

María Pilar Burges: Retrospectiva 1949-1986

Hasta el día 8 de abril tenemos la oportunidad -espero que no la única- de observar una buena selección de la completa obra de la doctora María Pilar Burges, fallecida en 2008, gracias a la colaboración de sus familiares y de la Diputación Provincial de Zaragoza. Ella deseó esta exposición en los últimos años de su vida, como una primera consecuencia de su insistente actividad de clasificación, agrupación y catalogación de obras y documentos para un posterior legado. Aunque, tal y como advierte el comisario de la exposición Jesús Pedro Lorente en las páginas del catálogo, son muchos los artistas que anhelan una fundación o una colección suya abierta al público-, el caso de María Pilar Burges nos resulta especial por haber tomado siempre las decisiones que, si bien no le beneficiaban en un primer momento, contribuían al mantenimiento de la estructura básica de su creación, muy bien recogida en la exposición, aunque yo personalmente eche en falta una prueba visual de su actividad docente (ella guardaba celosamente obras y testimonios fotográficos de sus alumnos), casi tan importante como su producción –o más-, teniendo en cuenta que por sus clases han desfilado artistas tan relevantes para las generaciones posteriores como Francisco Simón, y habiendo enseñado antes al lado de artistas de la talla de Santiago Lagunas y Julio Alvar en la Institución Alamillo.

Aun sin haber conocido antes su obra, cualquiera que visite la exposición puede percatarse pronto de la variedad temática y de registros expresivos, dirigidos a ámbitos bien diferentes, desde el aislamiento de los marcos hasta la colaboración con la arquitectura y el baile en la concepción de nuevas realidades. Por el contrario, estamos ante una artista profundamente coherente, una de todos aquellos (y no son

muchos) que ofrecen un hilo conductor de toda su producción por encima de los aspectos anecdóticos, superficiales o extra-artísticos. Una valoración de la misma por debajo de sus superficies temáticas y de sus virtualidades es susceptible, y sólo ella nos permite rastrear una evolución preocupada por la investigación material y por la enseñanza, siendo esto lo que precisamente la convierte en una gran pintora, muralista, figurinista, etc. Todo su esfuerzo plástico estuvo abierto a tres ámbitos básicos: la investigación tal y como ya hemos señalado, la realidad de nuestra vida manifestada en la introducción de materiales cotidianos en sus obras, así como la proyección de sus investigaciones en la realidad pública a través de sus cerámicas decoradas en colaboración con Pilar Ruiz Gopegui, de sus figurines, de sus diseños, de sus carteles, murales, etc., y en la docencia basada en una alta estima hacia su profesión, aunque ésta la consideremos de naturaleza doble: primero estudió magisterio y dio clases en su casa de latín, matemáticas, física y química. Cuando por fin logró ser una artista reconocida, entre otras cosas por la Beca Francisco Pradilla tras haber aprendido dibujo publicitario con Manuel Bayo Marín y pintura con Joaquina Zamora, incluido el figurinismo y decorados teatrales, dio clases en su propia Escuela de Arte Aplicado en colaboración con la profesora de corte y confección Pascuala Lobé y, más tarde, en 1970, en compañía de Pilar Ruiz de Gopegui en el Estudio-Taller Burglas.

La radical modernidad de María Pilar Burges reside precisamente en todo este completo periplo, es decir, sus esfuerzos plásticos no finalizaron en su obra sino que recorren todos los ámbitos en los que desarrolla su arte. Nuestra misión es recuperar todos esos vasos comunicantes que todavía circulan por alguno de sus alumnos, como una savia que espera su turno para emergen y ocupar el lugar que le corresponde en el conocimiento de nuestro entorno. En definitiva, su producción no se limita a las obras acabadas, sino que agarra todo aquello que le circunda. Es de esta

manera cómo debemos entender su interés por los materiales cercanos al collage a partir de su elevada consideración profesional. Cuando expone sus obras junto con la cerámica que decora en compañía de Pilar Ruiz de Gopegui, denomina al conjunto “obra total”, la misma que quisieron alcanzar grandes representantes de las aspiraciones de la vanguardia histórica como Fernand Léger trabajando el muralismo, tal y como apunta en el catálogo María Luisa Grau Tello, aunque su sensibilidad quizás nos recuerde a los colores simultáneos de Sonia Delaunay absorbiendo muros, objetos, vehículos (el Citroën B-25) y diseños textiles, o la disparidad material de Sophie Taeuber, los textiles y decorados teatrales de Alexandra Exter, de Liubov Popova o Varvara Stepanova. Quizás el momento que le tocó vivir no era el más propicio para este tipo de empeños y talantes, una sociedad donde “todo estaba bien donde estaba”, por ejemplo los cuadros en sus marcos y en los museos para que su distensión no afectase a las actividades más elevadas de la economía y de la política. En cambio, todo esto no impidió que su espíritu extensivo se aproximase al de sus precedentes soviéticas. Ella, María Pilar, a pesar de no creer que el género supusiese un condicionante a tener en cuenta en el reconocimiento de la obra y de la carrera de un artista plástico, -ni para bien ni para mal-, sí aportó una visión femenina de los materiales y del mundo, contrapuesto a la representación mimética de la masculinidad aristotélica, fordista y taylorista, pues es en su desarrollo donde se advierte el flujo plástico al que me refiero con insistencia.

Al lado de obras que responden a encargos profesionales, María Pilar Burges desarrolló otras que, más que reservarlas para sus inquietudes más personales, las convertía en el laboratorio perfecto para el estudio de los materiales, algunos de los cuales aplicó a sus encargos. Sin embargo, no podemos pensar que el origen de estas investigaciones surge de su obra personal. Paralelos a sus primeros trabajos pictóricos, ella tanteó diferentes lenguajes. Se conservan algunos gouaches de principios de la década de 1950 en cierto

estilo surrealizante bajo la impronta de Dalí y José Caballero, pero de la que ella, a pesar de sus cualidades técnicas, no se sentía muy orgullosa por encontrarlos inmaduros. A pesar de haber conocido de niña y haber admirado a Luis Buñuel, no le interesó el surrealismo como sistema de interpretación del mundo. Ella creía contener el suyo propio, aunque éste sí recogía ciertos aspectos derivados de la concepción cinematográfica buñuelesca, la cual hunde sus raíces en la obra grabada de Goya tal y como veremos más adelante. En cualquier caso, su cosmovisión es plástica, mientras que el surrealismo es dominado por la poética hegeliana.

En ese momento le inquietaba el inmovilismo de la enseñanza artística que impedía su desarrollo en otros ámbitos que afectan a la vida real de las personas. Fue ese espíritu construido casi desde su niñez, el que la impulsó hacia la búsqueda de una obra “total”, cuyo punto de partida debía ser el material. Fue precisamente en el diseño de figurines para espectáculos y para el teatro donde recurrió al empleo de papeles recortados, así como de monedas y otros elementos metálicos. Éstos no tenían un valor en sí mismos, eran una manera de ubicar a los personajes en el espacio a través de una relación de peso que, en el movimiento interpretativo de los actores y de los bailarines, dibujaban el movimiento kinésico que les es propio y los define, gracias a una disciplina como el figurinismo donde, en contra del arte convencional, la plástica predecía y construía nuevas realidades que luego iban a ser materializadas, tal y como siguió investigando y ampliando luego la figurinista Aurea Plou desde los años setenta con el collage de transparencias, nuevas calidades y facturas. La conclusión no podía ser más radical: la pintura creaba su propia realidad a partir de un gesto que queda materializado en el resultado solidificado. Precisamente su tesis, presentada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid en mayo de 1996, versó sobre el “proceso creador” desde su primera intención,

ampliando este interés a los condicionamientos “psicológicos” y “sociales”.

Por otro lado, en su propia obra conseguía la mejor materialización, la simultánea, de toda su carrera profesional, al encolar y enmarcar sobre una superficie de madera artículos y documentos que la avalaban (*La pajarita de papel*, 1962), tal y como hiciera curiosamente cincuenta años antes con sus caricaturas quien se erigió en Aragón experto en pajaritas: Ramón Acín. En ambos casos, el espacio fue construido por un devenir personal, “curricular”, definido cinematográficamente por unos instantes yuxtapuestos. No obstante, la diferencia entre los dos estriba en cierta inversión que resume la historia del collage en su totalidad: mientras Acín destruía los límites de la pintura a través de realidades extra-artísticas, María Pilar Burges creaba una realidad artística nueva formando materiales no artísticos. Su arte es absorbente, constructivo, deseoso de presentarse para revisar los valores establecidos, como el de los documentos oficiales y el dinero, tal y como llevó a cabo en la década de 1970 en sus trípticos denominados por ella misma bajo la categoría del “realismo situacional”.

Esta concepción cinematográfica de la superficie estructura su *Abrazo del mundo* (1965), donde los recortes acumulados de imágenes fotográficas son contrarrestados con un fondo de pintura, tal y como lo practicaron por entonces Ricardo Santamaría y Román Vallés, en su caso empleando resinas vegetales caracterizadas por su rápido secado, una firma propia de su trabajo con materiales reales. Éstos, así como las imágenes fotográficas, construyendo un mismo espacio junto con la pintura, la condicionan por sus diferentes pesos, al tiempo que se desprenden de ellos para suspenderse en el nuevo conjunto pictórico, una vez que la gravidez se ha transferido a todo él. De momento la realidad extra-artística (de empleo mecánico y encuentro azaroso) se define por su contraposición con la pintura (de aplicación orgánica); en esto consiste su

revelación artística. A pesar de ello, poco a poco estos dos ámbitos fueron fusionándose en la manifestación, sobre todo a partir de una serie de estancias vacacionales entre 1968 y 1970 en Canarias, materializadas en obras como *Recuerdo volcánico* (1971), en la que recurre a la arpilla para crear facturas que, por su peso, condicionan las resinas de origen vegetal. Con estas obras la realidad no artística comienza a integrarse en la artística y en su concepción, bajo la misma máscara orgánica de la virtualidad, ya que, aun siendo reales, estas materias son recordadas tal y como este último título advierte, para trascender la realidad física y ser producto o solidificación de otra pensada. Se trata de un proceso de reconciliación iniciado ya en obras como *Fósil* (1962) donde, al no encontrar el amarillo deseado con el óleo, encoló mijo, siendo éste ante todo un pigmento en su nueva adopción.

Con todo este bagaje experimental, María Pilar Buges adoptó temáticamente objetos y papeles no artísticos para ofrecer un nuevo valor sobre ellos, desde los elementos de producción seriada como los tornillos y tuercas de *Santos de la Era Industrial* (1967), que son singularizados en su atmósfera de resina vegetal, e igualados a los documentos oficiales y notariales, hasta el dinero mismo, encolado en *Bufonadas* y en *El Tríptico de Oro* entre 1967 y 1974, lo que abre la puerta del “realismo situacional”. El dinero es abordado en tanto que símbolo en estado puro, sobre todo el papel-moneda (las monedas metálicas conservan su peso en los tocados de los bufones) al haber alejado su realidad material de su papel simbólico de lo cuántico. Es esta capacidad la que va a ser destruida por el entramado pictórico. Será atacada tal y como ha ocurrido a lo largo del arte del siglo XX con una representativa nómina de artistas, desde Duchamp hasta Robert Morris pasando antes por Manzoni, lo que involucra al arte con su contexto público tal y como ha sido estudiado por el profesor John Welchman. Los efectos psicológicos y sociales son evidentes, y en buena medida se basan en un nuevo *trompe l'oeil* al modo cubista, donde el ojo se siente retado y

engañado en un despertar de su conciencia y de su inocencia. Las corbatas de los ejecutivos usureros del capitalismo, retoman las primeras lentejuelas doradas que Severini encoló sobre sus bailarinas a finales de 1912 siguiendo la sugerencia de su amigo Apollinaire, quien le citaba como precedente el San Pedro Martir de la Pinacoteca de Brera (junto con San Geminiano en el *Tríptico Camerino*), donde Carlo Crivelli ensambló unas llaves reales para aumentar el efecto del escorzo.

De esta forma, Burges retomó la problemática de la pintura y la realidad, y reafirmó el poder de aquélla para otorgar nuevos valores para nuestro conocimiento de la realidad, para lo que no dudó en diseccionar la superficie en fragmentos rectangulares de diferentes intensidades (también en los componentes de los trípticos de manera plástico-narrativa), lo que permite mostrar cinematográficamente (*Basilisco*, 1981) la realidad a partir de un análisis espacial abordado desde sus primeros collages, aunque este realismo nos remita antes a los fogonazos de luz racional que muestran la evidencia absurda de los caprichos de Goya, bajo una suspicacia crítica con la realidad que le ha tocado vivir y que ha perdido todas las grandes oportunidades que, tecnológicamente, han desfilado ante los rostros de la humanidad sin haber sabido más que reproducir sus limitaciones físicas y económicas en vez de superarlas (de ahí su entusiasmo ante los primeros "abrazos al mundo" de Gagarin y John Glenn). Por todo esto, a Burges no le costó en los ochenta asumir un tipo de figuración "pop", un cierto clima del pesimismo futurista "cyberpunk" y de amarga cultura popular actual, que transforma los progresos de la ciencia en chapuzas de salones trasnochados.

Su arte popular ya estaba contenido en sus collages y en su exigente versatilidad, y esta misma realidad construye las situaciones que ella trabajó plásticamente sin querer reproducir nada. Su visión del arte es femenina porque es constructiva y crítica, porque ha perseverado en sus intentos

por desvelar todas las alternativas posibles del conocimiento por encima de las limitaciones de la representación, y todo ello a través de la investigación y la enseñanza de su oficio, al margen incluso de sus propias necesidades individuales. Esperemos entonces que su legado “total y global” tenga la acogida que merece y no perdamos ninguna oportunidad patrimonial histórico-artística más, aunque, tristemente, antes debamos lamentar, a diferencia de otras Comunidades Autónomas, la ausencia de estructuras fácticas (o de voluntades administrativas) capaces para responder a estas-nuestras necesidades histórico-culturales actuales.