

Investigación de la tortura del pollo urbano: el estudio del Grupo Forma

*... el arte tiene derecho a la pura locura ... la pura locura
restablece (Nietzsche, 2003:123)*

Friedrich Nietzsche

*No hay origen, no hay original, ni modelo ni copia – no hay
sentido propio (Vuarnet, 2018: 218)*

Jean – Noël Vuarnet

*Los orificios que muestra el organismo de la obra de arte se
quieren*

*tapar con paja, pero para tranquilizar la conciencia
se usa la mejor paja (Wittgenstein, 2013: 37)*

Ludwig Wittgenstein

1. Introducción.

Pierre Klossowski reconoció realizar un “falso estudio” al acercarse a la obra de Nietzsche (Klossowski, 1972: 11). Nos presentó una simulación de lo que Nietzsche es, asumiendo que todo estudio e investigación no es sino una fábula o parodia de aquello que se investiga. Desde aquí se va a seguir un camino similar, entendiendo que no es posible realizar una investigación fiel de la realidad, siendo en este caso la del *Grupo Forma* (1972-1976).[\[1\]](#) Se va a procurar mostrar cómo su práctica artística no se sitúa en un estilo concreto, y cómo su trabajo, aun moviéndose, en según qué momentos, en el terreno conceptual, no renuncia a la experiencia estética que pueda provocar el expresionismo de muchas de sus abstracciones.

Para abrir boca, lo que tenemos con este grupo de artistas zaragozano es un experimentar constante con la forma. Una forma que se hace contenido. Una forma que no acaba en la composición ni en la técnica de sus obras, sino que es en sí misma una actitud. La forma del *Grupo* es su actitud para con la vida; para con la realidad que les tocó vivir: el franquismo y la Transición. Una realidad que condujo a estos artistas a una forma de vida: la subversión alegre; la resistencia para con lo dado. Una resistencia en tanto que experimentar continuo; experimentar en la calle, en las galerías, en las salas, pero especialmente en el estudio. Un experimentar que, en definitiva, es sinónimo de alegría.

El estudio reúne a estos cinco artistas, Manuel Marteles, Francisco Rallo, Fernando Cortés, Joaquín Jimeno y Francisco Simón. Aquí los tenemos en dicho espacio:



Manuel Marteles, Paco Rallo, Fernando Cortés, Joaquín Jimeno y Paco Simón. Archivo Grupo Forma. Foto: Pepe Rebollo. Rallo así la describe: “la fotografía, tomada en el estudio del Grupo Forma en 1974, rememora irónicamente los modelos de academia decimonónicos. Se tomó durante una sesión destinada a integrar la portada del catálogo *Grupo Forma + Jimeno*, Galería Atenas, 1974. Imagen que no se pudo emplear por ser censurada”.

2. Contextualización y apunte historiográfico.

Antes de meternos en materia, es conveniente realizar un pequeño ejercicio historiográfico con el fin de situar al *Grupo Forma* en su contexto. Hay que advertir, primero, que el *Grupo Forma* como tal está formado por Rallo, Marteles, Cortés y Simón; es ya, más adelante, cuando Jimeno va paulatinamente incorporándose a este grupo. Un grupo que pasa por diferentes estadios; de *Grupo Forma* a *Centro de investigación de arte y Zoología*, pasando por las intervenciones de *Forma + Jimeno*. Es así que el *Grupo Forma* tiene distintas formas, la primera es la ya mencionada, la del *Grupo Forma*; la segunda es la de *Forma + Jimeno*; y la tercera

la del *Centro de investigación de arte y Zoología*, formada, esta última, por Cortés, Simón, Marteles y Jimeno. Tenemos, pues, un conjunto de artistas que forman un grupo no estático, de identidad móvil, que cambia de nombre y especialmente de forma, es decir, de actitud.

Si bien se han mostrado aquí tres formas del *Grupo*, estas no han sido más que un consuelo historiográfico. Tres categorías que no muestran en absoluto el carácter tornadizo de los *Forma*. Las formas del *Grupo Forma* son innumerables, y lo son porque dichas formas son en sí mismas actitudes, formas de vida escurridizas, las cuales se dieron en la Zaragoza de principios de los setenta; esa Zaragoza que Víctor Mira describe como “fastidiosa y frígida” (Mira, 2002: 60). Así pues, una Zaragoza que necesitaba, para según qué sensibilidades, de los “Encuentros de Pamplona”, por ejemplo. Encuentros importantísimos, desde luego, pero no absolutamente determinantes. La sensibilidad del *Grupo Forma* no se sustenta únicamente en estas influencias y experiencias; su sensibilidad es una sensibilidad que irrumpe, robándole aquí las palabras a Federico Torralba, “fuera de concurso” (Torralba, 2002: 81); que irrumpe, como suele decirse, a las bravas – con alegría y humor – en un contexto que llevaba demasiado tiempo sumido en la lúgubre lógica del formalismo impostado del régimen.

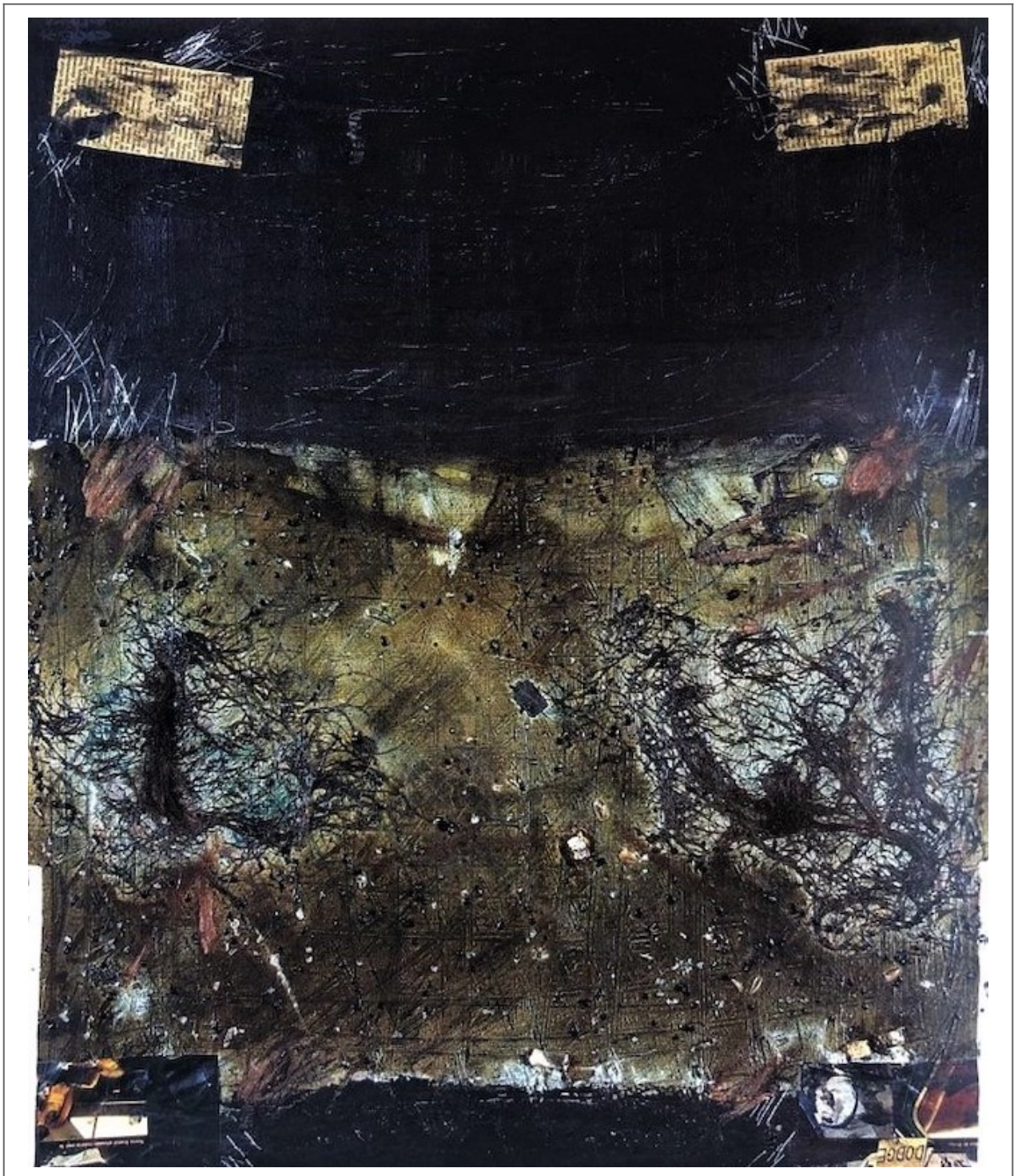
3. Manifiesto, investigación y parodia.

El sentido del humor, la parodia, la irreverencia y la sátira son piezas clave dentro del proceder artístico del *Grupo*. De esta manera, la base bibliográfica de la presente investigación ha sido su *Manifiesto pánico o la tortura del pollo urbano*: un escrito en el que los *Forma* nos muestran, por medio de la palabra, su actitud contestataria y satírica; un escrito cercano al dadaísmo y, en resumidas cuentas, a la escritura experimental, que parodia toda investigación, en su caso, la investigación minuciosa del pollo urbano, de cómo “el pollo llega al estudio” (Grupo Forma, 1988: 16) y cómo este

acaba en una bolsa de plástico abandonada “en la ruidosa ciudad” (*Ibid.*: 36). Con este *Manifiesto*, la parodia de todo manifiesto, los *Forma* lejos están de poner luz, de aclarar, de situarse en un lugar preciso. El *Manifiesto* no es un manifiesto, es una sátira de todo proceso de investigación; es, en sí, una acción irreverente contra todo método de valoración y sistema axiológico. El criterio, lo correcto e incorrecto, queda suspendido, a la espera de nuevas y más categorías; categorías siempre expuestas a la ironía de una investigación siempre paródica.

Su investigación con los materiales – ya sea con telas, paneles, acrílico, óleo, excrementos, basura, pigmentos, látex, pintura Valón, patas de pollo podridas – responde a la misma dinámica del *Manifiesto*: dejar con la boca abierta; suspender la palabra certera; causar el tartamudeo de la crítica. La investigación – aquí, con este grupo de artistas – significa experimentar y experimentar; es decir, un movimiento que huye del estancamiento, del quedarse anclado en un estilo; un devenir experimentación que pone en jaque a la etiqueta, a esa misma categoría que asfixia a la obra. Lo que tenemos con los *Forma* es una relación con la abstracción, la figuración, el surrealismo, el neodadá, el arte conceptual, los *happening*, el *body art*, el ecologismo, el *pop art*, el arte *povera* y el *fluxus*. Podemos decir que nos encontramos ante una actitud en la que el arte no pretende llegar al original, a lo auténtico, al ser de la obra, sino que sencillamente juega con el instante, con las experiencias y materiales que a su paso aparecen y emergen. Hablamos de una práctica que pone “en duda los sistemas de valoración, distribución y comercialización del arte” (Gargallo, 2002: 11) por medio de un movimiento constante en el que toda categoría se antoja ridícula. Identificar al *Grupo* con un estilo concreto, sería hacer de los *Forma* una categoría historiográfica, y eso no es lo que se busca aquí. Lo que se busca es hacer filosofía desde su eclecticismo, su alternancia de estilos y su pluralidad de técnicas, y, sobre todo, filosofar desde la incertidumbre que

provoca su actitud. ¿Se puede filosofar desde la incertidumbre? ¿Se puede filosofar sin ningún *ismo* a la vista? ¿Se puede hacer filosofía desde la vida tal como acaece? De eso se trata, de filosofar desde la indeterminación, desde la ausencia de categorías, desde la forma; entendida esta como vida. A eso nos invita el *Grupo Forma*, tanto con su *Manifiesto* como con sus materiales y acciones.



Fernando Cortés. *Sin título*, 1974. Técnica mixta /
lienzo, 73 x 59'5 cm.

4. El estudio – el movimiento de la alegría – y otros espacios.

Como vemos, su actitud es una que no se asienta en un lugar determinado. Los *Forma* no se definen. La dimensión paródica del *Manifiesto*, aunque este pueda tener ciertos rasgos de tipo neodadá, muestra la disposición de permanecer en tierra de nadie, siempre a la fuga de la etiqueta. El *Grupo Forma* podía ser un día el *Grupo Forma* –a saber, obras duras y expresivas que juegan con el absurdo y lo conceptual – y al otro día pasar a llamarse el *Centro de investigación de arte y Zoología* – una dulcificación de las formas, figuración *naïf*, ecologismo, materiales de primera calidad y pulcritud formal. Su identidad no es estable, sólida. La espontaneidad de su proceso creativo les impide caer en la proposición: “somos esto”. “Ellos no se proponían hacer nada: lo hacían y punto. Se lo pasaban bomba. Eran como niños, y eran felices ... se divertían muchísimo y yo, como espectadora, alucinaba”; esto nos cuenta Laura Salvador, amiga del grupo, recordando su paso por el estudio. Lo que ahí se vivía es determinante para la investigación. Su manera de experimentar con los materiales, con los estilos y con el arte en general, no era algo siempre premeditado. Unas veces sí, otras no. La práctica surgía, y punto; ahí, en el estudio. El estudio, y sus visitantes, eran testigos de la acción, del experimento. Aquello suponía ser un gesto directo, una emergencia de impulsos que hacía de su arte algo difícilmente reductible a un discurso. El lenguaje poco hace aquí. Poco se puede decir.

Sin embargo, aunque poco se pueda decir, decimos, su experimentar era un juego constante, sin sentido específico, a no ser que ese sentido fuera el sentido del humor. Un sentido que hacía de cada momento un instante impredecible. No se

podía predecir hacia donde se dirigirían sus prácticas artísticas. Estas no nacían de una escuela ni movimiento concreto, eran un gesto impulsivo que no tenía por qué casarse con un programa o proyecto. Lo que movía su arte era la alegría del instante. Una alegría bien necesaria, porque el *Grupo Forma* no se encontraba ni en Francia ni en Estados Unidos, sino en España. Y la dureza de aquella España se resistía con alegría; con una alegría que no ha de verse como conformismo ni aceptación, sino como subversión. Así lo muestra la dureza de las primeras obras de los *Forma*; un simulacro de dureza capaz de esconder la alegría de vivir; de enmascarar un soterrado sentido: la mofa. De esta manera, la tradicional experiencia estética, la disolución del sujeto en el objeto, propia de las formas abstractas y expresionistas, se pervierte, haciendo de la obra, y su experiencia, un juego de enmascaramiento constante de lo que se supone es el original.

Se pintan violas, millares, tapies. Se parte de estilos y obras *originales* para hacer de ellas pastiches. Se trata de subversión y perversión, de dar otra versión de lo que es una obra original. Se juega con la identidad de Viola, Millares y Tapies, para que la dimensión lúdica haga de la supuesta pureza de ese original una impureza más. Es, como dice Cortés, “la mofa de la pintura misma”. Una mofa que no es sino una caricatura de aquello que se nos presenta como auténtico. Con esto, al pintar al estilo de Millares, Rallo consigue crear algo completamente distinto, un Rallo. Rallo hace de esa expresión su expresión y, a su vez, la expresión del *Grupo Forma*. No decimos que tuviera en mente a dichos autores, y que a partir de ellos realizara un estudio riguroso de los mismos, para así perfeccionarlos. No se trata de eso. La cosa era más espontánea, más gestual. Así Rallo: “Nos pulimos las influencias en dos años; el resto fue transgredir y avanzar”. Esa es la perversión – perversión alegre –, la que ríe y juega con el original, haciendo de este una versión – una máscara – tras otra. Se trata de ese gesto que hace del arte

incertidumbre; práctica lejos de todo estatismo. La tela rasgada de Rallo no es la tela rasgada de Millares; es la tela rasgada del *Grupo Forma*, movimiento y solo movimiento.

Ahora bien, el *Grupo Forma* no limitó su práctica a rasgar telas, a un quehacer exclusivamente informalista. En cualquier momento – instante – Rallo podía organizar un *happening*; Cortés hacer de un Viola una caja, la cual emulaba la potencia de un altavoz *HiFi*; Simón realizar una delicada pintura figurativa a base de medios tonos, con una cigüeña y un arcoíris en el centro de la composición; y Marteles dibujarnos, en el *Pinzón*, una serie de personajes animalescos, viviendo estos en un mundo tan absurdo como el “real”. Tenemos, así, una parodia de la pintura, y, en resumen, un ejercicio de disolución de identidad, un gesto en movimiento, sin parón, alegre y que salta como un resorte, para que, asimismo, el arte salte por los aires; para que dé un salto hacia otro espacio y se mueva incesantemente entre el estudio, la calle, las galerías ... El estudio fomenta el gesto, sí, no por ello encerrando al arte en un único espacio.

La mofa está presente. Siempre. Una mofa que también podemos ejemplificar y recordar con lo acontecido en la Bienal de Pintura y Escultura “Premio de Zaragoza” de 1973. Los *Forma* realizan ahí un montaje, una instalación, titulada *Helioconte o la forma del sino*, un absurdo fuera de concurso. La práctica artística consistía en una simulación de teatro: primero, al frente, un escenario; segundo, un conjunto de sillas desvencijadas y coloreadas; y en medio, una “concha” (Cañellas, 2002: 26) con apuntador hecho de escayola, un maniquí maltratado, golpeado, pintado y maquillado que hizo las veces de actor protagonista; todo ello enmarcado con un bastidor a modo de acceso. Un acceso que quedaba, no obstante, prohibido. Un acceso al que no se podía acceder. Una paradoja. Una contradicción. La práctica artística invitaba al público a entrar y participar, pero prohibía a su vez la participación y entrada al teatro. Esta práctica paradójica – y paródica –

dejó boquiabiertos a los críticos, al público y los artistas que allí se personaron. Aunque gustó a muchos, la mayoría no supo cómo reaccionar. No era lo acostumbrado. Por aquella época, en aquella España, y en la mayoría de los casos el arte se identificaba con otra cosa. El *Helioconte* reflejó la actitud de los *Forma*, además de un hedor *povera* – de un *Fluxus* cercano al de Joseph Beuys y su *Silla con grasa* – capaz de impregnar todo el espacio expositivo del concurso.

Saliendo ya del *Helioconte*, seguimos rescatando el carácter burlesco del *Grupo*, recordando ahora otro espacio, uno más abierto, un *happening* que para mucha gente no fue nada *happy*. Simón y Marteles simularon un accidente doméstico y salieron a la calle. Simón tenía unas tijeras clavadas en la cabeza y Marteles se lo echó al hombro, mientras Rallo y Cortés animaban la escena callejera. La gente, asustada, no se percató del simulacro, vio realidad, siendo aquello, sin embargo, un acto performativo y provocador; un simulacro que reflejó el proceso creativo de los *Forma*, impulsivo, pero “meticulosamente” ideado, con el cual el *Grupo* conseguía provocar y provocarse para así saltar del estudio a la acción, de espacio en espacio, hacia el juego de la mofa y la alternancia constante de estilos y formas. Un instante en el que ningún *ismo* ni etiqueta alguna contaban. Solo el impulso de saltar al instante, al ya – siendo, en este caso, ese ya un acontecimiento callejero – era lo que importaba.



Paco Rallo. *Homenaje a Joan Miró*, en su 81 aniversario, 1974. Bolsa de plástico confeccionada que contiene un jersey y unas botas de niño de lana, 153 x 87 cm.

5. El instante.

Probablemente estemos ante ese instante del que nos habla un autor inclasificable como Klossowski: “el instante en que me fue revelada la necesidad de recorrer toda la serie de mis posibilidades” (Klossowski, 1972: 23). A saber, un instante que deviene vida, que escapa de toda estructura, en el que se parodia toda categoría y en el que todo se puede crear. Un instante en el que todo está permitido. Ese momento, con el equipo *HiFi*, a “fuerte volumen y en la oscuridad”, como se indicaba en los discos de François Bayle, era el instante en el que las ideas y las propuestas se agolpaban, donde los materiales eran incrustados a base de látex, para así construir una serie de composiciones descompuestas. La descomposición de esas composiciones era un juego en grupo. Un juego sin reglas. Un juego lleno de diversidad, tanto pictórica como musical. En aquel estudio, la música era atronadora y variada: *Messe pour le temps présent* de Pierre Henry; un poco (mucho) de Hendrix; *Atlas Eclipticalis* de John Cage; *Blues from Laurel Canyon* de Mayall; el jazz de Weather Report; la serie *Perspectives 21 siècle* de Bayle; y algo de los Beatles, Black Sabbath y Led Zeppelin. Aquel era el instante ensordecedor en el que resonaban las propuestas y se materializaban las acciones, tanto azarosas como ideadas de antemano, en las que los materiales se ponían sobre la mesa, y también el momento en el que los visitantes aparecían por el estudio, como si de una comuna se tratara. Aquel estudio, lugar de momentos en común, daba cabida a todo tipo de visitas, a todo tipo de singularidades. Un lugar en el que experimentar. Porque de eso se trataba, de llevar a cabo la gran investigación, el experimento definitivo, el *Manifiesto pánico o la tortura del pollo urbano*; la parodia de todo, hasta de la propia investigación. El instante de la gran provocación y el fin de toda etiqueta.

La mofa y alternancia de estilos jugaban con la identidad, haciendo de ella un juego. Descomponiéndola. Aquel era el

juego de la impureza. Ejemplo de esto es el día en el que Marteles le dice a Cortés: “quiero llegar al color marrón mierda”. Marteles busca llegar a la pureza cromática, a la fenomenología de lo excremental, busca regresar al color pardo escatológico originario. Para ello, defeca en una lata. Sus deyecciones son la autenticidad misma. Son el color más puro al que se puede llegar. En este punto hay que advertir que Marteles no es Manzoni. No juega a lo mismo; juega a pintar desde la paleta más pura que nadie pueda imaginar. Una paleta perversa, y por ello impura. Marteles se movía – y se mueve – en la inversión del platonismo, a saber, no necesitaba de la caverna, se movía en la materia. No creía en las sombras ni en “la virtud primigenia” (Nietzsche, 2003: 142). Su lugar era la perversión de la representación dada e impuesta. Era un experimentador que sonreía irónicamente a una tradición regresiva que no hacía sino moverse en la lógica del platonismo. Era por eso “el filósofo del grupo”. Un pintor de paredes; un pintor de ficciones. El, como así se hacía llamar, “pintor dominguero” era un fabulador, un tentador que trataba de, como Jimeno describe, “resolver la nebulosa en la que se debaten los mundos diferenciados” (Jimeno, 1978: 35). Era, pues, un investigador que reía y se reía de las grandes verdades. Era, en definitiva, uno de los investigadores del *Manifiesto pánico o la tortura del pollo urbano*; un artista del instante.

Ese mismo artista-filósofo que en los “Prolegómenos” del *Manifiesto* arroja luz, aunque abrasadora, sobre el carácter de la investigación – de la presente y de la del pollo urbano –; unos “Prolegómenos” en los que Marteles explicita: “este es un documento que narra la «experiencia real» vivida en la calle Jusepe Martínez” (Marteles, 1988: 16). Los *Forma* investigan. Su objetivo es la investigación. Todo su quehacer es investigar, investigar al pollo urbano. Investigar cómo aquel animal se comportaba en diferentes escenarios. Escenarios montados en un mismo estudio. Ahí el animal es sometido a una minuciosa investigación. Una investigación *real*. Una

investigación que da cuenta del “mundo caricatura” (Marteles, 2002: 103) en el que los investigadores viven. Ese mundo en el que la “España oficial, cutrefalangista, adoradora de un pasado glorioso” (*Ibid.*: 104) lo dominaba todo. Con esto, aquel pollo caricaturiza una realidad que es ya en sí misma caricatura. El círculo es vicioso. La caricatura del *Manifiesto* toca la realidad, pero la realidad es ya una caricatura.

El pollo se encuentra en el estudio, se ve sometido a la investigación, al experimento constante; es decir, es torturado. Su tortura es la tortura de la investigación: toda investigación es una tortura que somete todo al análisis, al experimento y a la lógica. La lógica domina al pollo. Todo queda anotado; cada parte del proceso de investigación queda descrita lingüísticamente. Todo queda plasmado sobre el papel. Ese es el *Manifiesto*; una cuidadosa investigación que tiene por objeto a un pollo, haciendo de él el objeto de un estudio pormenorizado de los comportamientos inerciales, instintivos y espasmódicos de todo aquel ser que se ve sometido a dicha investigación. La investigación, pues, somete por medio de la investigación misma. Al pollo “se le somete a sucesivas pruebas de «altura estática» con las correspondientes manipulaciones del cordón a modo de campana. Arrastrado de nuevo en dirección a su vivienda, da reiteradas muestras de asfixia, lo cual (...) obliga a abandonar la prueba” (Grupo Forma, 1988: 25). La investigación asfixia al pollo, y nos asfixia. Nuestras conductas son sometidas a investigación. ¿Solo se investiga al pollo urbano? Tal vez; pero también puede que la investigación torne sobre nuestras propias conductas, todas ellas inerciales. El vivir abúlico y servil es precisamente lo que esta práctica trastoca. El carácter neodadá del *Manifiesto*, además de su parodia al cientificismo, remueve el modo de vida inercial que hace de nosotros y nosotras pollos; seres manufacturados; dominados por la lógica, por la investigación; guiados por una estructura. Una estructura que se impone sobre toda vida, y que en aquel

contexto histórico gozaba de una cabeza, la de un pollo, un pollo descabezado: Franco.

No se defiende aquí que dicho *Manifiesto* fuese una crítica política armada y bien fundamentada contra el orden establecido; no van por ahí los tiros. Es el carácter festivo, alegre, juvenil y lúdico lo que hace de este *Manifiesto* un escrito capaz de atentar contra todo movimiento nostálgico. El manifiesto no tiene nostalgia de nada, ni siquiera de lo dadá. No es regresivo; no busca volver, solo quiere jugar. Esa es precisamente la actitud. Jugar al juego de la caricatura; jugar para de esta manera tener otra relación con el mundo. Una actitud que sonríe a aquellas actitudes que no buscan otra cosa que dominar. Esa es la subversión; la risa y la sonrisa contra lo regresivo y lo nostálgico. Una actitud que buscaba divertirse con “*Yaxon Póloc*” (Marteles, 2002: 103); que reía a mandíbula batiente mientras, como de nuevo nos dice Marteles, “Franco, pobrecico mío (arriba la flebitis, abajo la autoridad), estaba muy malito: lo que no le impidió firmar sentencias de muerte” (*Ibid.*). Así y ahí se gesta el *Manifiesto*. En aquella España a la que no queda otra que sonreír irónicamente; a la que se le sonríe con una sonrisa ... indefinida, desdibujada. Una sonrisa vaga. Un reír que no se supo muy bien cómo interpretar. Los *Forma* fueron catalogados, tachados, etiquetados de anarquistas, burgueses, “maricones”, fascistas, *hippies* ... y un largo etcétera. Su risa, su gesto permaneció – y continúa – indómito, fuera de la estructura, con una mueca irónica que apunta en diferentes direcciones, y que nada aclara. Ese es el gesto de una actitud, repetimos, alegre. Que se alegra de llevar a cabo una investigación como la del *Manifiesto*. Algo inclasificable. ¿Neodadá? Vale. ¿*Fluxus*? También nos puede valer. ¿Anarquista? Puede. ¿Pop? También. Todo y nada de esto nos vale.



Manuel Marteles. *Pinzón*, 1975. Técnica mixta / lienzo, 55 x 46 cm.

6. Forma, contenido y actitud.

Hasta ahora hemos podido ver tanto el componente conceptual como el expresionista del *Grupo Forma*. Por ello nos puede asaltar la pregunta de si es la forma o el contenido lo que

prima en los *Forma*. Una pregunta que nos lleva a otra, a preguntarnos si el arte es hoy día nada más que filosofía, nada más que significado, a saber, únicamente contenido. A la pregunta hegeliana de la muerte del arte, en la que este queda supeditado a la filosofía, los *Forma* contestan, de nuevo, con una sonrisa irónica. Hegel habla demasiado en serio. Hegel no entiende nada de arte, precisamente porque pretende entenderlo y comprenderlo todo. Su sistema helicoidal omnicomprendivo no soporta esta forma artística de los *Forma*. Una forma que carece de tesis, que carece de posición y que no se sitúa ni en la pura negatividad ni en el estadio positivo. No tiene lugar. Su espacio ni es el contenido ni la forma. La separación entre forma y contenido aquí carece de sentido porque aquí la forma es otra cosa; la forma es una variedad de maneras de experimentar la vida. Es una actitud en la que tanto el arte como la filosofía se mueven en la completa incertidumbre. Aquí Hegel nada tiene que decir porque aquí no hay nada que comprender; no hay un concepto como tal. El arte no es una cuestión de comprensión; no es ni una relación de ideas ni una composición de figuras o representaciones. Hay algo más que las ideas y las figuras.

Esto es, como Soria nos advierte, “el arte no es solo un bodegón”. Es decir, el arte puede variar formalmente hasta llegar, por ejemplo, al *Ready-made* [\[2\]](#), pero esto no anula la experiencia estética de esta última obra. El *Ready-made*, supuestamente puro concepto, puede hacernos sentir cosas que otras propuestas artísticas no consiguen. No es que el arte evolucione formalmente hasta llegar a la superación filosófica, sencillamente es que esa disyunción excluyente de forma o contenido carece de sentido: un concepto, el *Ready-made*, puede provocar una experiencia estética precisamente porque el arte se vive en una comunidad; ver, sentir y escuchar un *Ready-made*, en una España como la de los años setenta, era, para según qué gente, toda una experiencia. El *Ready-made* de, por ejemplo, John Cage, al que Rallo y Simón conocieron en “los Encuentros de Pamplona” (Cañellas, 2002:

24), era una explosión, toda una sensación. Un nuevo mundo; un mundo que no se dejaba decir, expresar; porque como dice Wittgenstein, “lo inexpresable, ciertamente, existe. Se muestra” (Wittgenstein, 2018: 131). Ver y escuchar prácticas así, definidas como “conceptuales”, hechas con objetos y sonidos concretos, era algo que escapaba de todo discurso. Era algo que sencillamente se mostraba; que carecía de lógica, de forma y también de contenido. Es decir, carecía de estructura. En aquel momento, en aquel instante de emergencia de formas artísticas revolucionarias, estas dejaban sin palabras.

Hablamos de algo carente de sentido, que te sacude, que zarandea tu cuerpo. El *Ready-made* de Cage era, y es, toda una experiencia estética que traspasaba, y traspasa, los límites de todo lenguaje. El, así denominado, “arte conceptual” no se agota en el concepto. Aquí la distinción forma y contenido no es más que un juego del lenguaje realizado en un contexto en el que parecía pertinente llegar a tal distinción. Hegel no hizo sino crear un problema con el que jugar, y al *Grupo Forma* no le interesa ese juego, esa diferenciación, porque aquí “forma” se refiere a actitud. La forma de los *Forma* es la manera de vivir, otro juego, no el hegeliano, siendo la vida otra cosa que “forma” y “contenido”, palabras que nada dicen en una existencia carente de estructura. Aquí, la vida acaece, se da, sin sistema ni fundamento, haciendo presencia la aleatoriedad de los movimientos. Hoy soy una cosa, mañana otra. Hoy soy expresionista, Rausenberg; mañana soy el *Ready-made*, Duschamp. Pasado mañana ... a saber ...



Jimeno & Rallo. En el mundo de las descompensaciones equívocas. Galería Atenas de Zaragoza, 1974. Fotografía realizada por Pepe Rebollo en 1974. Intervenida posteriormente Joaquín Jimeno.

7. El investigador sucumbe ante la investigación. Los estudios.

Llegados a este punto el investigador tiene que sincerarse: realizar una investigación sobre el *Grupo Forma* es una tortura. El investigador ya no sabe qué investigar. Se encuentra desorientado, perdido, sin cabeza: no tiene a qué aferrarse. No encuentra consuelo alguno. La palabra se escapa. No encuentra la etiqueta capaz de identificar lo que el *Grupo Forma* es. ¿Qué es el *Grupo Forma*? Quién sabe. No obstante, es precisamente esta pregunta sin respuesta lo que anima a seguir, seguir rastreando, investigando el quehacer de los

Forma; ese quehacer que, no olvidemos, se realiza, en la mayoría de los casos, en el estudio. Así pues, analicemos dicho estudio.

“Estudio”: abstracción que no da cuenta del carácter singular de ese espacio de creación. Hemos manejado el término “estudio” sin aclarar que estamos concretamente ante tres estudios: el primero, el de la calle Castrillo; el segundo, el de Santa Cruz; y el tercero, el ya mencionado estudio de Jusepe Martínez. Damos cuenta de esto solo para explicitar una carencia, el carácter abstracto de esta investigación no dice nada sobre las experiencias acaecidas en esos estudios. No dice nada porque aquellas experiencias no se dejan decir. Las abstracciones del lenguaje no dicen nada sobre lo que pretenden decir. Caemos en el tartamudeo, como afirmaría Klossowski, queremos expresar algo, y ese algo no sale, quedando únicamente el gesto de esa expresión fallida. Con esto, lo que nos queda no es silencio, la afasia, sino un lenguaje que se acepta errático y tentador. La investigación realmente nada dice de la vida de los *Forma*. Esta investigación, como todas, nada dice de aquello que pretende decir. Es únicamente una tentativa. Una investigación que, aunque recurra a una cierta narrativa, cuando expone según qué prácticas y situaciones de los *Forma*, nada dice con exactitud; solo gesticula, tratando con ello de tentar al lector o lectora, presentando a un *Grupo Forma* entre muchos posibles.

Vamos a tientas, nos encontramos en la mayor de las desorientaciones. ¿Esta investigación es filosófica o artística? ¿Lo que se está haciendo aquí es investigar o crear? ¿La investigación qué es, es tal vez una creación? Estas son las preguntas que fondean el *Manifiesto*, que nos llevan a preguntarnos por el qué de una investigación. Con el *Grupo Forma* (*Grupo Forma*, *Forma + Jimeno* y *Centro de investigación de arte y Zoología*) la investigación se hace práctica artística. La filosofía se hace arte y el arte filosofía. Toda investigación es un constructo que pretende

dar cuenta de la realidad, pero ese constructo no deja de ser eso, una creación, una construcción que se desentiende de la realidad, del mundo, porque el mundo no se deja decir, por lo menos no claramente. El mundo se crea, y aquí, en esta investigación, conforme se escribe, y aunque exista un apoyo bibliográfico, se crea, y recrea, un *Grupo Forma*. El investigador se sirve del lenguaje, se arma de entrevistas, preguntas y respuestas, e irremediabilmente cae, por ejemplo, en *El mundo tal como lo encontré* (la novela jamás escrita de Ludwig Wittgenstein); es decir, su caída es una creación a tientas dentro de un espacio literario, una obra artística, ni mucho menos una descripción fiel de la realidad. Lo descriptivo como tal, no tiene cabida aquí. Con el *Grupo*, toda investigación se antoja creación; cuando se habla de arte, se hace ya arte. La investigación es una práctica artística.

El investigador se pone la máscara de investigador, y se revela, no obstante, creador de ficciones, artista. Y a la inversa, el artista se pone la máscara de artista, y se revela investigador. El baile de máscaras no cesa. El movimiento sigue y sigue, en círculos, y el investigador se pregunta, ¿estoy dando cuenta del mundo de los *Forma* o lo estoy creando?; ¿qué estoy haciendo?; ¿soy investigador o artista? A esto nos conduce el *Grupo Forma*; a la incertidumbre, al tartamudeo de la crítica, a otro lenguaje, a uno más inseguro, más vulnerable; a uno que no cesa de hacerse preguntas. Se abandona el plural de modestia, característico de la academia. ¿Qué hago? ¿Estoy investigando o estoy creando? ¿Estoy en el terreno de la abstracción o en el espacio de la creación? Aquí, ahora, en este instante, todo filósofo y filósofa, todo crítico y crítica de arte tiene algo de artista. Esa minucia, aunque de mayúscula importancia, ese algo es lo que revela el *Manifiesto*, y no solo el *Manifiesto*, sino la actitud y práctica de los *Forma*. Es ahí hacia donde nos conduce la investigación. Hacia esa actitud, la cual nos explicita la carga artística que posee cada una de nuestras prácticas.



Joaquín Gimeno. *Sin título*, 1974. Técnica mixta /
cartulina, 58 x 46 cm.

8. *Happening*. Acción. Actitud.

No se quiere volver a Hegel, por eso, para apartarlo del camino, retomamos el concepto de actitud y la actitud misma del *Grupo Forma*. Hegel no reflexionó sobre la actitud, porque para él todo lo real era racional, y todo lo racional real. La

vida era pues algo absolutamente racional. Esa es la monstruosidad hegeliana; una monstruosidad que Brentano, Husserl y Heidegger dirigieron hasta su forma más extrema: la estructura de la conciencia. Es a partir de ese momento cuando la vida cobra una estructura. Tanto el ámbito racional como el afectivo se aglutinan ahí. Ese es el crimen de la *Lebensphilosophie* y de toda aquella tradición que dice poder llegar a comprender la vida tal como es. Esa es la condena, la condena de la vida al sentido. Que la vida tenga (un) sentido hace de ella nada más que una cárcel. Este tipo de tradición dice hablar de la vida, pero en cambio habla exclusivamente de la muerte. La vida, al ser una estructura, se hace cárcel, de la cual solo se puede huir por medio del acontecimiento fundamental, es decir, la muerte. El sentido de la vida se quiebra cuando acaece ese acontecimiento que lo trastoca todo. Muerte, muerte y más muerte.

¿Es así como debemos entender el *happening* de los *Forma*, como un acontecimiento que rompe, mata y aniquila la vida? No. Aquí el acontecimiento carece de sentido, de estructura, adquiriendo protagonismo la vida, tal y como viene. El *happening* desborda al acontecimiento, a la estructura, dejando a la vida en la intemperie, dejándola momentánea o definitivamente sin sentido. Ahora bien, se le puede dar otra vuelta de tuerca, e ir en otra dirección, y aceptar que, si la vida no tiene sentido ni estructura alguna, entonces el acontecimiento, el *happening* en este caso, sería lo que daría sentido, a saber, lo que resignificaría el mundo y la vida. El acontecimiento sería aquello con sentido, aquello que otorgaría sentido a una vida sin sentido. Necesitaríamos, pues, de acontecimientos para así dar sentido a nuestra existencia. Pensemos un poco más. Nueva vuelta de tuerca. Con esta noción de acontecimiento, el *happening* se convierte en algo así como un bálsamo. En algo que podemos nombrar porque este tiene sentido. Esto nos consuela. Nombramos, decimos que el *Grupo Forma* lanzó todo el mobiliario del estudio por el balcón de la calle Castrillo, y con esas palabras damos

sentido a ese *happening*. Con esto, habríamos caído en el terreno firme de la evidencia, de la búsqueda de un consuelo capaz de atorgar sentido a, en este caso, el instante y acción en el que los muebles salieron por la ventana. No obstante, aquel *happening* es irreductible a la fórmula – palabra – “*happening*”. Sencillamente se dio, en un darse, por otro lado, nada evidente. Una opacidad, una oscuridad, una ambigüedad que lejos está de asustar e inquietar; una incertidumbre que se acepta con gesto alegre.

La búsqueda constantemente del consuelo, del sentido, de la palabra, de la etiqueta, se olvida, dando paso a la acción del momento, a una nueva vuelta de tuerca, ¿y si resulta que no queremos creer que el acontecimiento sea la vida, la vida en su completa indeterminación? El acontecimiento aquí ya no sería sinónimo de consuelo epistemológico-ontológico. El acontecimiento cobraría la forma de un *happening*, de una acción, de la vida como incertidumbre, de un vivir por el mero hecho de vivir. Vivir sin más. Tener la actitud de vivir la vida. Sin estructura. De ir creándola sin un sentido concreto ni abstracto. De crearla en el instante. Vivir ahí, en la actitud irreductible de vivir. Eso sería el *happening* del *Grupo Forma*: la vida en su momento, en su acontecer. El *happening*, el acontecimiento, sería la vida, toda ella. En otros términos, la actitud, la vida, la acción sería aquello que, como se ha visto, no se deja nombrar, que nos lleva a un lenguaje imperfecto, errático, el tartamudeo, y que no puede identificarse con la sola palabra “*happening*”. El *happening* sería así vivir la vida en su sinsentido más sentido. Vida, vida y más vida.



Paco Simón. *Sin título*, 1976. Acrílico / lienzo, 130 x 97 cm.

9. Conclusiones. Juegos e indeterminación.

El problema de nombrar algo es el problema de la identidad. Nombrar el acontecimiento, nombrar la vida, es darle un

sentido, es identificarla, quedando así esta dominada. Y es precisamente contra esta dominación, y la dominación en general, cuando los *Forma* se ponen en acción. Christo embala, Jackson Pollock mancha, Piero Manzoni defeca, Cy Twombly escurre, Gerhard Richter arrastra, Tracey Emin agrade. Eso dice la historia. Estos artistas tienen su sello, su etiqueta, algo que los determina. Pero, ¿qué determina a los *Forma*? La indeterminación. Esa es aquí la propuesta. Una forma indeterminada, una actitud que no se deja decir académicamente, que se resiste a toda categoría. De este modo, la academia se pone en juego. El academicismo que ordena y cataloga lo que puede denominarse como arte, lo que cada práctica artística es y lo que define a un artista o grupo, juega a un juego irresoluble.

Cada *happening*, cada abstracción, cada objeto, cada pintura son muestra de la investigación llevada a cabo por este grupo. Una investigación que no llega a ninguna parte. Una investigación que carece de lógica, es decir, una investigación que se mantiene en el enigma. Ahí donde hay enigma, la lógica nada dice. Hacer filosofía desde esta práctica artística es mantenerse en el enigma; jugar al juego de la chiquillería; jugar al juego de hoy te digo una cosa y mañana otra. Este juego no es, por ejemplo, el juego del embalaje, no es el juego de Christo; este es otro juego. No se trata únicamente de ponerle un velo a la realidad, como forma de acabar con la obsesión por la *aletheia*, por el desvelamiento de la verdad, de lo auténtico y original. Aquí se mantiene el enigma por medio del mostrar. Los *Forma* muestran, y lo hacen desde el estruendo de su frenético gesto, una y otra vez, práctica tras práctica, enigma tras enigma; las prácticas artísticas se agolpan en el estudio, en el cual se investiga, haciendo de esa investigación un enigma a perpetuidad. Eso se muestra, ese enigma. Lo que se investiga es la investigación; la práctica artística es una investigación que se investiga a sí misma para hacerla todavía más hermética, ilegible, innombrable. Se investiga no para

desvelar, sino para exponer obras y prácticas que no hacen sino mantener el enigma de la investigación. Es un juego; mejor aún, un grupo abierto de juegos, de juegos de niños. Un juego que no puede ser apresado bajo el discurso de la forma y el contenido, que no se presta al debate de la experiencia estética y que no quiere oír hablar de *ismo* alguno. Lo único que quiere es vivir el arte en su momento, con alegría y humor. Una acción a la que aquí nos hemos acercado a través de un juego de abstracciones. Abstracciones, que como ya se ha indicado, no dan cuenta de la naturaleza de dichas prácticas.

Vivir sin respuestas. Vivir incluso sin preguntas. Vivir en la indeterminación y la incertidumbre. Vivir por el hecho de vivir. Solo vivir, nada de sobrevivir. Su vida está, como dice Mira, “alejada del patético existencialismo” (Mira, 2002: 59). La actitud de los *Forma* está fuera de toda pregunta fundamental, de todo proyecto cerrado, de todo movimiento regresivo. El movimiento del *Grupo Forma* es el movimiento informal, ese que carece de forma, que solo actúa, que solo vive, que se transforma constantemente; un movimiento que deviene actitud subversiva, juguetona con las formas, la cual transfigura incluso la forma del *Grupo Forma* haciendo de ella la del *Centro de investigación de arte y Zoología*; una nueva forma, esta última, en la que los artistas, ataviados con prismáticos, se definen como ornitólogos profesionales; artistas comprometidos con la naturaleza (¿dónde está ahora el pollo urbano? en una bolsa de plástico); artistas que – metódicamente – retratan la naturaleza por medio del estudio minucioso de las aves en su entorno; artistas que quieren conservar dicho entorno, el galacho de La Alfranca, dentro de un contexto artístico. De nuevo, investigación (y parodia).

Vemos que su actitud es subversiva porque es escurridiza, incatalogable e irónica. Su actitud no está en la historia, porque su actitud es vida y, como se viene diciendo, escapa del orden del discurso. Su mofa nos hace tartamudear, dudar. Es, como afirma Pérez-Lizano, la de un “grupo sin lógica

racional” (Pérez-Lizano, 2002: 142). El *Grupo Forma* no cae preso de la lógica historiográfica. No se encuentra dominado por una etiqueta. No tiene una definición consoladora de lo que su vida (artística) fue. No hay consuelo, no hay etiqueta tranquilizadora, ni siquiera la que aquí se ha dado, es decir, la etiqueta de “incertidumbre”, la cual no ha sido sino paja: palabra tranquilizadora.

Como señala Castro, “en la memoria de la ciudad queda su atrevimiento, su imaginación, su curiosidad y su actitud «libre y rompedora»” (Castro, 2022). Hace cincuenta años, el 17 de junio de 1972, este grupo expuso por vez primera, dejando sin palabras, generando sorpresa. “¿Qué es esto?”, alcanzó a preguntar el público visitante, haciéndole así partícipe de la acción expositiva; pregunta inconclusa, tan abierta como indeterminada, que aún sigue, por suerte, sin respuesta.



Manuel Marteles, Fernando Cortés, Paco Rallo y Paco Simón. Fotografía tomada el 17 de junio de 1972. Anaglifo manipulado a partir de una fotocopia en B y N, por Ángel Duerto en 17 de junio de 2022. Archivo Grupo Forma.

[\[1\]](#) Con esta nota se quiere agradecer a los integrantes del *Grupo Forma*, además de a Rosa María Aragüés, Laura Salvador y Carmina Soria, por su atenta y comprometida colaboración con la presente investigación. Gracias por responder a todas las cuestiones e inquietudes que han ido surgiendo durante el proceso de este trabajo.

[\[2\]](#) Sobre este punto, se aclara que manejamos aquí a John Cage en calidad de artista conceptual, aceptando los lazos existentes entre este y Duchamp (Stévance, 2018).