

# Germán Díez: Gentes Guernika Global

Según nos cuenta Brassai en sus *Conversaciones con Picasso*, cuando recién ocupada la ciudad de París los nazis entraron en el taller del maestro malagueño y descubrieron la enorme tela del Guernika, uno de ellos le preguntó quién lo había hecho, a lo que él contestó: “vosotros”. Ésta anécdota que en apariencia tan sólo refleja las constantes inquietudes sociales y antibelicistas del pintor, también desvela ciertas actitudes creativas. Éstas resultan más evidentes quizás con su cabeza de toro realizada en 1947 con dos piezas de bicicleta ensambladas en función de su formalismo, dado que ella nos muestra la concepción particular del “ready-made” picassiano y uno de sus secretos menos removidos junto con la herencia iconográfica y creativa que recibió de Alfred Jarry y que, sin duda, se debe a esta misma aquella a la que nos referimos: el haberse situado entre la elección de los modelos y la creación formal, es decir, su capacidad para apropiarse formalmente de los objetos y modelos preexistentes sin perder sus significados y valores previos. Sólo así podemos entender sus collages, dado que, sin el desarrolló que les propició a partir de los descubrimientos de su colega Braque en septiembre de 1912, jamás hubiera alcanzado el *papier-collé* su dimensión durante los años siguientes más allá de lo meramente formal.



Este juego de firmas y responsabilidades creativas a las que nos tuvieron tan acostumbrados Duchamp y Picabia en los años dadaístas y que sin duda Picasso debió atender con curiosidad y humor a pesar de su constante silencio al respecto (debemos reconsiderar por ello su amistad con el proto-dadaísta mexicano Marius de Zayas), siempre mostró con este último su trascendencia social de manera más efectiva que con sus competidores vanguardistas y antiguos miembros del grupo de Puteaux y de la *Section d'Or*, y eso a pesar de haberla mantenido disimuladamente hasta desvelarse definitivamente con su adhesión al Partido Comunista Francés en octubre de 1944, ahí donde se reunió con muchos de sus antiguos camaradas como Louis Aragon o Paul Éluard. No obstante, Patricia Leighton ha señalado con perspicacia cómo muchos de los recortes empleados en sus *papiers-collés* cubistas de 1912-1914 provienen de noticias de prensa sobre la Guerra de los Balcanes, lo que ha permitido a esta historiadora rastrear su simpatía por el anarquismo en su juventud desde sus años bohemios en Barcelona hasta sus amistades en París con Alfred Jarry y otros simbolistas franceses próximos e interesados por la revolución contra la representación política homónima de la mimesis pictórica. Luego, ya conocemos su proximidad al grupo surrealista de Breton (la misma que quizás hizo vencer su balanza particular hacia el comunismo político), su compromiso con la causa

española durante la Guerra Civil, y su actitud comprometida durante la ocupación nazi.



En este sentido, Germán Díez (La Almunia de Doña Godina, 1965) ha realizado un peculiar homenaje al Guernika de Picasso en la galería Bono Art de Otley, localidad próxima a Leeds y perteneciente al condado de Yorkshire de Inglaterra. Con él indaga en las implicaciones formales de las autorías con el fin de reivindicar la actualidad de esta obra magna y su verdadera trascendencia universal frente a las diversas pretensiones de apropiación por parte de algunos sectores, sobre todo políticos, lo que amenaza con sesgar toda su amplitud. La actualidad que los expertos elegidos y los medios definen como “globalización” y que no es más que el dominio definitivo del mercado sobre la superficie terrestre a modo de polución abstracta capaz de matar de hambre a la mayoría de su población humana - esto es, la progresiva y enfermiza concentración de capital en muy pocas manos-, y nunca jamás la realización utópica de una única civilización planetaria basada en la organización social, el apoyo mutuo y el progreso real, exige una relectura de esta obra cumbre del siglo XX, sobre todo ahora que sabemos que los 50 años de lo que hemos llamado “sociedad del bienestar”, ganada a base de las reivindicaciones de aquellos que entregaron sus vidas a la lucha por una sociedad más

justa, y otorgada por el mercado y sus oligarcas a regañadientes y con desprecio, no ha sido más que un señuelo, la cocción de un enorme pastel que todos hemos pagado con nuestro sudor y que ahora ellos están dispuestos a comprar a bajos precios, desde la vieja Rusia hasta el Mediterráneo. Este desengaño nos muestra cómo la sociedad del bienestar no ha sido para Europa más que el “sueño americano” del consumo. Frente a todo esto, Germán Díez ha sido capaz de desvelar lo que tiene de común la expropiación que vive actualmente la sociedad y los bombardeos infames sobre la población civil por parte de la Legión Cóndor. Para ello ha rescatado su estilo expresionista y “solanista” de sus años ochenta (en sus años de actividad dentro del grupo Somatén Albano), pero no sin adaptarlo antes a estos nuevos objetivos y a este homenaje al Guernika de Picasso que, en función de lo dicho en los primeros párrafos de este artículo, estriba entre la materia (las víctimas), la forma (el terror) y la autoría (el artista, los asesinos) que compromete de manera directa, más que a la creación material y formal –la cual podríamos decir que se conforma sola ante el horror-, a la elección de los materiales y de las formas precisamente.



Si según Picasso los asesinos (que cobardemente matan desde la lejanía y sin ensuciarse la manos. Recordemos cómo el mismísimo Himmler vomitó al presenciar un fusilamiento masivo en un campo de concentración polaco, lo que le condujo a proponer las

cámaras de gas como una solución más rápida, económica y “limpia”) arrebatan la autoría al artista -tradicionalmente entendida-, a éste sólo le queda la elección. Según esto Germán Díez, como es ya tradicional en el arte contemporáneo, revisa y relee la propia historia del arte. Calca y copia sus iconos ya mundialmente reconocibles, para limitar su intervención a la elección y a la fragmentación, no sólo de las formas guernikianas como ya hiciera el grupo Crónica en su momento, sino también del material que, en lenguaje expresionista, él mismo ha querido confeccionar pacientemente, de un modo próximo a la penitencia del estilista que destina su vida para la redención del mundo. Se trata de pequeñas figuras de caras sufrientes, cercanas a las contorsiones de las facies de las figuras que soportan los laterales de ciertos retablos españoles de los siglos XVI y XVII, y que asemejan la obra presentada recientemente por Germán Díez a un conjunto religioso.



Los rostros son los que se van a yuxtaponer para definir los trazos y las formas de este nuevo Guernika del siglo XXI –sin abandonar nunca su humildad, la misma que demuestra el juego de autorías-, en función de las distancias que aumentan y decrecen



progresivamente hasta ofrecer el color neutro a partir del propio tono de las figuras. Éstos establecen una nueva complicidad con la obra de Picasso al limitarse al blanco y al negro, quizás los mismos que en 1936 dieron a conocer al mundo entero lo ocurrido en la localidad vasca a través de los medios de información. Esta manera de tratar el material a modo de fractales nos remite a la técnica y a los principios cromáticos de los neoimpresionistas o impresionistas científicos. En cambio, frente a la homogeneidad de los puntos cromáticos de aquellos divisionistas, Germán Díez ha individualizado formal y cromáticamente a cada una de estas facies como reivindicación de la importancia de cada individuo cuando se trata de masacres, a diferencia del poder deshumanizador de las estadísticas. Si para los neoimpresionistas, -muchos de ellos comprometidos anarquistas- la cantidad ofrecía al final la cualidad, para Germán Díez la cualidad deviene en la matanza la cantidad. Picasso ya redujo el "puntillismo" a la simple decoración en una muestra de escultura policromada, exactamente en su serie de seis vasos de absenta fundidos en bronce en 1914, posiblemente con el fin de ridiculizar a los futuristas, quienes habían basado primeramente su estética en las "compenetraciones congénitas" a partir de la teoría cromática de Chevreul, de Rood y del neoimpresionismo, movimiento al que pertenecieron primeramente muchos de sus representantes, algunos de ellos como Severini asentados en París.

¿Qué importaba una teoría pictórica concebida para la proyección sobre un soporte bidimensional en la escultura, cuando mediante el collage Picasso había superado la condición del soporte bidimensional y había diluido las fronteras entre los géneros? Duchamp entre otros ya apuntó a Pierre Cabanne que en la década de 1910 existían dos tipos de pintores: aquellos que seguían las teorías constructivas de

Cézanne y aquellos otros fascinados por la desfragmentación cromática de Seurat. Él mismo se incluía en esta última tendencia, por lo que podemos considerarlo como pionero dentro de este grupo en la elección de objetos preexistentes como acto creativo frente al cézannianismo de Picasso y Braque, para quienes los “puntitos” no diferían mucho de las motas blancas del vestido hortera de una folclórica sevillana. Sin embargo, Duchamp no entendió o no quería entender las dimensiones sociales del neoimpresionismo, lo que lo alejó tremendamente de sus inquietudes y le permitió arribar a otras alternativas como el “ready-made”: si Paul Signac quería educar a una nueva sociedad basada en los principios del comunismo libertario a través de las formas cromáticas y geométricas simples y su articulación armónica, los seguidores de Cézanne, desde aquellos que defendían el arte en tanto que institución como Braque, Léger o Gleizes, hasta los que no como Tatlin, mantuvieron su fe en poder reconstruir un mundo nuevo a partir de las migajas de la masacre que ejerce la modernidad capitalista.

Los “fractales” de German Díez son más simples e inocentes. El blanco y el negro, así como la apropiación de un motivo de la Historia del Arte, desmienten cualquier tipo de representación. El tema de su mural estriba precisamente en el material de la obra, en los millones y millones de víctimas de los verdaderos autores de la masacre y que ya el anarquista, exnuclearista y patafísico Enrico Baj, hizo intervenir en 1972 sobre su particular “Guernika-collage” vestidos con los galones fascistas.

Esta idea de la individualización de cada uno de los fractales que conforman el terror, es enfatizada a uno de los lados de este “mural-instalación” al animar una serie de estos rostros con unos largos tallos vegetales

que reviven la idea de regeneración natural que el Germán Díez ha trabajado en su obra inmediatamente anterior y que aquí presenta definitivamente como una esperanza futura. La obra gráfica realza esta idea de individualidad de los materiales empleados y de las masas, al tener como protagonista la huella directa de una mano como firma primigenia del individuo.

Con todo ello Germán Díez nos ha demostrado cómo en la actualidad la elección de los materiales es lo que de verdad compromete social y económicamente a la obra, más que los temas elegidos; y que, tal y como ha estudiado en multitud de ocasiones con el ejercicio de la pintura no representativa (lo que vulgarmente denominamos pintura abstracta) y con el empleo de materiales y objetos naturales, la creación tradicionalmente entendida debe ser desechada como imposible. Ante el ciclo vital de la naturaleza el artista se presenta como un médium de lo Universal, sin que para ello nos tengamos que poner tan serios como Torres-García y su universalismo constructivo. Desde este posicionamiento el artista selecciona, recorta y participa del azar en el desvelamiento de las locuras reaccionarias que hoy rigen el mundo desde la fuerza mortuoria y desmaterilizadora de la verdadera abstracción. Toda creación, toda construcción y todo gesto por ende, conlleva una implicación social, y esto debe ser recordado tanto para los que creen en la autonomía del arte como para los que se escudan tras una estética aparentemente social y prefieren limitarse a aquella simplista y reaccionaria teoría del "reflejo" de Lukács y de otros realistas sociales de traje y corbata. Como un rito o un sacrificio, la obra de Germán Díez está concebida para desaparecer tras la exposición y quedar si puede en el recuerdo de los espectadores. Sólo en ellos se deposita la esperanza de una sublevación, porque es la memoria precisamente la principal víctima



de toda ideología. Como no podía ser de otra forma, esta exposición ha sido expuesta en el extranjero y no en la España actual, donde todavía ni siquiera existe la separación de poderes que Montesquieu teorizó y reivindicó hace aproximadamente 250 años.