

De la yuxtaposición a la superposición. Nacho Bolea, Mikado

La ya extensa carrera del artista zaragozano Nacho Bolea, enarbolada en torno al collage y al ensamblaje, comenzó en la segunda mitad de la década de 1980 con una especial apreciación de la producción de Max Ernst en este terreno de las artes plásticas contemporáneas, quien para muchos, sobre todo para surrealistas como Louis Aragon o Georges Hugnet, fue su padre indiscutible. Sin embargo y a pesar de haber constituido el punto de partida de Nacho Bolea, no fue él quien guió su evolución y sus conquistas posteriores, dado que Max Ernst no fue el único en cultivar el hoy conocido como “collage ernstiano”, es decir, aquel que minimiza las disparidades formales y materiales con el fin de concentrar la chispa eléctrica, -el encuentro de los contrarios-, en las relaciones de causa-efecto predeterminadas por la lógica. E. L. T. Meses, Magritte, André Breton, Roland Penrose, Max Buczajski, Georges Hugnet, Franz Roh, Alfonso Buñuel, Joseph Cornell, Errò y todo un largo etcétera, han cultivado esta suerte de collages antes de tomar otros derroteros más personales, o de avanzar en sus investigaciones, sobre todo hacia la naturaleza objetual (el color para Roland Penrose o el ensamblaje de Cornell), la materialidad de los elementos empleados (Georges Hugnet, Paul Nash, Raoul Ubac, etc.), o el juego de definiciones (E. L. T. Mesens, Magritte, Max Servais, Marcel Mariën, etc.)

En la producción de collages de Max Ernst cabe distinguir dos etapas. La primera de ellas abarca desde 1919 hasta 1922, relacionada con su compromiso dadaísta, y la segunda desde 1929 en adelante, e identificada sobre todo con

sus tres collages novelados bajo los principios surrealistas. Como vemos, quedaron en medio seis años en los que sus investigaciones se centraron en otros terrenos, como la trasposición de los logros alcanzados mediante el collage a la pintura tradicional, y las técnicas automáticas, principalmente el *frottage*, cuyos descubrimientos evolucionaron el collage en 1929, lo que ha permitido al máximo conocedor del collage de Max Ernst –Werner Spies–, establecer dos tipos de collages aplicando los conceptos con los que Juan Gris periodizó su carrera dentro del cubismo: el collage analítico y el collage sintético. El primero de ellos, atribuible a los años dadaístas, actúan por construcción, es decir, por yuxtaposición de recortes hasta la creación de nuevas figuras con modelo en la heráldica y en los emblemas, una vez reducido el material empleado a grabados ilustrados en revistas enciclopédicas y de divulgación científica. En cambio, los collages sintéticos incorporaron una nueva dimensión en la actividad frente a la ilusión de la perspectiva. En ellos actúa superponiendo imágenes incongruentes sobre escenas tomadas prestadas enteramente. De esta manera incorporó el paisaje, lo que facilitaba el trabajo por sustitución y por desplazamiento, por lo que yo personalmente prefiero hablar de “collages contruidos” y “collages-correcciones”, respectivamente. Para ambos contó desde un principio con la ayuda de los medios de reproducción mecánica, capaces de disimular las diferencias materiales y tonales, dado que estos collages fueron destinados para su duplicación en una edición correspondiente, tal y como ha demostrado Werner Spies, lo que aumenta las implicaciones entre el collage y el automatismo de la máquina establecidas por historiadores del collage como Françoise Monnin o Brandon Taylor.

Nacho Bolea, en su primera valoración del legado de este artista natural de Colonia, no adoptó este camino hacia la verosimilitud de la imagen poética con la ayuda de los medios de reproducción técnica (en cambio, sí lo hicieron

en Zaragoza Alfonso Buñuel, Luis García-Abrinés y José Francisco Aranda), deteniéndose en la construcción de emblemas como medio más hábil para reconstruir y materializar un interior inabarcable y desconocido, tan sólo determinado por una serie de indicios dispersos. Y cuando hablamos de interior nos referimos al cuerpo, a la necesidad de hacer al menos translúcida la piel para divisar su funcionamiento interno. En consecuencia queda claro que es en las fracturas del collage, sea de la naturaleza que sea, donde se abre la profundidad real, la del proceso creativo entendido a la manera de Gaëtan Picon, por la que la obra exige su recorrido inverso y reconstructivo. En este sentido, la evolución de Nacho Bolea alcanzó su paroxismo con las imágenes fracturadas de escenas pornográficas de la serie "Dreamglo", las cuales hacen gala del collage en tanto que encuentro fortuito de dos contrarios, así como de su segunda acepción francesa referente a las relaciones extramatrimoniales (*vivre à la colle*). A pesar de sus referentes históricos, esta derivación hacia la reestructuración del cuerpo, es propia de la segunda mitad del siglo XX, incluso del término "Nuevas mitologías" propuesto en 1972 por la Documenta de Kassel y que legitiman como arte cualquier propuesta del artista. Curiosamente, uno de los reivindicados en aquella ocasión, el estadounidense Joseph Cornell, primer exponente del ensamblaje como "museo en miniatura" junto con su amigo Duchamp según la historiadora Adalgisa Lugli, fue, además, quien gracias a su obra objetual desvió la tención de Nacho Bolea desde la imagen hasta la estructuración física de las obras, incluso hasta alcanzar la tercera dimensión. Sin embargo, quien le alertó sobre la posibilidad de liberar los fragmentos de la gravidez para que cobrasen vida, fue el constructivista letón Gustav Klucis, quien partió de las composiciones suprematistas (nacidas -recordémoslo- de las pinturas y collages alógicos de Malevitch e Ivan Puni) para asentar sobre ella los fragmentos de la realidad apropiados fotográficamente, así como de los estudios constructivistas de las facturas en sus primeras muestras, ya incluso en 1920 con *Viejo mundo. El mundo en*

reconstrucción. Electrificación y Electrificación de todo el país. Sin embargo y como Max Ernst, aunque cada uno bajo sus propias inquietudes, Klucis seguía trabajando con los medios de reproducción mecánica, mientras que las obras de Cornell, especialmente sus ensamblajes y montajes objetuales, sacrificaban su reproducción potencial para afirmar su presencia física. En los tres casos se abría la posibilidad de actuar en profundidad, con Max Ernst concretamente en la superposición de recortes del “collage-corrección”, a pesar de estar destinados a la reproducción y a la obtención de una nueva imagen. En el caso de Cornell ya no fue así, y quizás esto explique por qué ha sido considerado como un precedente inmediato del neodadaísmo norteamericano de la década de 1950: se prestaba mejor que sus *collagistas* contemporáneos a la reafirmación artística. Realmente con él nació el ensamblaje, más como superposición que como conquista de la tercera dimensión, dado que las suyas nunca dejaron de ser obras destinadas básicamente a su observación. Éste fue el concepto del que se apropió precisamente Jean Dubuffet para definir sus producciones con materiales diversos y diferenciarse de los *papiers-collés* cubistas y de la vanguardia histórica, tal y como se lo hizo saber por carta al William C. Seitz en 1961, el mismo año en el que éste último comisarió la exposición *Art of Assemblage* en el MoMA de Nueva York.

Aun así, no fue a través de Jean Dubuffet que Nacho Bolea aprendió a solidificar los fragmentos con veladuras pictóricas. Esto se lo debemos precisamente a Richard Rauschenberg, uno de los máximos exponentes de aquel neodadaísmo norteamericano, el mismo que sistematizó en su producción el concepto de “combine painting” como respuesta a la producción pictórica de la generación anterior de expresionistas abstractos. Gracias a él introdujo en la década de 1950 la realidad circundante comprimida en nuevas obras artísticas. Aún así, la presencia del arte bruto también está presente en la dispersión de los indicios en las obras de Nacho Bolea, en la disolución de los resultados contrarios a

la actividad del *collagista* propia del montaje. Su serie "Dreamglo" encuentra un precedente inmediato en la niñas dotadas de sexo femenino de la terrible "novela colageada" *Vivian Girls*, del también estadounidense Henry Darger (1892-1973), uno de los presentes en la colección de arte bruto de Lausanne desde 1997. Las imágenes de este libro que su autor nunca terminó ni publicó, fueron confeccionadas mediante la yuxtaposición de imágenes calcadas de revistas infantiles para luego ser coloreadas.

La alternancia de la estructuración y de la dispersión en la obra de Nacho Bolea es constante, como un ritmo cardíaco que anima los cuerpos exhibidos, siempre fieles a la dialéctica del collage que parte de lo mecánico para alcanzar lo orgánico. Con ello la obra se reafirma a pesar de acoger en su seno cualquier tipo de material, responde, al margen de la mimesis en este caso-, a la pintura hecha carne de Didi-Hubermann, a la representación *a priori*, al arte que deviene posible. Incluso existen realidades en su obra que quedan ocultas a la percepción sensitiva del espectador, como aquel *Bruit secret* de Duchamp que nadie ha querido desvelar, aunque ahora bajo cierta despreocupación por la percepción instantánea y óptica, hasta tal punto de que la obra se nos presenta diseminada en diferentes cuerpos, en series que se entrecruzan dificultando su definición y cargadas de connotaciones a la vida personal del artista. A nosotros nos corresponde ponerles un orden, el nuestro, en un esfuerzo por conocernos mejor gracias a nuestra actividad perceptora y organizativa. Porque nos obligados a repetirlo una vez más: debemos acabar con esa idea descabellada de que el *collagista* es aquel que desestructura la realidad para contraponer fragmentos dispares. En verdad, éstos son ofrecidos de antemano en una nueva realidad donde resulta imposible discernir lo natural de lo artificial, donde los productos se presentan todos bajo la misma eternidad presuntuosa. Son nuestras vidas las que se consumen y no los objetos, y el artista investiga y rastrea nuevos órdenes para los fragmentos

paralizados tras los escaparates comerciales.