc.. Un elemento común a algunas de estas obras es la figura del explorador o del *viajero*, que es el que describe la utopía. Este viajero bien pudo ser, puesto que “la ciudad es el paisaje del hombre moderno”²⁴, el *flaneur*²⁵ Baudelaire, el paseante *moderno* por excelencia (y luego, los surrealistas). Pero en la edad digital -Javier Panera ha hablado también de la era de la *circulación promiscua de la imagen*²⁶⁻, no puede ser más que un artista como Santos Javier, Benjaminiano hasta la médula y a quien es imposible ver sin su cámara. Este artista, sin renunciar a *la pintura*, se ha especializado en la captación sistemática de instantes: el suyo es un ojo permanentemente abierto y despierto; el ojo del viajero, precisamente porque se desenvuelve en un espacio y un tiempo en el que no existe tanto el paisaje cuanto un torrente de imágenes y estímulos. Y, frente a la *contemplación pasiva* de ese flujo, él propone la mirada *curiosa y vigilante*; el escudriñamiento. Es, precisamente, en esta *grieta* donde se refugia *el arte* - y más concretamente, la pintura- en la era de la saturación icónica: allí donde se distingue entre un ojo pasivo, acostumbrado cada vez más a recibir imágenes -informaciones- totalmente elaboradas -e incluso recicladas y programadas- y una mirada alerta que descubre fallas, paradojas, relaciones y, desde luego, *repeticiones*. La *acumulación* (y sus relaciones con la sociedad de consumo, alma de la urbe moderna), presente en parte de la extensa obra plástica de Santos Javier, podría ser lo que en definitiva ve el explorador posmoderno; de hecho, son esos mismos escaparates repletos de objetos

variopintos los que fascinaban a Benjamin ²⁷, aunque Santos Javier se centra en tipo de estructuras repetitivas: materiales almacenados, fachadas de edificios en construcción, no-lugares como márgenes de autopistas, depósitos, almacenes, etc..

“La mejor forma de entender mi obra es desde el color. Siempre me han interesado las combinaciones de primarios y secundarios de máxima saturación y todas las obras que he creado a partir de mediados de los 80 se caracterizan por la yuxtaposición de masas de colores planos. Desde el año 2001 utilizo imágenes digitales transferidas a lona + barniz. La utilización de medios informáticos, aunados a técnicas industriales, me ayuda a plasmar ideas de una forma eficaz y rápida. Esta “rapidez” de realización me ayuda a vincularla con la sociedad actual en la que la velocidad de comunicación, la masificación de la producción y otros aspectos, fagocitan nuestras vidas, introduciendo al individuo en una vorágine de continua ansiedad. Los campos de actuación de los que recojo las formas, sobrecargándolas de color y barnices, intentan definir al individuo pero sin el individuo, plasmando el entorno en el que se desenvuelve. Así, planteo un diálogo entre las formas arquitectónicas y el color, que evoca la decoración pictórica de la arquitectura griega. Esto podría suponer, en la era tecnológica, una nueva forma de deleitar nuestra vista.

Las acumulaciones son otro de mis grandes temas. A partir de 2003 comienzo a emplear este tipo de imágenes utilizando como soporte frigoríficos que, debido a su forma - paralelepípedos de base rectangular- , ayudan a evocar edificios que yo considero ciudades unitarias. Estas ciudades nos cuentan diferentes historias dependiendo de la forma en las que las reciba el espectador, porque aunque en un principio se presentan entreabiertas, cualquier espectador puede interactuar cerrándolas, con lo que el siguiente espectador puede no ver las imágenes interiores, siempre acompañadas de una luz intermitente. En la exposición Megápolis del consumo (2005) los frigoríficos “tuneados” se exhiben como una intervención conjunta en un mismo espacio, a la vez comienzo una colaboración con músicos, para que estas intervenciones espaciales sean simultáneamente acústicas, creando espacios sonoros que ayudan a reforzar esa idea de ciudad bulliciosa y en constante evolución”.

Aunque muchas de las obras aquí expuestas son de un modo u otro *interactivas* –los *espejos de David del Bosque* o los *frigoríficos* de Santos Javier- y el conjunto tiende, como se ha dicho, a conformar un escenario, los aspectos *relacionales* de estas cuatro obras están supeditados, no sólo a la voluntad de *crear imágenes* -ciertas estéticas, como las decididamente orientadas hacia lo antropológico y lo documental, no crean nada, sino que estudian lo ya creado, situándose así, por tanto, a la zaga de cualquier creación natural o humana, por minúscula e intrascendente que ésta sea-, sino también a aquellos aspectos del proceso creativo que aparecen más relacionados con la intimidad del taller o, por decirlo claramente, con la individualidad o la autoría. Es importante señalar esto, puesto que se trata de un colectivo: aunque en el pasado varios de los artistas han trabajado en

proyectos conjuntos, las obras pensadas para *Sustancias urbanas* no se han elaborado de forma conjunta. Ciertas estéticas relacionales²⁸ a menudo obvian la imagen, quedando la experiencia al desnudo: en cierto modo se trata de artes escénicas que, a veces, recuerdan a la *terapia de grupo*. Tanto a Carlos Cuenllas como a David del Bosque cabe relacionarlos con la estética minimalista, del mismo modo que Santos Javier no oculta su gusto por el *Pop* y que Rafael Anel trabaja con y sobre los *nuevos medios*. Pero nótese que incluso este último no se *apropia* de imágenes prediseñadas: si hace unos años trabajaba sobre filmaciones propias, su obra se ha orientado cada vez más hacia la obtención de imágenes *de síntesis*. Es decir: generadas *íntegramente, creadas* de principio a fin. Las mismas reminiscencias se encuentran en la obra de Santos Javier, quien colorea “manualmente” las fotografías, valiéndose, no de efectos prediseñados, sino de una *paleta* muy reducida; y en la de David del Bosque, que no renuncia tampoco a elaborar figuras geométricas. En cuanto a Cuenllas, sus característicos *tubos* dejan paso, actualmente, a piezas en las que queda espacio para una cierta *manualidad*.

Por otra parte, los dos ensayos que figuran al final de este catálogo están dedicados a sendas figuras clave: los *situacionistas*, que repensaron el modo de *estar* en la ciudad, y los surrealistas. Estos últimos son siempre figuras un poco incómodas. El propio autor del ensayo, Eugenio Castro, considera que el surrealismo no puede ser considerado como un movimiento artístico en sentido estricto sino, más bien, como un movimiento revolucionario. Y efectivamente, el surrealismo se opone demasiado a cualquier concepción formalista como para dar imágenes *maneables*. El funcionalismo o el minimalismo, por ejemplo –aun siendo desde un punto de vista conceptual e histórico, infinitamente menos importantes han influido sobre la forma de las construcciones humanas –y muy singularmente, en la arquitectura, el urbanismo y el interiorismo– infinitamente más. Pero los surrealistas –ahí están los testimonios de Brassai– gustan del paseo –urbano y a menudo nocturno–, esperando ver surgir *lo maravilloso*. Sin embargo, jamás sucedió nada semejante. En la urbe no hay nunca nada maravilloso que no sea ella misma. Los monstruos y las criaturas desconocidas –lo oculto– moran en lo más profundo de los bosques, las selvas, los mares o el espacio. Son monstruos hasta que son descubiertos; entonces, dejan de serlo y son encerrados en algún *parque temático*. En la ciudad no hay monstruos o, al menos de esa clase. Bataille nos muestra en sus textos qué clase de primitiva forma de comportamiento caracteriza al monstruo urbano (aquel que, a diferencia de los *androides* de Rafael Anel, hurga en una oscura animalidad). Mimetismo, tendencia a la desaparición y la disolución; e incluso a la artificialidad: en la ciudad el hombre se esconde entre otros hombres, tiende a volverse anónimo y sintético; el monstruo, no. No es la misma utopía: en la ciudad se manifiesta lo maravilloso de la construcción humana.

“Si todas las ciudades están destinadas a la decadencia, decid al menos de nosotros de nosotros, siglos futuros, que hemos construido la ciudad más célebre y más dichosa”, exclamaba Pericles. El Monasterio del Prado, construcción ideal en sí mismo y, huelga decirlo, consagrado a la utopía, sí

debería propiciar este encuentro con *lo maravilloso*. La exposición está planteada como un escenario compuesto por una serie de materias, texturas o sustancias susceptibles de recrear el esqueleto de cierta concreta concepción de lo urbano: es una suma de materias -la textura parpadeante, familiar y temblorosa de las pantallas de plasma, las superficies pulidas y reflectantes, la saturación cromática...- y formas -planas, tubulares, espectrales...- y es también una suma de conceptos, como son la geometría, la circulación, la acumulación y la virtualidad (lujo, desorden, color...). Pero sobre todo, el conjunto destaca por su claridad y su luminosidad: los cuatro artistas, en las obras que han ido elaborando a lo largo de estos dos años, han coincidido en incorporar *la luz* a sus creaciones. *Supongo* por tanto -porque ya se advirtió que no hay *demonstración* posible- que, si entre los cuatro han construido una *ciudad utópica*, esa luz es la *sustancia de la utopía* que buscábamos.

1 Podemos sugerir que el arte no tiene por qué generar un discurso académico o técnico evocando simplemente la figura de Alexander Baumgarten, el fundador de la *estética* como disciplina, quien desarrolló el concepto de *conocimiento sensible* y definió la *estética* como “el arte de pensar bellamente”.

2 En cualquier caso, no hubiéramos hecho más que repetir experiencias ya realizadas. En aquellas mismas fechas se clausuraba en Madrid la edición de PhotoEspaña dedicada a la ciudad. Tanto la selección de artistas como la orientación que se le quiso dar al proyecto me parecieron muy acertadas y el catálogo incluía una serie de espléndidos ensayos -algunos de ellos, polémicos- escritos por especialistas de todo el mundo. Horacio Fernández, su comisario, decía ya en el primer párrafo de su texto que “tanto el libro como el programa de exposiciones de PHE05 siguen al pie de la letra una vieja máxima situacionista: construir mapas para perderse en la ciudad” y a este asunto están dedicados tanto el ensayo de Guillaume Désanges como el de Eugenio Castro, crítico surrealista y Debordiano confeso, que incluimos al final de este catálogo. Sin embargo, buena parte de los textos de aquel libro eran de carácter técnico: destacaban los de Rem Koolhaas, Mike Davis, Toyo Ito, Javier Echeverría, Fabián muniesa, Robert D. Kaplan, la entrevista a Eyal Weizman, etc.. Bastante más acusado era el carácter técnico de los textos que figuraban en el catálogo de la muestra *Contra la arquitectura. La urgencia de (re)pensar la ciudad*, celebrada en el EACC unos años antes, en 2000. Se trataba de hecho de un diálogo entre artistas y arquitectos y urbanistas: Absalon, Archigram, Melvin Charney, Dan Graham, Bodys Isek Kingelez, Rem Koolhaas, Guillermo Kuitka, Gordon Matta- Clark, Metápolis, Matt Mullican e Isidoro Valcárcel Medina. José Miguel G. Cortés, comisario de la muestra y autor del ensayo principal, señalaba que “cuando aquí se habla de reconstruir la ciudad nos referimos a reconstruir la coexistencia de grupos sociales, culturas, géneros, lenguas, religiones, edades... diferentes. Pues las ciudades son cristalizaciones de procesos políticos, históricos y culturales donde la gente y su hábitat son producidos y se producen mutuamente. Evidentemente, la ciudad es lo construido, aquello más objetivo y visible, pero también es lo constituido por los usos sociales, las normas y las instituciones. Por ello, cuando el punto de vista sobre la ciudad se disfraza bajo una pretendida neutralidad técnica y descriptiva, se está defendiendo la expresión de una geometría autoritaria que sustenta el pensamiento hegemónico...”. Por otra parte, en 2005 se estaba iniciando el ciclo de conferencias *Urban age*, organizado por la London School of Economics. Las conferencias y seminarios se desarrollaron en Johannesburgo, Shangai, Berlín, Londres, Bombay, México D.F., Sao Paulo y Nueva York, y entre los ponentes estaban Gerald Frug, Saskia Sassen, Andy Altman, Richard Sennett, Geetam Tiwari, Rem Koolhaas, Amanda Burden, Frank Duffy, Sophie Body-Gendrot y Lindsay Bremner. Planteado en un momento en el que estaba a punto de alcanzarse cierto umbral crítico, el ciclo *Urban age* era un intento de aproximación

al futuro de las megápolis: “El final del siglo XX fue la era de la globalización económica. La primera parte del siglo XXI será la era de la ciudad, la edad “urbana”. Por primera vez en la historia de la humanidad, más de la mitad de la población de la Tierra vivirá en un área urbana. En China, India, África y Latinoamérica, las poblaciones urbanas están explotando y las ciudades creciendo exponencialmente. Al mismo tiempo, muchas ciudades desarrolladas se están estrechando y están siendo radicalmente reestructuradas como consecuencia del cambio en las bases de la economía y de nuevos patrones de migración...”. Véase el conjunto de las ponencias (en inglés) en <http://www.urban-age.net>.

3 “Lo que ha estado en juego desde siempre ha sido el poder mortífero de las imágenes, asesinas de lo real, asesinas de su propio modelo...”, dijo Baudrillard (*Cultura y simulacro*, 1978). Antonio Lara, en la *Introducción a la teoría de la imagen* de Justo Villafañe (1985), señala que “el hombre no ha ignorado el poder mágico de la comunicación icónica, pero sólo ahora es consciente de su inmenso poder, casi sin límites, para fijar los anelos de la humanidad y exorcizar, ¿por qué no?, a nuestros fantasmas. (...) Las imágenes nos revelan

cómo somos y constituyen el mejor signo de nuestra identidad profunda...”.

4 “El sentido de cada individuo para lo bello tiene que ser cultivado hasta que pueda llegar a distinguir lo más bello de lo menos bello. Y esto no sucede mediante la capacidad para aducir buenas razones, o incluso pruebas concluyentes del propio gusto. El campo de una crítica artística que intente hacer algo semejante se diluirá entre las constataciones “científicas” y un sentido de la calidad que determina el juicio que no puede ser sustituido por ninguna científicación. La “crítica”, es decir, el diferenciar lo bello de lo menos bello, no es, propiamente, un juicio posterior, un juicio que subsuma científicamente lo bello bajo conceptos, o que haga apreciaciones comparativas sobre la calidad: la crítica es la experiencia misma de lo bello”. Hans-Georg Gadamer. *La actualidad de lo bello*, 1977. Advierto que “lo bello” Gadameriano como tal –que como es sabido está muy próximo al ideal griego-, aun en el supuesto de que tal palabra pudiera definirse, cosa del todo imposible, no guarda relación, ni con las obras expuestas, ni con la metodología del que esto escribe, que está más centrada en la búsqueda de consecuencias. Sin embargo, Gadamer pone el dedo en la llaga cuando relaciona la obra con la *forma* en que ha de expresarse la emoción que ésta nos causa. 5 El cual es ligeramente inútil. Su paradigma ya no es el “salón” sino la “feria”, es decir, la reducción al absurdo de la labor creativa y su inmersión brutal e insensata en el *caos* característico del *mercadillo*. El “tema” tratado en una feria de arte es ni más ni menos que el único que carece totalmente de interés para los artistas y del que no tratan sus obras (y si lo hacen, es de forma crítica y cínica).

6 Al menos, no siempre: Carlos Cuenllas se ha especializado en “obras para un sitio específico” y es un autor relativamente versátil; de ahí que se pensara de inmediato en él para intervenir en la cúpula; Santos Javier podría también escoger, de entre las decenas de miles de fotografías que componen su archivo, aquellas que mejor se adapten a un “tema” (que de todos modos, siempre es *la urbe*, contemplada con ojos de Benjaminiano); pero ni David del Bosque ni Rafael Anel hubieran podido trabajar de este modo.

7 Por ejemplo: la sugerencia de que lo único importante de esas “cuatro palabras” es que “se escriban”, es en cierto modo Gadameriana, puesto que para él “el sentido de la obra estriba en que ella está ahí”. Por eso, en su opinión, “deberíamos, a fin de evitar toda falsa connotación, sustituir la palabra “obra” por otra, a saber, la palabra “conformación”. (...) Ahora, la conformación “está”, y existe así “ahí”, “erguida”, de una vez por todas, susceptible de ser hallada por cualquiera que se encuentre con ella, de ser conocida en su “calidad”. Es un salto por medio del cual la obra se distingue en su unicidad e insustituibilidad”. Gadamer, *Op. Cit.* Esto sirve también para las utopías, para las creaciones humanas en general y aun para los individuos, en la medida en que lo “único e insustituible” cobra sentido por el mero hecho de existir. Deleuze y Guattari se refieren en parecidos términos a los *conceptos* en *¿Qué es la filosofía?* (1991): “ Toda creación es singular, y el concepto como creación propiamente filosófica siempre constituye una singularidad”, etc. Y la obra de arte, al igual que el concepto filosófico, sólo expresa su coherencia y responde de ella.

8 Francisco Mora Teruel. *Neurocultura: todo está en el cerebro*. ABCDe las Artes y las Letras nº 817, 2007.

9 A. Comte-Sponville. *Diccionario filosófico*. 2001. Añadiré que para este filósofo, la ciudad “es el conjunto de los individuos sometidos a una misma ley: la del soberano. Lo que define la ciudad es, por consiguiente, el poder, y no al revés”. Este concepción no tiene cabida en este texto.

10 Podría argumentarse que, precisamente, las obras de arte son una excepción a esta regla; aunque la pintura se desarrolla siempre sobre un plano, existe un arte *informal*. También podría recordarse que Bataille busca la raíz de nuestro comportamiento en lo *informe* (véase, por ejemplo, Rosalind Krauss. *Corpus delicti*. October nº 33, 1985. Versión española en <http://www.alfonselmagnanim.com/DEBATS/79/espais 03. htm>), al igual que la mayoría de los surrealistas (que se interesan además por el *azar*, es decir, por los acontecimientos informes); e incluso que Carlos Cuenllas tuvo un período postminimalista, durante el cual experimentó con *manchas*. Pero en general, la huella que deja el progreso es geométrica y en todas las culturas existe un arte geométrico. Eso no significa que en la naturaleza no exista la geometría (véase, por ejemplo, Jorge Wagensberg. *La rebelión de las formas*. 2005) pero, como ya sugiriera Ernst Gombrich (*El sentido del orden*. 1979), a la tendencia de las formas de vida orgánicas a buscar su perfección geométrica se opone siempre la acción de otros elementos y otras criaturas, que complican su desarrollo. De ahí que haya podido afirmarse que “la vida” posee una raíz matemática.

11 Las ciudades dejan de edificarse en función de la orografía del terreno e incluso de los materiales disponibles en un lugar concreto. El *modelo teórico* de ciudad sustituye pues insensiblemente al desarrollo “natural”. Los antiguos modelos de *ciudad utópica* se llevan a la práctica precisamente cuando la *geometría* del hombre desplaza a la de la naturaleza y cuando aparecen las *materias* artificiales.

12 A propósito de tales relaciones véase, por ejemplo, Javier Rubio Nomblot. *La ventana-cuadro: inversiones, metáforas y paradojas*. Cat. Exp. Galería Evelio Gayubo, 2005. Aprovecho para remitir al lector a la extensa bibliografía que existe sobre estos cuatro artistas.

13 A propósito de esta cualidad reflexiva del acero ha señalado Carlos Cuenllas –que también emplea metales

pulidos- que “me interesa este material por su capacidad de integración en el espacio en el que se ubica, ya que es capaz de reflejar, de modo similar a como lo hace un espejo, los colores y las formas que le son próximos, logrando de esta manera cierto mimetismo con el medio, funcionando de forma camaleónica y adaptándose de forma inmediata a las variaciones producidas por el mismo”. Cat. Exp. *Liébana: tierra de júbilo*, 2004.

14 Salvo que se indique lo contrario, todos los textos citados son inéditos y escritos por los artistas expresamente para esta exposición.

15 “Entre otros motivos, la modernidad abandona el paisaje porque el paisaje carece de límites concretos. La tarea de la modernidad se centra en la representación de objetos abarcables, con contornos. Así, se representan objetos, se construyen objetos, se encuentran objetos”. Javier Maderuelo. cc *Nuevas visiones de lo pintoresco. El paisaje como arte*. Fundación César Manrique, Lanzarote, 1996.

16 Véanse textos de este y otros autores en: Carlos Álvarez Cuenllas. *Obra 1996-2001*. Editado por la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de León, 2001.

17 Véase Richard Dawkins. *El gen egoísta*, 2000. Dawkins es asimismo el autor de la controvertida teoría de los *memes*, que intenta describir una especie de *gen cultural* o memoria hereditaria: “los memes son paquetes que surgen y se elaboran dentro de una mente por selección cultural”. Jorge Wagensberg. *Op. Cit.*

18 “El fracaso del urbanismo es también el de la modernidad, cuya construcción era un modelo urbano semejante a un organismo vivo en el que se compartían actividades ordenadas y dirigidas a fines que a la postre no se han conseguido”. Horacio Fernández. *Op. Cit.* Véase, además de los documentos citados en la Nota 2, el número 275 de la Revista de Occidente (2004), titulado *El retorno de la ciudad: elogio del urbanismo*: Rosario del Caz, Pablo Gigos y Manuel Saravia, coordinadores del número, escribían que “... lo que más nos interesa (...) es contrarrestar una cierta tendencia, reiterativa en los últimos tiempos, a cuestionar el valor de la teoría en el campo urbanístico. (...) Una posición, es cierto, ya vieja, que comenzó con la desregulación de hace un par de décadas. Pero que ha calado entre muchos arquitectos que se mueven entre el miedo a perderse en el laberinto de los pensamientos y la obsesión por ser más operativos. Concretamente, Rem Koolhaas dijo en estas mismas páginas (nº 185, 1996): “tenemos que atrevernos a ser por completo acrílicos”.

19 “La vida urbana ofrece un extraño contraste [...]. No es pues de manera metafórica como se tiene derecho a comparar –como se ha hecho tan frecuentemente- una ciudad con una sinfonía o con un poema; son objetos de la misma naturaleza. Más preciosa, la ciudad se sitúa en la confluencia entre la naturaleza y el artificio [...]. Es a la vez objeto de naturaleza y sujeto de cultura; individuo y grupo, vivida y soñada: la cosa humana por excelencia”. Claude Lévy-Strauss. *Tristes trópicos* (1955). Citado en: Rosario del Caz, Pablo Gigos y Manuel Saravia. *La ciudad en el espejo. Cit.*

20 “La anticipación de la incertidumbre introduce una novedad radical en el universo: la idea de objetivo, la idea de proyecto, la idea de cambiar el mundo con un propósito, con una intención, una opción entre muchas posibles se selecciona con una dirección. Es la selección cultural. En resumen: *el objeto dotado de inteligencia abstracta, además de resistir la incertidumbre de su entorno y modificarla es capaz de anticiparla*”. Jorge Wagensberg. *Op. Cit.*

21 Por ejemplo, la impecable argumentación de John Berger en el capítulo final de *Modos de ver* (1974): “En las ciudades en que vivimos, todos vemos a diario cientos de imágenes publicitarias. Ningún otro tipo de imagen nos sale al paso con tanta frecuencia. (...) Sin embargo, nunca nos hablan del presente. A menudo se refieren al pasado, y siempre al futuro. (...) El hecho de que esas imágenes sean cosa del momento pero hablen del futuro produce un efecto extraño que, sin embargo, ha llegado a sernos tan familiar que apenas si lo notamos. (...) La publicidad es el proceso de fabricar fascinación. (...) La publicidad nunca es el elogio de un placer en sí mismo. La publicidad se centra siempre en el futuro comprador”, etc..

22 Lo cual fue percibido tempranamente: “No hay tampoco quien no sienta la belleza del campo en su natural sencillez: espectáculo consolador para el alma del artista, especialmente para el que vive en las grandes poblaciones, donde todo es contrario al natural, donde es artificial cuanto nos rodea, donde hasta nosotros mismos nos constituimos en seres artificiales”. Federico de Madrazo, 1872. Citado por F. C. Serraller y Á. González en *Paisaje español entre el realismo y el impresionismo*. Cat. Galería Multitud, Madrid, 1976.

23 Moro es el inventor de la palabra “utopía”. El texto completo en castellano puede obtenerse en <http://www.ucm.es/info/bas/utopia/html/moro.htm>

24 “La ciudad es el paisaje del hombre moderno. Teócrito escribe de pastores; Garcilaso escribe Catálogo Sustancias Urbanas. “*Sustancias Urbanas*”. Javier Rubio Nomblot 2008

también – de un modo muy ficticio, pero en fin- de pastores y de criaturas mitológicas, y los poetas modernos, desde mediados del siglo pasado por lo menos, escriben sobre un personaje nuevo, el ciudadano, el solitario o el hombre colectivo que vive en estas grandes aglomeraciones modernas. La ciudad para nosotros, por una parte, es el lugar de las plazas de las calles, de las grandes concentraciones, de los grandes conglomerados humanos. Pero también la ciudad es el lugar del cuarto del solitario, del hombre anónimo que camina perdido en la multitud o que camina solo por una calleja. De modo que la ciudad representa los dos polos, diríamos, de la existencia moderna: el momento de la colectividad y el momento, también, de la soledad más profunda”.

25 “El flaneur es un paseante que puebla las grandes ciudades europeas del siglo XIX en las que ha irrumpido la técnica... Todos nosotros nos hemos convertido en paseantes de los grandes almacenes donde... admiramos mercancías que al no poder comprarlas convertimos... en modelos de nuestros sueños... Hemos perdido el paseo relajado... y nos hemos convertido en compradores convulsivos; hemos abandonado la distancia del observador ante la mercancía (como el flaneur) y elevado el escaparate a santuario de nuestros sueños e ideales de vida. El tiempo libre que ha podido traer la máquina al liberar al hombre de buena parte de su esfuerzo, en vez de ser tiempo de ocio es de consumo. Esas figuras del pasado le sirven a Benjamin para iluminar el presente”. Reyes Mate. *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamín “Sobre el concepto de historia”*. 2006.

26 El análisis formal de la obra de Santos Javier es muy acertado en este texto de Javier Panera. Véase *Colectivo 4*. Cat. Exp. Instituto Leonés de Cultura, 2007.

27 “Hacer las cosas más próximas a nosotros mismos, acercarnos más bien a las masas, es una inclinación actual tan apasionada como la de superar lo irrepetible en cualquier coyuntura por medio de su reproducción”. Walter Benjamin. *La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica* (1936). “Los pasajes, una nueva invención del lujo industrial, son pasos entechados con vidrio y revestidos de mármol a través de toda una masa de casas cuyos propietarios se han unido para tales especulaciones. A ambos lados de estos pasos, que reciben su luz de arriba, se suceden las tiendas más elegantes, de modo que un pasaje es una ciudad, un mundo en pequeño”. *Iluminaciones*. Etc..

28 *Estética relacional*