

## Miguel Ballarín: JONIA, PERICLES Y EL ARTE CIUDADANO

Antes de empezar, un breve comentario sobre las posiciones siempre delicadas desde las que se aborda una cuestión como la que lleva esta comunicación por título. Y digo que la teorización a partir de o sobre el arte y su historia bordea siempre un riesgo que es el que Ernst Gombrich, o anteriormente Aby Warburg, señalara a los historiadores de herencia hegeliana, aquellos preocupados por el hallazgo del *Zeitgeist*, por el cifrado o descifrado del “espíritu de la época”, en lugar de por el estudio comparativo de obras concretas. Tan ingenua como podía resultar esa actitud, considero que así puede resultar sin embargo también el particularismo casi fenomenológico que parecería proponerse por contraste. Es bastante evidente que aquella impugnación iba o fue directamente dirigida, entre otros, a la metodología de trabajo de Arnold Hauser, quien sin embargo optó, en términos si se quiere materialistas, por contrapuestos al espiritualismo mencionado, por atender a las estructuras o relaciones sociológico-económicas que posibilitaban un análisis intersecante entre manifestaciones artísticas históricamente relacionadas, por mucho que diversas sean. De ahí esta primera intención de hacer explícito lo implícito y evidente desde el comienzo lo que lo sería al final: que no dedicaré exhaustividad ninguna a la mención al pormenor de obras para centrarme en las condiciones, estéticas y materiales, de las que éstas son siempre motivo y resultado. Basándome para ello, precisamente, en los estudios de Historia social de la literatura y el arte de Hauser.

Una aclaración prologal sería la de diferenciar como mínimo filológicamente entre arte urbano y arte ciudadano. Ambos serían términos latinos casi intercambiables, sin más matiz que el de que “urbis” referiría más concretamente a la espacialidad y la condición física de la ciudad, mientras que “civis” atañería más bien a la condición de ciudadanía.

También propedéuticamente, cabe una distinción indudablemente lábil y absolutamente provisional, pero espero al menos que funcional, de las distintas posibilidades desde las que pensar eso a lo que asiduamente nos referimos como arte urbano (porque la expresión “arte ciudadano” no goza de asiduidad ninguna), propongo, en terminología tomada de la modernidad por si así nos resultara más reconocible a todos, tres sentidos distintos: según sujetos, valores y objetos:

1-Arte urbano respecto a su identidad. Arte hecho por urbanitas y ciudadanos.

2-Arte urbano respecto al contexto modal utilizado para llevar a cabo la obra artística; es decir, el trato artístico desde sus propias condiciones del entorno urbano como tal cosa y ninguna otra distinta. Desde la urbanidad y la ciudadanía. Aquí se seguiría la relación sintáctica más básica entre un sustantivo común y un adjetivo calificativo o, si se quiere, entre sujeto y predicado: Arte que es urbano, y lo que con ello se refiera. Aunque yo defendería que el arte se trata de un sustantivo propio, pero sin duda no es esta la ocasión para impugnar ese consenso.

3-Arte urbano respecto al material empleado; la ciudad como materia primera o última de trabajo artístico.

Insisto en que esta distinción es enteramente provisoria y ha de pensarse como lo más contrario a una compartimentación estanca, si queremos evitar caer en aporías innecesarias y otros tipos de falsos problemas.

Hecha de nuevo esta precaución, al primer grupo correspondería el uso extendido pero tremendamente equívoco de la expresión “arte urbano”, referido a una identidad contra/anti/ o a-institucional de producción, distribución y consumo del arte, lo que es

una sinécdoque válida pero a menudo anacrónica, y de facto una traducción de la etiqueta inglesa, menos ambigua, de *Street art*, la cual entiende lo originado en la calle como una reificación de lo ajeno a la institución, algo innegable en su origen, si bien a nadie se le escapa que esta categoría tiempo ha que se estilizado hasta reducirse, precisamente, a un estilo y nada más, y uno cada vez más completamente institucional, vistos ejemplos como los de Basquiat, Keith Haring o Banksy.

Lo que más exactamente quedaría referido con ese uso de la expresión sería más bien todo cuanto cupiese bajo el Art Brut o arte marginal, y ello por tomarse, digo, como sinécdoque de lo que en efecto sí fue el Street Art: un subgénero dentro de aquel, esto es, arte llevado a cabo fuera de los presupuestos conceptuales, de las sensibilidades, las aspiraciones, los discursos, las técnicas y especialmente las identidades del arte institucionalizado y reconocido como tal. En el caso particular del arte urbano tal y como en la práctica se usa esa expresión se puede ser más concreto: es ese arte marginal que surge específicamente en la urdimbre socio-político-económico-cultural que son las ciudades occidentales tras la segunda guerra mundial, con Robert Moses de por medio, Le Corbusier, la Carta de Atenas y demás, muy notoriamente a tenor de la conflagración artística del Hip-Hop tras la crisis del petróleo de 1973. Es en este sentido exacto en el que surgen manifestaciones del llamado arte urbano como el graffiti, completamente inextricable de su naturaleza propiamente ilegal, como igual de ilegal es el más tardío parkour, y tal y como ambos quedan genéricamente desactivados como tales al ser comisariados o institucionalizados, ya sea, respectivamente, con encargos expresos para museos, galerías y colecciones o con parques hechos ex profeso. De forma más reseñable, a esa identidad foránea a la que torpemente se está refiriendo este uso del Arte Urbano pertenecerían en rigor las corrientes artísticas epitomizadas desde el dadaísmo, como son Fluxus o muchas de las propuestas entendidas dentro del arte experimental, el happening, el arte de acción, cierto artivismo y la performance, o casos españoles tan reseñables y reseñados como el colectivo Zaj, el trabajo de Isidoro Valcárcel Medina o el del dúo Los Torreznos. Aclarado esto, identitariamente sería arte urbano el que hiciera un urbanita o un ciudadano, no siendo estas dos la misma cosa: urbanos serían tanto el recorrido de un traceur como la deriva psicogeográfica de un situacionista, ciertamente poco cívicos, mientras que ciudadano podría ser, ambiguamente, el paseo esteticista de un flâneur siempre a punto de ser dandy o, más obviamente, las Catilinarias de Cicerón.

En el segundo grupo cabría todo arte producido desde preceptos de urbanidad o civismo. Esto comprendería tanto la acrópolis de Atenas como la cartelería municipal para no tirar colillas al suelo. Merced a la matización hecha al comienzo, los valores cívicos o ciudadanos en el arte son muy fáciles de reconocer, mientras que los urbanos, tomados, como dijimos, con carácter físico-espacial apuntarían a obras más inesperadas, es decir, un cuadro de Mondrian podría considerarse arte urbano por su orden hipodámico o el Jardín de El Bosco por presentar la convivencia organizada de habitantes heterogéneos.

Al tercero, en sentido urbano, pertenecería también el graffiti (puesto que el artificio del aerosol industrial y el muro liso no se encuentran fuera de una ciudad), el festival Fringe, un concierto de Llorenç Barber o, sin ir más lejos, el cuadro de Van Gogh sobre un bistro por la noche o el de Antonio López sobre la Gran Vía de Madrid, además de, por descontado, toda la historia de la arquitectura y especialmente la del urbanismo. Como ejemplo antonomástico, arte hecho con la ciudadanía sería indudablemente la búsqueda de Diógenes de Sínope de "un hombre honesto" con una linterna por todo Atenas.

Tal cual quedarían expuestas las tres posibilidades. Por último y por si así se ve más claro, brevemente, cambiemos de calificativo: por arte natural podríamos entender, en estos mismos tres sentidos: primero, arte hecho por la naturaleza identitariamente, es decir, un termitero o una aurora boreal; en segundo lugar, arte natural en sentido connotativo, como espontáneo, si se quiere, u orgánico o auténtico; y por último, arte naturalista como el que se ocupa objetivamente de la naturaleza, como el paisajismo romántico o el Land art.

Dicho todo esto, parece que ahora se trataría de identificar el origen de este arte urbano o ciudadano en el florecimiento de las ciudades jónicas hasta su culminación en la célebre Atenas de Pericles. Sin embargo, no me parece prudente hacer tal cosa por dos motivos: uno, que eso equivaldría a cifrar el origen histórico de nada menos que la ciudad en ese momento y lugar, tema polémico como el que más en el que considero que no tengo ninguna cátedra que sentar; y dos que, aun si la tuviera, me temo que me deben de quedar unos pocos minutos de intervención y entenderá el respetable que más tiempo no daría para menos. Me limitaré por tanto a hacer una escueta genealogía de la estética que desemboque en ese periodo, por dar una mínima apoyatura a un trabajo que exige otra ocasión y otra profundidad.

Así, primerísimamente, se encontraría el arte paleolítico, resumible como un “naturalismo mágico” y desarrollado a partir de dos ideas básicas que argüiblemente constituirían las condiciones previas de todo el arte: por un lado la idea de semejanza y de imitación, lo que más tarde se conceptualizará como *mimesis*, y por otro la de la posibilidad de causación, de creación como producción de la presencia de algo allí donde ese algo estaba ausente, que vendrá a ser lo entendido por *poiesis*. También se hallarían ahí ya las tres formas básicas de representación plástica: imitativa, informativa y decorativa, o sea, el retrato, el signo y el ornamento. No se encontraba todavía, sin embargo, la figura aislada del artista como la de un individuo dedicado a ello, sin embargo sí es probable que al hechicero se le relegasen parcialmente sus obligaciones, entendiendo al fin y al cabo que la invocación de figuras formaba parte integral del proceso de caza, y dado que los restos de arte paleolítico incluyen ejercicios de boceto y un dominio técnico que requerían obviamente de una considerable especialización.

Seguidamente topáramos con las sociedades estacionarias y sedentarias del neolítico que ya constituirían primitivamente la noción de lo que entendemos por ciudad, y que acarrearían posiblemente el primer cambio de estilo de la historia del arte, virando hacia una comprensión mediata, esquemática y simbólica del hecho artístico. Un cambio motivado por la consumación del ideal mágico a través de las técnicas ganaderas y agrícolas: las personas son capaces de crear su propio alimento y no necesitan ya invocarlo, de tal forma que su interés vira hacia las condiciones de posibilidad del asentamiento y el alimento: el arte se ve recorrido por inquietudes astronómicas, topológicas y funerarias, además de por el rápido desarrollo de la alfarería y su ornamentación. Comienza entonces la era de la previsión organizada de la vida, es decir del cultivo de la capacidad de pensamiento abstracto, y surgen las formas primitivas de capital al pasar a ser posible el almacenaje duradero de bienes en gran cantidad y su privatización personal, en consonancia con modulaciones simultáneas de orden religioso, moral y sexual. La producción de excedentes, el perfeccionamiento de técnicas de conserva y almacenaje y el surgimiento de la producción por encargo rompe definitivamente la economía de escala doméstica orientada a necesidades más o menos

inmediatas. Al mismo tiempo, ese reparto desigual de los niveles de renta origina por primera vez la estratificación de una misma sociedad en distintas clases económicas y, al mismo tiempo, se establece una organización y especialización apreciable del trabajo, las funciones y los oficios. Filosóficamente, en virtud de esa recién potenciada capacidad abstractiva, se desarrolla la idea del orfismo y de lo trascendental, y los ritos y cultos sustituyen a las magias y hechicerías paleolíticas de lo inmanente y lo utilitario, y de ahí la separación entre un arte sagrado (y masculino) y otro profano (femenino): un arte religioso representativo y un arte mundano y decorativo, ambos potentemente alegóricos, geométricos y formalistas, pero justamente por ello mucho menos exigentes técnicamente que el naturalismo paleolítico, lo que evapora la figura del artista especializado que había estado tanto tiempo asentándose. Estos son rasgos que acompañan al arte, con contadas excepciones, como el arte cretomicénico, durante 45 siglos, hasta el comienzo de la Historia como lo consideramos en el siglo VI a.C. en Sumeria con la invención de la escritura.

En el fin del neolítico encontramos sociedades urbanas que han evolucionado hacia un comercio fluido y un refinamiento sin precedentes en la artesanía, motivada tanto por una idea básica de competencia comercial como por las exigencias de distinción de la poderosa clase regente y sacerdotal, que a su vez requieren obras de mayor personalismo y concreción, siendo probablemente los sacerdotes del antiguo Egipto algunos de los primeros clientes regulares de obras de arte y, los reyes, por imitación de aquellos, quienes más pronto usaron expresamente a los artistas como puntal de su propio poder político. Es importante darse cuenta de que, en estas condiciones, no podía darse un arte autónomo ni esteticista de ningún modo; y sin embargo, es entonces cuando presumiblemente se profesionaliza la ocupación artística, siempre según una función auxiliar que hacía desaparecer al artista tras su obra, que sigue sin ir firmada.

Dice Herodoto en el segundo volumen de sus Historias que, según las costumbres egipcias, *contrarias a las de los demás pueblos [...] son las mujeres las que van al mercado [...] en tanto que los hombres se quedan en casa tejiendo*. (Historias II, 35:318). Este fenómeno simplemente ilustra esa especialización de la producción artesana como separada de la economía doméstica y la profesionalización de oficios unido al manejo de herramientas cada vez más complejas y difíciles de utilizar, algo que probablemente Herodoto leyese desde la alegoría de Hércules y la rueca de Ónfale como una expresión de la esclavitud del hombre. Aquí creo que se encuentra una conclusión de peso, la de que la figura del artista profesional, del artesano dedicado exclusivamente y como modo de subsistencia material a la ejecución del hecho artístico, es indisoluble del contexto de la ciudad, pues requiere de una especialización estrecha del trabajo y de su inclusión en una estructura más o menos fluida de intercambio de bienes que le proporcione todos aquellos productos de los que él mismo ya no se provee, a cambio de los que él proporciona de forma particular a los demás. Huelga decir tras esto que el arte no se reduce a aquello que hacen los que penden económicamente de su realización, y que tampoco faltarían opiniones que sostuviesen vehementemente justo lo contrario. El hecho no varía: el artista profesional, por definición, sólo puede ser un artista urbano, pero no todos los artistas urbanos han de ser profesionales.

Sin perdernos en las inmensidades del arte egipcio, que podríamos, llegamos a la Grecia del 700 a.c., donde, con la llegada de una urbanidad definida, la rigidez de aquellas formas geométricas neolíticas se disuelve. Además de ello, surge un personalismo en torno a la figura del artista que por fin la dota de consistencia, como se refleja en el hecho de que aquí y entonces se encuentre el vaso de Aristonóo, la primera obra de arte firmada de la que tenemos constancia. Finaliza entonces la llamada Edad Oscura, que significó el colapso, a la altura del siglo XII antes de cristo, de la civilización micénica, la cual había desarrollado una práctica arquitectónica y funeraria palacial y que sería interesante revisar, ya dije que polémica mediante, como la precursora occidental de un arte que pueda considerarse urbano, ello asumiendo que no pudiéramos considerar aquellos asentamientos, campesinos y restringidos al autoabastecimiento, como “ciudades” en algún sentido. Tras esta época de desolación civilizatoria, de la que casi sólo nos quedan obras cerámicas, sobreviene, pues, como decía, el florecimiento de la Era Arcaica hacia finales del siglo VIII, con su foco cultural principal en la región de Jonia, en la costa de Anatolia.

Es allí, a raíz de un comercio rico, de unas colonias exitosas y de una aristocracia concienciada de la importancia de la estabilidad política y el cultivo de la industria, donde florece un arte fuera de la estrechez y el carácter estacionario del campesino, tanto por los temas monumentales de la arquitectura representativa como por su antitradicionalismo y por su constante apertura a los influjos extranjeros que avicinaban las nutridas rutas comerciales; es, por tanto, por ello también un arte ciudadano propiamente dicho.

Cultura helena, la jónica, que alcanzará su plenitud en la Atenas del siglo V, el siglo de Pericles, con una práctica artística que ha integrado definitivamente su carácter ciudadano, como muestra de ello son la reconstrucción del templo de Zeus en Olimpia, la reconstrucción del templo de Apolo en Delfos, que había sido destruido por un terremoto, la construcción de la Acrópolis o el desarrollo del urbanismo por Hipódamo ejemplificado en su diseño del puerto de El Pireo. Es decir la aparición de un arte que en definitiva toma por tema y paradigma la ciudad.

Con esto espero haber recorrido con alguna claridad lo que aquí se planteaba y nada más, muchas gracias.

En todo caso, que el arte egipcio fuese relativamente homogéneo desde estos preceptos racionalistas académicos y casi escolásticos deja intuir que la práctica artística se concentraba y dirigía desde unos pocos focos, que es lo que a su vez implica que no existan grandes altibajos en la calidad de ejecución de las obras que nos han llegado a cambio de que la originalidad o heterogeneidad en la propuesta de temas artísticos sea prácticamente nula.

Avanzando hacia el Imperio Medio se rigidizan las formas y sigue siendo importante el carácter antiindividualista de estas obras y monumentos, en los que es inútil buscar la reseña de una vida personal, entendiéndolos, insisto, desde una sociología determinista de castas que no contemplaba capacidad alguna del individuo para modificar su estatus, y donde todo el comportamiento cultural, y desde luego el artístico también, estaba orientado a afianzar el reparto estamental. Sin entrar en más pormenores, sí es valioso destacar el principio de frontalidad como el más característico del arte egipcio, una ley de la representación enunciada por Julius Lange y Adolf Erman, según la cual una figura, en cualquier posición, vuelve al observador toda la superficie torácica, de manera que el talle se puede dividir con una línea vertical en dos mitades iguales. Y esta ley es importante porque implica la relación expresa de respeto por parte de la imagen para con su público y mecenas, algo inaudito en formas de arte anteriores.