

Aurelio Vallespín Muniesa.

Tensiones

Por múltiples razones más que justificadas y fáciles de demostrar, siempre hemos admirado a los arquitectos, algo que saben muy bien, por ejemplo, Daniel Olano, José Manuel Pérez Latorre, Carlos Miret, Antonio Tello, Ricardo Marco, Joaquín Sicilia o Fernando Bayo, también pintor. Si encima pintan muy bien el lector puede imaginar nuestro derretimiento. Y aquí entra el arquitecto y pintor Aurelio Vallespín Muniesa, sobre el que publicamos una crítica cuando expuso, en 2013, en la galería Cristina Marín de Zaragoza, la cual se basaba en múltiples celdillas y sobrios colores con extraordinaria creatividad. Súmese sus textos más que positivos y razonados. Pero antes de nuestro comentario cabe señalar algún dato que oriente al lector. Si en 2003 participa en una colectiva, en 2007, con 35 años, expone por primera vez, para seguir sin interrupciones hasta la presente exposición inaugurada en el Torreón Fortea, 2 de octubre al 16 de noviembre, con prólogos que se complementan de Antón Castro y el propio arquitecto y pintor.

Cuadros de gran formato fechados en 2013 y 2014, que representan un radical cambio respecto a lo hecho con antelación, por colorido, forma y aspecto general, lo cual significa una ruptura siempre muy compleja de realizar, ni digamos con coherencia y categoría. Como un parto de resultados imprevistos pero que cuadran en un momento específico, por supuesto tras un proceso cargado de dudas hasta encontrar un nuevo estilo, sobre el que volcará un impecable campo técnico atravesado por la idea dominante emergiendo sin fisuras.

Colores negros, grises, azul prusia y rojizos, por citar

ejemplos, contrastan entre sí y se complementan para ofrecer un ámbito dinámico mediante planos irregulares y formas indefinidas cargadas de azar, lo cual posibilita una marejada visual capaz de arrastrarnos entre sugerencias de paisajes, no siempre, muy abstractos. Todo es como una invasión dinámica que nos habla de la vida desde su máximo signo expresionista. Tanto derroche vital se atempera por bandas paralelas a la base que se ajustan con precisión, sin exageraciones, para avalar un hermoso matrimonio entre ambas partes. Siempre la vida.

Carmelo Rebullida: Pintura sobre papel; Pedro Avellaneda: Retratos de un tiempo diverso

Del 27 de noviembre al 5 de enero, en la galería Demodográfico, tenemos pinturas sobre papel con el título *Rebullida Cabezas*, que son cabezas hechas en los últimos diez años al margen de su otra obra, que transcurre por otras direcciones. La idea y selección de lo expuesto correspondió a Pedro Flores, director del espacio junto con Rosa García.

Estamos ante cabezas que transmiten muy dispares sensaciones, como si fueran los cambiantes sentimientos de su autor partiendo de ideas a especificar. Estamos ante un verdadero juego formal más que atractivo y sugerente, en el sentido de cabezas, salvo las de perfil, con formas triangulares, ovaladas y casi círculos, lo cual permite acoplar muy dispares rasgos faciales. A sumar los sentimientos volcados, en el sentido de penetrantes miradas, algunas de verdaderos asesinos, hay una con la cabeza llena de sangre, y enigmáticas

expresiones que establecen un distante territorio por impenetrable. Súmese la variedad de formas, los trazos gestuales cuando se dan y el muy cambiante color que en alguna obra, olvidándose de la cabeza como tal, es una preciosa abstracción con toques líricos. Con lo sugerido queda evidente la complejidad de lo expuesto y su mutante belleza.

Bajo el exacto título "Retratos de un tiempo diverso", pues los retratos son de 1970 a 2014, se inauguró la exposición del fotógrafo Pedro Avellaneda, visitable del 1 de octubre al 15 de noviembre, en la galería Demodo Gráfico. Artista histórico de sobras conocido con intachable trayectoria abarcando dispares temas.

Pero ahora estamos ante 35 retratos, en blanco y negro y fondos grisáceos, de mayor o menor tamaño, con excepciones como dos bailarinas de ballet, de 1980, o unas manos de 2001. Las profesiones de los retratados comprenden muy dispares panoramas, como artistas plásticos, pintores decorativos, fotógrafos, guitarristas, actrices, actores, directores de cine, dramaturgos, directores de teatro y danza, fotoperiodistas, cantantes, músicos e incluso un estudiante, lo cual significa un amplio registro y su capacidad como retratista, capaz de atrapar dispares edades sin problemas. De los famosos a los desconocidos.

Con la excepción de la pintora Julia Dorado, de 1980, que se muestra, dentro del oscuro dominante, con rostro mirando hacia arriba y gafas con los cristales blancos, la norma de los retratados es una espléndida naturalidad buscando el ángulo idóneo para marcar diversas posiciones de cada rostro dentro de la positiva homogeneidad. Súmese el suculento juego de luces y sombras. Todo como una marca propia del fotógrafo.

Conversando con el pintor Agustín Alegre

Hemos conversado con motivo sus dos últimas exposiciones en la ciudad de Teruel: “*La obra gráfica de Agustín Alegre. El dibujo como principio*”, Edificio de Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza, del 16 de octubre al 5 de noviembre 2014.Y, “*Oleos*”, Edificio del Antiguo Banco de España en Teruel, del 23 de octubre al 12 de noviembre de 2014. Quedamos en su estudio; en él, todo nos habla de las inquietudes, obsesiones e imágenes que Agustín Alegre persigue incansablemente.

José Prieto / Vega Ruiz.- ¿Como fueron sus inicios en la pintura?

Agustín Alegre.-Mis primeros recuerdos son del verano de 1948, tenía 12 años y muy mala salud, esto hizo que el médico recomendara a mis padres que no me llevaran al colegio, durante un año. Mi padre, para que no estuviera todo el día en casa, decidió que le acompañara a su taller, en el barrio del Arrabal. Un buen día, vi pasar por allí aún hombre alto, con muy buena planta, muy bien vestido, y con un caballete en la mano, que iba a pintar a la zona de los monotes. Le pedí a mí padre permiso para ir tras él, y, me lo dio; le seguí a media distancia, le observé, y me gusto mucho lo que pintaba. Así, que decidí seguirlo al día siguiente, y, nos hicimos amigos. Se llamaba Robert, y trabajaba en la universidad de la Sorbona

de París. Le acompañé durante todo el verano, volvió a Teruel otros dos veranos más, y no he vuelto a saber nada más de él. Cuando mi salud mejoró empecé a ir por las tardes a la Escuela de Artes y Oficios de Teruel donde establecí amistad con Francisco Pérez Monleón, que posteriormente se quedaría como profesor en la Escuela. En 1954 terminé mis estudios, tuve como profesor, entre otros, al pintor Salvador Gisbert, siendo Ángel Novella director de la Escuela

J.P. / V.R.- ¿Tiene algún método de trabajo? ¿Cuál es su rutina un día cualquiera?

A.A.- No soy muy metódico, todo depende del día y del momento. Habitualmente me levanto pronto y entro a trabajar en el estudio o me voy a tomar algún apunte del natural. Como decía Picasso, “*La inspiración existe, pero tiene que encontrarte trabajando*”.

J.P. / V.R.- ¿Cómo empieza usted un cuadro?

A.A. – Para mí, el dibujo es esencial; siempre empiezo por el dibujo. Sobre el lienzo dibujo, generalmente, con un pincel, utilizando tonos sepia y, últimamente, rojo inglés claro. Comienzo haciendo líneas y encajando las formas, y, poco a poco las manchas van cubriendo la superficie del lienzo.

J.P. / V.R.- ¿Cómo son las diferentes etapas de la creación de sus cuadros?

A.A.- Más que etapas, es una lucha constante, un sufrimiento continuo, una lucha incesante. Hasta que un buen día... tras luchar con esa puesta de sol, ese tono que se te escapa, decides que esta batalla ha terminado y se acabó. Entonces doy por terminado el cuadro. Estoy de acuerdo con Zuloaga, el

artista que quería pintar a puñetazos.

J.P. / V.R.- ¿Podría usted describir su obra?

A.A. – Soy pintor realista, no hiperrealista, mejor dicho naturalista. Me interesan muchos movimientos artísticos, como el impresionismo o el cubismo,... Pero, no pertenezco a ninguno. Para mí, el cuadro tiene que ser pintura.

J.P. / V.R.- ¿Que pintores le han interesado?

A.A.- Me interesan muchos pintores. Con dieciséis años, fui al Museo del Prado y no supe apreciar a Velázquez, a quien posteriormente he admirado. Goya me dio el primer “latigazo” y el Greco me produjo una honda impresión. También me interesan Solana, Zuloaga y admiro a Rembrandt. He aprendido de todos. Y pienso muchas veces que solo somos una sombra de los pintores que han existido antes que nosotros.

J.P. / V.R.- ¿Creé que el arte tiene que ver con revivir las sensaciones infantiles? Si es así, ¿qué queda en su obra de aquel muchacho nacido en Santa Eulalia?

A.A.- Os diré, francamente, que sí, ya de crío recuerdo que me gustaba dibujar, en las aceras, lo que veía: personas, animales (burros, mulos, perros, etc.) y carros. Y eso me ha influido mucho. Porque yo nací en un pueblo eminentemente agrícola. Aunque os parezca mentira, hecho mucho de menos a los burros, yo lo llevo muy metido dentro, porque yo me crié con ellos. Ya que mi padre era “sastre de burros”. Y me diréis, ¿qué es eso? Mi padre era guarnicionero. Y, constantemente, estaba tomando medidas a las caballerías para hacer sus aparejos. Cuando todavía vivíamos en Santa Eulalia, llamaban a mi padre y le decían: “Oye Valeriano, en tal o cual

barranco hay un burro muerto", y en algunas ocasiones yo le acompañaba. Mi padre desollaba al animal y aprovechaba su piel.

Os voy a contar una historia curiosa, de cuando vivíamos en el Arrabal de la ciudad, y aún estaba estudiando en Teruel. Un día, estaba paseando por la zona de los Monotes y vi a los dueños de un mulo que estaban desellejándolo. Me interesó mucho. Y les pregunté ¿Estaréis mucho rato aquí? Me dijeron que sí. Me fui, rápidamente, a mi casa, a por "los trastos" de pintar. Pero, cuando regresé, ya habían acabado. Y me encontré al mulo desollado, y lo pinté en una tablita que llevaba. Después me enteré que mi padre les había comprado la piel, para utilizarla en su trabajo, él ya no se dedicaba a desollar los animales. Yo, en esta época, aún no conocía a Rembrandt, ni su obra "El buey desollado" (1655), sería años después en un viaje a París cuando visitando el Museo Louvre, descubrí esta obra y me causó una honda impresión.

J.P. / V.R.-Usted a lo largo de su carrera profesional ha viajado mucho, y ha vivido en distintos lugares: Teruel, Madrid, Italia, el Sahara... ¿Qué nos puede decir de estos viajes y de las experiencias vividas en ellos?

A.A.- En 1965 visite París, y, en 1967, realicé mi primer viaje a Italia con mi hermano Fermín, visité Venecia (ciudad a la que volví muchas veces) y, durante una temporada me establecí en Brescia con el pintor valenciano José Espert (gran retratista). En 1969 viaje, también con mi hermano, a Holanda, Países Bajos y París. Pero, uno de los viajes de los que guardo mejor recuerdo es el que realice a El Aaiún (Sahara) en 1972, fui pensionado por la Dirección General de Promoción del Sahara, después de ganar el Segundo Premio de pintura en la XXII Exposición de pintores de África, con un autorretrato vestido con un *Darrá* (el traje típico del Sahara). El *Darrá* me lo había dejado el pintor Julio Visconti

que ya había estado allí y me dijo que me gustaría mucho. Al principio me costo adaptarme y lo pase mal, pero con el paso del tiempo me acostumbre y era uno mas de ellos. !Fueron unos meses estupendos! Sus paisajes me motivan mucho. También he vivido en Madrid durante la década de los años setenta, pero en los ochenta me trasladé definitivamente a Teruel. He viajado por muchos países y me han impresionado principalmente los desiertos.

J.P. / V.R.- Una forma de expresión, una pasión... ¿qué hay de específico en el dibujo que le atrae tanto?

A.A. – Para mí, el dibujo es una pasión, es algo más intimo y personal que la pintura y lo considero esencial, el elemento preparatorio para los cuadros. En ocasiones, realizar algunos dibujos “duele más” que un cuadro.

J.P. / V.R.- En 1965 ejerce como docente en la Escuela de Artes y Oficios de Teruel dejándolo un año más tarde, y, en 2009 la Universidad de Zaragoza le nombró miembro de la Comisión de Evaluación de la Calidad de la titulación de Bellas Artes, como Experto Externo, cargo que ocupó hasta 2013. ¿Qué nos puede decir de su labor como docente, primero, y como asesor de la universidad, más recientemente?

A.A.- Mi experiencia como profesor de la Escuela de Arte de Teruel fue muy positiva. Nada mas casarme con Amparo me llamó el entonces director, el pintor, Ángel Novella, que era amigo mío y, durante un curso, fui profesor de la asignatura de Dibujo Artístico. Lo pasé bien y la experiencia fue muy positiva, pero el estar encerrado no me terminó de convencer, al año lo dejé, ya que no tenía madera de profesor. Admiro mucho a los profesores y ellos me han enseñado mucho, es difícil enseñar, es más fácil aprender. En mí opinión, el profesor, a diferencia del artista, tiene que ser una persona

muy generosa, dispuesto a darlo todo por sus estudiantes, es una labor muy exigente que me restaba muchas fuerzas de aquello que realmente me interesaba en ese momento, que era pintar y por eso lo dejé.

Cuando pusieron los estudios de Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza en el Campus de Teruel, se me invitó a asesorar como profesional del arte a esta institución docente. Y durante cuatro años he desempeñado esta labor, entre 2009 y 2013.

J.P. / V.R. – ¿Qué nos puede contar de la exposición: “La obra gráfica de Agustín Alegre. El dibujo como principio”, en la sala de exposiciones del Edificio de Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza, Campus de Teruel?

A.A. – Esta exposición fue algo imprevisto, ya que yo apenas he enseñado los dibujos, los tengo metidos en carpetas, y apenas se han mostrado. He hecho alguna exposición pero han sido pocas. En su realización ha tenido mucho que ver la profesora Marta Marco, con cuya familia siempre he tenido mucha relación. Ella se interesó por catalogar y mostrar estos dibujos, y la universidad me ofreció la oportunidad de hacer esta exposición en el edificio de Bellas Artes. Por todo ello, estoy muy agradecido.

J.P. / V.R. – ¿Qué nos puede contar de la exposición de pintura en el edificio del antiguo banco de España de Teruel?

A.A. – Esta exposición fue un empeño personal de Manuel Blasco, ya que en su anterior etapa como alcalde, el Ayuntamiento de Teruel me concedió la Medalla de Oro de la ciudad. Quería que realizase una exposición de envergadura en la ciudad. Es una exposición retrospectiva que hace un recorrido por mi obra. En ella, he mostrado pinturas

realizadas desde 1955 hasta 2014. El repertorio temático es muy plural y, en ellas, hay matices y ecos de los pintores que me han interesado. Algunas representan los paisajes que me motivan, ya sean los monotes de Teruel o las arenas del desierto. En otras aparecen bodegones, retratos...etc. Y también por supuesto la ciudad de Teruel. De esta exposición se ha editado un catálogo fruto de la colaboración del Ayuntamiento, la Diputación Provincial e IberCaja.

Videoartistas árabes, militantes de una cultura global

Es toda una hazaña, en estos tiempos que corren, que el Centro de Arte y Tecnología “Etopia” haya montado una exposición de producción propia, y además tan internacionalista tanto por los videoartistas representados, procedentes de muchos países árabes, como por su comisaria, Sabrina Amrani, que tiene una importante galería madrileña especializada en artistas de esa parte del mundo con la que ella se siente muy identificada, pues es francesa de origen argelino. Quizá por eso utiliza un título en primera persona: “Entre nosotros”, como incluyéndose en el colectivo del que surge esta propuesta; aunque lo que llama la atención en esta exposición es precisamente el distanciamiento que domina en muchos otros detalles. Para empezar, en el propio título, que luego se complementa de forma más explícita: “Videoarte de Oriente Medio y Norte de África en una Cultura Global”. En contra del uso terminológico

correcto en español, según el diccionario de la RAE, que sería *Oriente Próximo*, para referirse a Turquía, Siria, Líbano, Israel, Jordania, Iraq e Irán y los países de la Península de Arabia, ha optado por la apelación *Oriente Medio*, que en nuestro idioma estaría reservada para Afganistán, Pakistán, India, Bangladesh y Sri Lanka; aunque cada vez es más habitual usarla en sentido geográfico más amplio, por contaminación del inglés de la CNN. Esto me lleva a la segunda forma de distanciamiento que quería comentar, pues abunda en esta exposición una perspectiva propia de hipermodernos artistas emigrados, que ya no viven en sus países de origen ni testimonian directamente las inquietudes locales, sino a través de fuentes externas, incluidos los reportajes de noticieros internacionales. Ya que la comisaria de la exposición es socióloga, resulta tentador subrayar su distanciamiento incluso en términos socio-urbanos, pues su galería madrileña no está en Lavapiés u otro distrito repoblado de inmigrantes pobres llegados de países árabes, sino en la parte revitalizada de Malasaña, del mismo modo que esta exposición no ha venido a la zaragozana Casa de las Culturas sino a un glamuroso centro de arte y tecnología situado en la Milla Digital (aunque no lejos de la Aljafería o del Rastro, tan relacionados con la cultura árabe). Pero, por último, para no dejar en el aire ciertas suspicacias, quiero señalar también un cuarto tipo de distanciamiento que honra mucho a Sabrina Amrani, pues he podido comprobar en la web de su galería que allí sólo figura una de las artistas seleccionadas para esta exposición: Nicène Kossentini (precisamente el único vídeo que no funcionaba cuando yo visité la muestra).

Ojalá que, gracias a las buenas conexiones internacionales de esta cosmopolita comisaria y galerista, la itinerancia a la que aspira la empresa zaragozana organizadora, Trazacultura, sea todo un éxito en España y fuera de nuestras fronteras a lo largo de 2015 y 2016. Sería un puntazo hacerla culminar por ejemplo en el relumbrante Musée des Civilisations de l'Europe

et de la Méditerranée de Marseille; aunque para más provecho de la inversión que nuestro ayuntamiento ha realizado en ella, habría sido deseable la presencia de artistas de países árabes que hubieran recalado en Aragón ya fuera para estudiar, trabajar o vivir. En todo caso, la relación con el entorno podría haber sido mayor, en infinidad de detalles, empezando por los textos y, sobre todo, en la utilización de un estupendo recurso de engarce con el vecindario que tiene Etopia: sus fachadas-media. Parece extraño que sólo uno de los vídeos se proyecte en el exterior, y más raro todavía que hayan escogido una pieza de arte conceptual cuya mejor comprensión depende tanto de los paratextos donde se explica que esta reciente creación de Mounir Fatmi sigue a la polémica que suscitó otro vídeo suyo, titulado *Technologia*, cuando fue proyectado en un espacio público de Toulouse (ese otro vídeo se presenta en la sala de exposición, pero sin alusión alguna a esas violentas protestas de grupos musulmanes en Francia). Bien hubieran podido mostrar en la fachada exterior otros vídeos y, de haber tenido que optar por uno solo, quizá hubiera merecido la pena escoger el de los confeti voladores grabados por el dúo MentalKlinik, por coherencia con la imagen publicitaria de la exposición en los folletos impresos o a través de internet. Aunque no es ése mi favorito, ni me ha parecido que fuera uno de los más atractivos para el público encontrado en la sala. A mis hijos, y a muchos de los visitantes de la exposición, el vídeo que más les captó su atención fue con diferencia el de Adel Abidin, *The Consumption of War*, donde se escenifica una lucha de hombres de negocios con fluorescentes parodiando los combates de espadas luminosas en la Guerra de las Galaxias. A mí me impactó sobre todo, por su excelente uso de los recursos emocionales-espaciales, la instalación de Nadia Kaabi-Linke en la que uno se ve literalmente situado entre las inquisitivas preguntas de una boca blanca y una masa de emigrantes de piel oscura salmodiando respuestas negativas. ¡Escalofriante!

Ángel Pascual Rodrigo , en busca de las ilusiones infantiles perdidas

Pensaba escribir sobre esta exposición y me he quedado casi bloqueado tras leer la reseña que le ha dedicado Alejandro Ratia, publicada en el álbum Artes y Letras de Heraldo de Aragón el 18 de diciembre bajo el título “Llamada de los montes distantes”. ¿Qué podría añadir, a la altura de tan hermosas palabras? Yo también admiro a Ángel Pascual Rodrigo y llevo muchos años emocionándome con sus cuadros, desde que una vez siendo un crío entré a una exposición de la Hermandad Pictórica. Siempre fiel a sí mismo, ha regresado a su tierra y a la misma galería donde en las navidades de 2010 triunfó con una poética muestra denominada “Destellos en la noche-Sombras en el día”, de cuyo recuerdo se retroalimenta el inicio de esta otra. Pero hay importantes sorpresas, pues sólo una parte de lo ahora expuesto sigue la estética romántica de canto a la naturaleza misteriosa e inquietante: son dibujos inspirados en una caminata en 2007 a través del Cañón de Añisclo, pacientemente pintados con lápices de colores, retomando una técnica artesanal que los hermanos Pascual Rodrigo ya reivindicaron magistralmente hace cuatro décadas. Asombrados por esta habilidad manual, que nada tiene que envidiar a la pintura divisionista decimonónica, podríamos interpretar en clave humorística el título de la exposición: “Technicolor. En busca del Monte Perdido”. Pero el autor ha diseñado expresamente para esta convocatoria un cartel que remeda el famoso anuncio del comienzo de aquellas películas, donde sobre una bola del mundo rotaba el eslogan: *Color by TECHNICOLOR*,

World Favorite in Motion Pictures. Aquella tecnología de color saturado alcanzó su momento de gloria, según la Wikipedia, en grandes films de entre 1932 y 1955, entrando luego en decadencia por la competencia de Eastmancolor u otras técnicas. Y Ángel ha hecho proyectar en la galería A del Arte imágenes de algunas de esas películas épicas de los años cincuenta, que él vería de niño en algún cine de barrio, admirando los jinetes solitarios ante épicos paisajes coloreados con trazos brumosos como los de sus dibujos de ahora. Alejandro Ratia tuvo suerte, y entró a la galería cuando le tocaba el turno a la película *Shane*, de George Stevens, sonando en el aire la portentosa banda sonora de Victor Young, Mi visita coincidió con fotogramas de otra peli de aventuras más antigua, *El ladrón de Bagdad*, que me dejó totalmente frío porque yo nunca la había visto (quizá me habría tocado alguna fibra sensible su remake más reciente, *Aladdin* de Disney Pictures, que he disfrutado mucho con mis hijos). Eso sí, esa proyección me ayudó a entender el inopinado dibujo de un caballero oriental que sale volando por los aires, y a seguir la línea de conexiones indirectas que han conducido la mente del artista hasta crear los dos dibujos más novedosos de esta exposición, ambos inspirados por la guerra de Irak. Uno y otro están también realizados con la misma técnica divisionista a base de trazar rayitas con lápices de color, para emular en un caso la borrosa imagen nocturna de los bombardeos de Bagdad transmitidos por la CNN y en otro caso las torturas en la cárcel de Abu Ghraib reveladas al mundo por la CBS. Podrá parecer excesivo que Ángel Pascual Rodrigo haya dedicado tanto tiempo a colorear manualmente esas imágenes, como quien se demora demasiado en contar un chiste, hasta que pierde la gracia; pero quizás ahí está la moraleja con la que culmina esta exposición: de niño le ilusionaban las epopeyas del Technicolor, y ahora ha descubierto otra cara menos amable de la realidad exótica a través de esas videogramaciones de poca nitidez. Nos lo advierte alguien que ha vivido en la India y ahora tiene su domicilio en Mallorca, una isla que siempre ha despertado las fantasías de muchos

foráneos.

Joan Fontcuberta. El ojo inocente, el ojo perverso.

Desde el pasado 31 de octubre hasta el 23 de noviembre ha permanecido abierta la muestra en la sala de exposiciones de la Diputación Provincial de Huesca. Formada por una selección de las diferentes series en las que el fotógrafo, ensayista y profesor catalán (Premio Nacional de Fotografía en 1998) ha puesto en práctica algunas de las tesis que viene desarrollando desde hace varias décadas, teniendo en su libro *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía* (2010), una de sus últimas aproximaciones teóricas.

En efecto, desde ya su lejana serie *Herbarium* (1984), en que *daba a conocer* unas nuevas especies de plantas que habían pasado desapercibidas a los naturalistas, pasando por *Sputnik* (1997), en que *documentaba* el extraño caso del cosmonauta soviético Iván Istochnikov, desaparecido en una misión espacial en 1967, o en *Sirenas* (2000), en que se hacía eco de los *descubrimientos* de una desconocida especie de homínidos, el *Hydropithecus*, llevados a cabo, a su vez, por un antropólogo de origen italiano en los años cuarenta del siglo pasado, terminando con *Deconstructing Osama* (2007), en que unos periodistas *descubrían* a un falso terrorista de Al-Qaeda, ha sido uno de los artistas más activos y polémicos en el proceso de redefinición de la imagen fotográfica como contenedor de verdad, y, en concreto, en torno al papel de reportaje como género que substancia este axioma.

El planteamiento de tales series es pura ficción, de tal manera que el fotógrafo plantea, con un buscado sarcasmo que no resta un ápice a las implicaciones a nivel significativo que todos estos trabajos asumen, una más que fundada duda sobre la veracidad y la objetividad de las imágenes fotográficas; ampliando su reflexión sobre el poder de convicción que ejercen los medios a la hora de configurar una determinada opinión o para aumento del acervo científico y cultural de la sociedad. Partícipe de las teorizaciones del filósofo francés Jean Baudrillard en torno al poder del simulacro y del nuevo concepto emanado de este proceso, lo hiperreal, Fontcuberta es uno de los más destacados cultivadores de la teoría de la sospecha que ahonda sus raíces en la imprescindible tríada de pensadores (Marx, Nietzsche y Freud) reconocida por Paul Ricoeur -pensador que acuñó efectivamente el término-, y que sería revitalizada por los filósofos encuadrados en la postmodernidad, entre los que se encuentra Baudrillard.

Uno de los mimbres fundamentales que constituye este posicionamiento tiene que ver con el cuestionamiento y relativismo en torno a la noción de realidad y objetivismo asociados a la fotografía, en especial, al reportaje, que nos lleva a una intensa polémica entre la denominada "fotografía pura", que reconocería a los artífices de la imagen sin intervenir, los fotorreporteros, y la "fotografía artística", de la que formarían parte todos aquéllos que efectúan sendas manipulaciones con fines estéticos. Resulta interesante situar esta polémica con la nueva orientación que va a asumir el medio fotográfico en la época en que Fontcuberta inicia su trayectoria creativa a finales de los años setenta (integrando junto con otros fotógrafos como Manel Esclusa, el aragonés Rafael Navarro y Pere Formiguera, el grupo Alabern). Ciertamente, en ese momento, asistimos a un interesante cambio conceptual en el panorama fotográfico español, de tal manera que se busca trascender las anteriores premisas asociadas a la fotografía como documento (que había sido materializada en los

años precedentes por fotógrafos como Ramón Masats, Gabriel Cualladó, Francisco Ontañón, Oriol Maspons o Xavier Miserachs, entre otros) a favor de una nueva defensa de la condición artística del medio. Una de las estrategias empleadas será potenciar sus estrictos valores plásticos, haciendo de la manipulación técnica uno de sus principales resortes. Asimismo, la defensa consciente de la “artisticidad” de la fotografía va pareja a la propia reafirmación del fotógrafo “como autor” frente a la apriorística *desaparición* de esta noción en el fotorreportero, adscrito en muchas ocasiones a una mera posición de técnico que ejecuta un encargo profesional. Se produce una vuelta a la subjetividad de la mano de una diversidad de estilos más que de una estética uniforme y hegemónica. Jorge Rueda, uno de los implicados en esta renovación conceptual de la fotografía como disciplina y de la figura del fotógrafo, lo sintetiza así: “*Porque si la creación existe o si el arte debe existir, han de ser libres. Porque una foto es tanto más “artística” cuanto mayor intervención (de cualquier tipo) pese sobre ella del autor y cuanto así más responda a sus necesidades comunicadoras*”. (Rueda, 1977: 11). De este modo, se aboga por una nueva subjetividad, que está en la base de toda una serie de movimientos que buscan pasar página con el documentalismo anterior. Fontcuberta es uno de sus más claros representantes en nuestro país, incidiendo -insistimos- en sus numerosos libros y proyectos creativos sobre la perenne duda que asalta al estatuto de verdad de la imagen: “*La fotografía como documento no es vital. Que la contravisión, sin embargo, nos mantenga alerta, inculcándonos una cierta incredulidad o, por lo menos, una especie de duda cartesiana. Es prudente la desconfianza*”. (Fontcuberta, 1978: 37-41).

Más todavía, cuando es sabido que la imagen ha sido alterada en diferentes contextos sociopolíticos -y no exclusivamente de carácter dictatorial- de acuerdo a procedimientos de manipulación en función de distintos intereses (el fotomontaje es una de las temáticas recurrentes

en sus ensayos y en sus propios trabajos, puesto al día en las últimas épocas mediante la tecnología digital). Dicha manipulación es reivindicada, en última instancia, en detrimento de una sobrevalorada objetividad, para, finalmente, demostrar que es un proceso que está presente hasta el ámbito más supuestamente alejado de estas premisas, el propio reportaje: “*La verdad es un tema escabroso; la verosimilitud, en cambio, nos resulta mucho más tangible y, por supuesto, no está reñida con la manipulación. Porque, hay que insistir, no existe acto humano que no implique manipulación. (...) La manipulación por tanto está exenta per se de valor moral. Lo que sí está sujeto al juicio moral son los criterios o intenciones que se aplican a la manipulación. Y lo que está sujeto al juicio crítico es su eficacia*” (Fontcuberta, 1997: 154). El hecho de encuadrar un determinado motivo con una angulación específica ya implica esta manipulación; otra cosa es el uso que se haga de esta imagen más o menos reelaborada, como claramente pone de manifiesto en *Deconstructing Osama*. En todo caso, parafraseando el título de la exposición, el ojo no deja de ser inocente pero la intención puede ser muy perversa.

El rostro de las letras. Escritores y fotógrafos en España desde el Romanticismo hasta la Generación de 1914

Hasta el próximo 11 de enero permanecerá abierta esta importante exposición, inaugurada a finales de septiembre pasado, en la sala madrileña. Constituida por una extensísima

nómina de fotógrafos activos algunos de ellos en los albores del medio fotográfico, como podemos certificar en el daguerrotipo en que aparece retratado el escritor romántico catalán Jaume Tió i Noé, fechado en 1840, pasando por los retratos de José Martínez Sánchez, uno de los más activos especialistas en este género a mediados del siglo XIX en nuestro país, cuyos trabajos están a la altura de los coetáneos franceses Etiènne Carjat y Nadar. El trabajo de Martínez Sánchez comparte el formato *carte de visite* que popularizó Carjat, así como una aproximación cercana e introspectiva hacia el retratado que trataba de romper las convenciones del retrato concebido en estudio, acondicionado de manera aparatoso por medio de un complejo decorado; todo ello queda descartado en favor de un telón de fondo neutro, sin más atrezzo que distrajera la atención del observador, aunque no dejara de estar todo perfectamente definido. Estos paralelismos quedan muy bien explicitados por la presencia del retrato de Víctor Balaguer, escritor, periodista y político vinculado con el movimiento cultural de la Reinaxença, tomado por el propio Carjat, en la línea de los célebres retratos de Charles Baudelaire, Víctor Hugo o Alejandro Dumas. Muchas de estas imágenes formaban parte de amplísimas colecciones, como dejan de manifiesto las cartelas explicativas de la muestra. Es el caso de la que era poseedor el pintor Manuel Castellano, quien durante, aproximadamente, veinte años (1855-1875) fue acumulando una ingente cantidad de vistas y retratos de su época. En una línea similar hay que comprender la colección del escritor Pedro Antonio de Alarcón que, en parecidas fechas, se hizo con una galería de retratos de algunas de las más significadas personalidades nacionales e internacionales del mundo de la cultura y de la política.

Continuador de esta práctica de la *carte de visite* fue Eusebio Juliá, que poseía un estudio, al igual que Martínez Sánchez, en Madrid, al cual acudían las clases más acomodadas. O Pau Audouard, que regentaba otro gabinete en el Paseo de Gracia de Barcelona.

En la misma línea, pero ya activo a finales del siglo XIX y principios del XX, se sitúa el danés Christian Franzen, de quien hallamos imágenes de Emilia Pardo Bazán o Joaquín Sorolla. En efecto, destacan los interiores sumptuosos del domicilio de la escritora gallega, elegantemente vestida y en una actitud ligeramente indolente que pretende dar un sentido de espontaneidad a la toma. O, en otras ocasiones, aparece rodeada de sus amistades, dentro de los característicos actos sociales (lecturas de relatos, poemas u obras de teatro de los autores) propios de la aristocracia a la que pertenecía la autora de *Los pazos de Ulloa*.

Muy ilustrativas del ambiente de las tertulias literarias tan en boga en aquella época son las imágenes protagonizadas por los miembros de la generación del 98 y del 14. Imágenes en grupo que nos permiten conocer de primera mano el ambiente en que se gestaron muchas de las preocupaciones literarias, artísticas, sociales y políticas que alumbraron estos célebres hombres de letras. Pero tanto o más interesantes son las imágenes en solitario, que nos aportan una dimensión más humana de estas personalidades, de tal modo que no hay pose seleccionada o actitud rígida: se percibe claramente en muchas de las fotografías realizadas a Ramón María del Valle Inclán en su casa, a cargo de Campúa (José Luis Demaría López). Son ejemplares también de esta aparente ausencia de pose las fotografías realizadas a Pío Baroja (entre ellas, destaca aquélla en que aparece meditabundo paseando entre árboles, obra del origen húngaro Nicolás Muller) o la icónica de Antonio Machado, sentado en el Café de las Salesas, fechada en 1934, a cargo de Alfonso Sánchez Portela, un fotógrafo que es representante de una nueva generación de profesionales (su padre fue igualmente un reconocido fotógrafo, Alfonso Sánchez García), que colabora asiduamente con la prensa diaria, a la que proporciona sendos reportajes gráficos para ilustrar las noticias publicadas. Suyas son algunas de las más impactantes imágenes de la Guerra de Marruecos, o de la proclamación de la Segunda República en

Madrid, sin ir más lejos.

Otro de estos representantes de la nueva generación fue Santos Yubero, que trabajó, entre otros periódicos, para *La Nación*, *ABC* o *Diario de Madrid*. La sala que alberga la exposición que nos ocupa reunió, en una muestra de 2010, más de 160 obras del fotógrafo madrileño.

Sin embargo, no hay que perder de vista la labor de otros nombres de la anterior generación, como Francisco de Goñi, activo en los albores del siglo XX, quien realizó en 1906 el célebre doble retrato -presente en la muestra- del escultor Agustín Querol tomando, a su vez, un modelo de arcilla al científico aragonés Santiago Ramón y Cajal.

Finalmente, queremos resaltar la presencia testimonial de otro importante fotógrafo, uno de los que dará en nuestros país el definitivo paso a un tipo de estética donde el reportaje documental adquiere carta de naturaleza estilística, como fue Ramón Masats, autor de los retratos de unos ya ancianos Azorín y Ramón Menéndez Pidal, fechados ambos en 1957.

Dalí. Un surrealista de imágenes

Las grandes instituciones culturales de todo el mundo: principalmente museos y coleccionistas particulares, llevan décadas ocupándose de Dalí. De su consabida participación en la vanguardia surrealista, nos ha legado una más que completa obra, llena de especialidades. La fascinación y el interés del gran público, así como la gran acogida que le otorgaron los medios de comunicación, a una longeva vida, sacada de una

novela de humor absurdo, hicieron el resto. Una de las facetas menos conocidas, sea quizás la de ilustrador de textos literarios, de clásicos universales. Del medio centenar de textos, que fueron ilustrados, por el artista catalán. El Palacio de Sástago, acoge una selección de obra procedente de los fondos del Museo del Grabado de Artes, de A Coruña.

La exposición permite contemplar tres series de estampas, realizadas entre los años 1946-1974. Las imágenes que Dalí nos ofrece, se caracterizan por una continua obsesión por el detalle. En este aspecto, se presenta como un gran maestro del dibujo, donde la visión personal predomina a la recreación. De toda la obra, llama la atención la ruptura y la exageración de las extremidades en las figuras, presentando una oscura lectura simbología muy plural. En líneas generales, estas series, explican el comportamiento ridículo, pero no menos real, del hombre en el mundo, una división entre la locura y la lucidez.

La primera de las series, formada por treinta y cinco estampas, está dedicada al *Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Fue ilustrado por Dalí con diez láminas en acuarela a color y treinta dibujos en blanco y negro. Destaca la gran expresividad de sus voluminosas figuras. Quizás nos encontramos, con la más interesante, de las series mostradas. Las siguientes veinticinco litografías, se titulan: *Los sueños caprichosos de Pantagruel*, procedente del libro de Rabelais, que más que una novela de entretenimiento, constituye una feroz sátira contra las instituciones más respetadas de aquel tiempo. Los modelos utilizados, por Dalí, para esta serie, son denominados *droleries*, es decir, caprichos de artista. El último grupo de doce estampas, titulada: *Las fábulas de Fontaine*, están realizadas en punta seca y aguafuerte, e inspiradas, en los grabados que realizó, en 1855, el artista francés Jean Ignace Grandville, para ilustrar precisamente, dichas fábulas. La inspiración y la selección de los temas, no deja lugar de dudas, de la singular correspondencia, entre

ambos artistas, a pesar de los siglos transcurridos.

Salvador Dalí. Imágenes de historias

Palacio de Sástago

02/10/2014-11/01/2015

Entrevista a Rafael Canogar

Hablamos de -con- Rafael Canogar (Toledo, 1935), quien recientemente ha impartido la conferencia inaugural, titulada "Todo arte es político", en el Congreso Internacional Arte Político, organizado por la Asociación Española de Críticos de Arte (AECA) en el Museo Reina Sofía del 6 al 8 de noviembre de 2014, cuyo programa y cartel estaban precisamente ilustrados con una obra suya. Rafael Canogar ha sido -y es-, uno de los máximos exponentes de la pintura española. Su obra podemos encontrarla en las colecciones privadas y públicas más prestigiosas del mundo, de las que podemos destacar de entre más de un centenar de instituciones, el MoMA de Nueva York, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía o el MACBA de Barcelona. Sus comienzos con Vázquez Díaz marcarán el inicio de una trayectoria artística que rápidamente alcanzará gran notoriedad nacional e internacional, llegando a exponer en espacios como el Guggenheim de Nueva York. Serán muchos los elementos que acabarán por configurar una de las obras plásticas más importantes de nuestro país, enclavada en el marco de una España difícil y culturalmente sedienta. La importancia que poco a poco iba adquiriendo informalismo, la creación del grupo El Paso, sus primeros viajes a París, la sombra de los grandes maestros del Museo del Prado etc. serán

claves para la formación de un artista esencial de la modernidad española.

¿Cuáles fueron sus inicios? ¿Cómo accede al conocimiento de la vanguardia? ¿De qué manera se interesó por ella?

Fue casi inmediato, después de mi formación estudiando pintura. Cinco años con Daniel Vázquez Díaz, desde los 14 años hasta los 19. Durante esos años cada vez me interesaban los más modernos, pero fue en mi primer viaje a París, a mis 18 años, cuando conocí a los artistas de vanguardia, y el flechazo fue instantáneo. Me interesó el "informalismo" inmediatamente y yo también quise pintar de forma tan libre, como ellos, ser otro informalista. Descubrí mi camino, una estética que me impactó poderosamente: el informalismo, pintura de acción donde a través del gesto automático se expresaban estados de ánimo. Era la gestualidad del subconsciente que afloraba sin pasar por el control de la razón, liberando un mundo rico de imágenes oníricas y obsesivas que entiendo canalizaron otras aspiraciones más allá de la estética misma; sentimientos de conciencia socio-políticas que fueron tomando forma, al mismo tiempo que mi formación cultural y artística evolucionaba. El informalismo fue eminentemente la expresión de la libertad, de lo irrepetible y único, realizado con una caligrafía directa y espontánea. Obras eminentemente intuitivas y pasionales, realizadas con la urgencia que el tiempo, la edad y las teorías reclamaban. El informalismo fue para mí algo sustancial y místico, autoafirmación y autorrealización, además de ruptura con las estructuras formales y certidumbres estetizantes del momento.

El despertar plástico español -aún en tan sofocante ámbito como la España de los años 50- fue posible gracias a unas circunstancias únicas: la aparición de una vanguardia que venía a conectar con lo más profundo del ser y sentir español,

que dieron raíces nacionales, al mismo tiempo que universalidad a la joven pintura española. Es cierto que nos tocó vivir un triste paisaje en esa España atrasada y madrastra con sus creadores, pero el trasfondo artístico, referencia donde medimos, fue inmejorable. Nunca fue tan determinante la "prehistoria" como lo fue en la gestación de nuestra pintura "informal". "El artista no puede simplemente tomar el ímpetu de la vanguardia internacional (...) sin alterar salvajemente el tiempo y la aplicación de tales energías. Son las necesidades culturales de su sociedad por las que el artista se expresa", dijo el poeta Frank O'Hara.

La implícita ambigüedad del lenguaje "informal" me permitió expresar, a través de una pastosa escritura, la representación simbólica de los elementos tierra-agua, o sólido-líquido, que también reflejaban mi forma de trabajar. Una superficie donde se ha dejado memoria del gesto realizado directamente con la mano, huella congelada, fosilizada: surcos sobre la superficie de la tela, como el labrador castellano trabajando la tierra. Surcos que nacían al poner el óleo sobre la tela directamente con la mano, creando un tejido de signos reveladores de metafóricas realidades y obsesiones personales, eróticas a veces, cuando ese tejido orgánico se construye con alusiones erógenas, otras, con apariencias monstruosas, porque pensaba que lo que en la vida es feo en la pintura puede ser vivo y expresivo y por tanto bello, la gran lección aprendida con las pinturas negras de Goya.

¿Qué tenían los informalistas españoles –usted en concreto– de semejanza con el informalismo europeo o americano? ¿Cuál le interesó más el americano o el europeo?

Creo que está contestado, al menos en parte, en mi anterior respuesta. Pero para ser más preciso si diré que quizá el grupo de la escuela de Nueva York me interesó algo más que el europeo. Creo que eran más libres; ese grupo nació con cierta semejanza al grupo español, con una fuerza extraordinaria porque necesitaba darse a conocer, mostrar su propia

identidad. La pintura americana, antes de la aparición de este grupo, no interesaba en el mercado americano.

En los años 50 hubo muestras en España donde participaron artistas estadounidenses del movimiento del expresionismo abstracto americano ¿cómo marcaron estos episodios expositivos su trabajo? ¿influyó de manera significativa?

En esos momentos El Paso ya existía, de hecho fuimos nosotros quienes montamos la gran exposición del expresionismo abstracto que trajo el MoMA de Nueva York, exposición que se realizó en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, montado en uno de los patios de la Biblioteca Nacional. El Museo no tenía personal especializado y nosotros recibimos el encargo de su montaje.

Conocíamos perfectamente a esos artistas pero nosotros teníamos ya nuestra propia línea. De hecho fueron los momentos en los que estaban preparando nuestra exposición en el MoMA y en el Guggenheim de Nueva York, además de una exposición de 4 artistas de El Paso en la Galería Pierre Matisse, también de Nueva York.

Refiriéndose al informalismo español Natalie Edgar, en la revista Art News en 1960 decía lo siguiente “la pintura española de posguerra no es un movimiento de vanguardia en absoluto, sino más bien una aberración provincial. Recordemos que está limitada por las condiciones de la dictadura, el ambiente libre y necesario para un verdadero movimiento de vanguardia. El movimiento español no es más que propaganda local que parece demostrar un Régimen de libertad. Como resultado de ello, cuenta con el apoyo benevolente del gobierno”. Unas palabras muy duras para un periodo próspero en el ámbito de la creación española. Me gustaría conocer su opinión al respecto.

No conocía ese artículo del Art News, pero sin duda es una solemne tontería, y totalmente contrario al espíritu de tantos

otros artículos en los medios norteamericanos, incluso de esa misma revista. Los argumentos que me dices que daba N. Edgar son pueriles e ignorantes.

Es difícil, sin duda, ser artista creador bajo una dictadura. Pero también es cierto que puede ser un estímulo moral el hacer un arte libre, dar ese grito de libertad y llevar esa libertad no solamente a tu obra, también a tu entorno. Colaborar en la transformación de la sociedad de tu país. Es lo que hicimos algunos artistas, escritores, periodistas, actores; defender la libertad y llevar nuestras obras y nuestras palabras y acciones en defensa de la democracia. Los mismos obreros, desde dentro del Sindicato de la Dictadura, fueron capaces de organizarse, y crear UGT y CCOO.

Siempre he dicho y declarado que mi informalismo quería ir más allá de la pura estética, que tenía unas raíces en mi necesidad de libertad. Realicé muchas obras de gran intensidad. Consecuentemente con esa vitalidad no quise domesticar esas fuerzas. El informalismo me había permitido realizar obras de gran intensidad; muchas, pero no se puede repetir eternamente un desgarrado grito sin volverse retórico, fuera de tiempo cuando el contexto cambia.

El informalismo: la estética que había dominado casi por entero el panorama de los años cincuenta y sesenta hacia aguas. Fueron muchos los artistas abstractos, informalistas como yo, que sintieron la necesidad de un cambio. Lo que nos había parecido la absoluta libertad, término insuficiente para comunicar y expresar la tensión de la realidad, de la nueva conciencia social y política que despertaba en el mundo.

Una de las figuras importantes de ese momento fue González Robles, quien gestionó y promocionó el arte español informalista con tesón y convencimiento de lo que hacía. Confío en el informalismo como agente revolucionario, pero también es cierto que una parte oscura sobrevuela sobre él. Parte de la crítica lo acusó de tener un lado politizado que

servía a los gustos del Régimen, ¿qué piensa usted de estos episodios? ¿Cuál fue su visión como artista implicado en el movimiento informalista? ¿Trabajabais al margen de estos comentarios o erais plenamente consciente de ellos?

Fuimos plenamente conscientes de ello, y tema de muchas discusiones entre nosotros. Pero yo siempre he declarado que estaba representando a mi País, a un pueblo que luchaba por la democracia. Mis obras quisieron ser, así lo sentía yo, manifiestos contra la dictadura y, para hacer más evidente mi lenguaje, cambié mis imágenes. La configuración de una nueva iconografía aparece como testimonio de una lucha colectiva. Había dejado el informalismo, que creyó reclamar parcelas de libertad que no poseíamos, y recoger y transmitir la conciencia que como ciudadano, además de pintor, se había ido formando en mí. Pero me di cuenta que esa comunicación tendría que venir con otros lenguajes menos herméticos que la abstracción informalista, que por otro lado había caído en la trampa de sus propios excesos. El realismo me dio la posibilidad de canalizar las diversas búsquedas estéticas, además de un respaldo moral a mis inquietudes socio-políticas. No se trataba de volver a la figuración como si nada hubiera ocurrido. El informalismo, o expresionismo abstracto, que había sido una revolución, marcó la percepción de mi realidad. Mi pintura no trata de representar la figura humana ilusionistamente. Reproduzco imágenes que aparecen en los medios de comunicación, y que memorizaban sucesos y hechos de los hombres.

¿Cómo vivió esos momentos? Hay que reconocer que fueron momentos duros en la historia de España. ¿Qué hay de cierto, bajo su visión, en todo lo que se ha dicho de que el informalismo fue un episodio oscuro en sintonía con la España que os tocó vivir?

Muy al contrario. Es cierto que el blanco y negro son dominantes, pero porque teníamos la necesidad de la expresividad y espontaneidad. Pero esas obras siguen teniendo,

después de cincuenta años, la intensidad y universalidad de entonces. Muy al contrario de otras creaciones, como fue el cine. Se filmaron estupendas películas como "El cochecito", "El pisito" o "El verdugo", estupendas películas, pero que viéndolas hoy, tienen su interés por ser el espejo de entonces, de esos episodios oscuros de aquella España. No es el caso del buen informalismo que hicimos nosotros, que sigue manteniendo el mensaje intemporal de la obra de arte.

¿Cuáles eran vuestros artistas de referencia? ¿Y los suyos en concreto?

Los míos son muchos, pero sin duda esos grandes maestros que siempre tuvimos cerca, en el Museo del Prado, que dio raíces a nuestra pintura informalista.

Podríamos decir que había dos núcleos duros del informalismo en España, por un lado estaba el madrileño y por otro el foco de Barcelona. ¿Qué los hacía diferentes?

El informalismo catalán quedó marcada por la obra de Tàpies, y su obra se sustenta sobre todo por la expresividad de la materia. El informalismo madrileño quizás fue más gestual.

La moda como lenguaje. Una comunicación no verbal

Introducción

Originalmente el hombre debió vestirse para protegerse de las agresiones climáticas y del medio físico, en un intento de emular a los animales, mejor dotados para sobrevivir.

En la cultura del simulacro, definida como la época de la aparición del simil, donde la cultura del lujo se extiende en su versión económica (los mercadillos de las ciudades perfectamente pueden tener una copia de la última camiseta de Giorgio Armani, Dolce & Gabbana, Calvin Klein, por citar sólo algunos), se inscriben las páginas más angustiosas de nuestro siglo, puesto que ello permite mostrar a la moda como Cultura de la Fachada, lo que Gillo Dorfles define como tal:

Esto es lo que sucede lamentablemente en muchos otros sectores de nuestra sociedad actual, donde a menudo la apariencia de las cosas (aspecto extrínseco del vestido, de las costumbres, del comportamiento y de los rituales no sólo revolucionarios o contestatarios) es lo que cuenta, sin que todo ello se vea correspondido con una transformación efectiva de las estructuras íntimas del individuo o de la comunidad que las adopta. Asistimos así a la presencia de manifestaciones que, bajo el aspecto más deslumbrante, desmitificador e innovador esconden tan sólo improvisación, falsos conocimientos (y falsa conciencia), Falsa moral(Dorfles, 1989:167).

La acertada la opinión de un experto en la materia Dorfles, la fachada existe en su significado y en su simbolismo. Pensemos en Fidel Castro y su perenne uniforme de guerrilla, en un gobernante de la “Europa de los Siete”, en una “emperlada” Margaret Thatcher, en un sexagenario Mick Jagger, o en una imperturbable Isabel II y su misterioso bolso.

A pesar que en el Primer Mundo Occidental las necesidades fundamentales están cubiertas, la supervivencia resuelta, pareciera que el espíritu de la autocomplacencia nunca nos abandona. En una sociedad donde se potencia más que nunca el individualismo, la moda ha pasado a ser una colaboradora inmediata de nuestros deseos y proyecciones.

En lo que a política se refiere, cabe destacar que hoy en día, está plenamente aceptado que un presidente tenga un asesor de

imagen, al igual que los personajes públicos que se exponen en los medios, la imagen que proyectan es de vital importancia a la hora de la credibilidad de su discurso. Por tanto la imagen es la que manda, y el *look* un preciado aspecto a conseguir. Nos estamos refiriendo a todo tipo de *look* (las presidencias occidentales tienen, la gran mayoría, la misma forma de presentarse al mundo, la Realeza Europea, viste acorde a lo que hoy son las Monarquías Constitucionales, los trabajadores del arte suelen ir vestidos de una manera que quede patente el alejamiento del traje burgués, el banquero nunca renunciará al traje gris clásico previsible, y así infinitamente podríamos continuar presentando al portador de vestido contemporáneo.

Si la moda hoy representa un poder hedonista, es el mismo que representó en las Cortes Europeas desde el siglo XIV en adelante, donde el placer por reforzar las manifestaciones del Yo ha sido y seguirá siendo una constante permanente, producto de lo que llamaría “Spencer” la imitación y el sentido de ser parte del otro.

Pero hoy debemos agregar que la moda tiene su mayor marco referencial, y su puesta en escena se consuma en una sociedad opulenta, donde la moda tiene la supervivencia asegurada. Se eximen sólo de este fenómeno las sociedades que hoy existen y pueblan este desigual planeta cuya prioritaria preocupación está en alcanzar la supervivencia diaria.

De nuestra parte sería una falacia asegurar que la moda prima en todas las sociedades. La moda, volvemos a reiterar, necesita de sociedades opulentas donde todo sobra y se potencia el consumo hasta el paroxismo. En una sociedad mediatizada y manipulada por los medios, la moda tiene así asegurada su morada.

A este respecto, Thorstein Veblen, en la *Teoría de la clase ociosa* nos aclara que él considera a la moda específica de la clase del ocio, la nueva clase burguesa adopta a la moda como

instrumento de batalla por la posición social. La nueva burguesía emergente exhibe su riqueza a través de un conspicuo consumo, derroche y ocio. Puesto que la moda carece de utilidad, los miembros de esta clase la adoptan para demostrar su distanciamiento de la función: sólo los ricos se pueden permitir el derroche y desechar la ropa antes de que ésta esté gastada (Veblen, 2004).

La asimilación de la moda a la cultura pecuniaria es muestra de nuestro poder adquisitivo, el imperio del lujo es una industria floreciente como lo demuestra Gilles Lipovetsky en su libro *El lujo eterno*;

Las teorías del lujo se centran entonces en los mecanismos de la demanda y en las luchas simbólicas que las clases sociales libran entre sí. Desde muchos puntos de vista, seguimos ahí, el pensamiento dominante acerca del lujo ha permanecido “inmutable” a pesar de las cruciales convocatorias que se han producido en el orden de la realidad histórica(Lipovetsky, 2004: 8).

Sin querer apartarnos de nuestro objetivo, la moda acusa lo que nos hemos dado a nosotros mismos como civilización, y para ello seguiremos la famosa frase de un artista de la moda, Christian Dior: “Todo aquello que excede al hecho simple del alimento, el vestido y la habitación, es lujo. Nuestra civilización es un lujo y esto es lo que nosotros estamos defendiendo” (citado por Beaton, 1990: 265).

Comunicación no verbal enfoque psicológico y semiótico

Desde hace miles de años el primer lenguaje que han utilizado los seres humanos para comunicarse ha sido el de la indumentaria. Mucho antes de que yo me acerque a usted por la calle lo suficiente para que podamos hablar, usted ya me está comunicando su sexo, su edad y la clase social a la que pertenece por medio de lo que lleva puesto; y muy

posiblemente me está dando información (o desinformación) sobre su profesión, su procedencia, su personalidad, sus opiniones, sus gustos, deseos sexuales y estado de humor en ese momento. Quizá no consiga expresar con palabras lo que estoy observando, pero registro de forma inconsciente la información, y simultáneamente usted hace lo mismo respecto de mí. Cuando nos encontramos y entablamos conversación ya hemos hablado en una lengua más antigua y universal (Luire, 2002: 21).

El hombre tiene una naturaleza social, su comportamiento, su personalidad, su manera de pensar y sus necesidades, incluida la de ataviarse, se expresan y explican en parte como la existencia real o imaginaria de los otros individuos. El estudio del comportamiento humano es un estudio del comportamiento social de sus relaciones con los semejantes, que se encauzan sobre todo sin mediación verbal.

A comienzos de los años sesenta se abre un nuevo campo de análisis en la comunicación no verbal. Bajo el estímulo de las investigaciones realizadas en el campo de la lingüística y de la etología, a la luz del psicoanálisis y de la antropología filosófica, de la sociología y de la semiótica en un clima de fecunda colaboración interdisciplinar, se ha consolidado el interés por el lenguaje del cuerpo. En toda interacción humana intervienen flujos de señales no verbales que, en un proceso de codificación y decodificación, se mueven de un interlocutor a otro. Los miembros de la interacción intentan catalogarse según la edad, el sexo, el grupo étnico, la actividad profesional e incluso la función de los rasgos de personalidad. En cualquier encuentro es importante distinguir algunas de las características más sobresalientes del otro con el fin de saber cómo comportarse. Todo comportamiento humano incluso el silencio y la inmovilidad es siempre un vehículo informativo en el contexto de la interacción personal, sin existir la posibilidad de estar en dicho contexto sin comunicar nada.

El ámbito de las nuevas tendencias de la psicología social ha influido profundamente en el estudio del comportamiento del hombre en la sociedad. Ha repercutido de manera decisiva en sectores de la investigación de la psicología clásica, como la comunicación interpersonal, la percepción de las personas, la presión de las emociones. También ha contribuido a la psicología aplicada como la psicoterapia o las relaciones de grupos y en relación con la moda. El fenómeno del vestido es objeto de investigación psicosociológica, y significativamente, la moda conlleva de forma inmediata la revelación del elemento social que existe en nuestros comportamientos. Charles Morris; afirma que la civilización humana se basa en signos y en sistema de signos, no se puede hablar de la mente humana sin referirse al funcionamiento de los mismos. Habría que admitir que ésta misma consiste en dicho funcionamiento, también los animales se sirven en cada momento de su vida social de medios de comunicación no verbales: hacen amistad, se emparejan, alimentan a la prole, establecen jerarquías de influencia y cooperan en grupos sirviéndose para ello de expresiones faciales, gestos, gruñidos, ladridos. Todo esto demuestra que entre los hombres también existe una base biológica innata y común con el mundo animal, cuyos signos nunca alcanzan la complejidad que caracteriza al lenguaje humano (Morris, 1985).

Este nuevo enfoque de interpretación, viene de la mano de la semiótica, ciencia que estudia el significado de los signos. Serán los estudios realizados por Roland Barthes, que cuestiona la moda, considerada a través de las descripciones de la prenda y en ello descubre un sistema de significantes la somete por primera vez en un verdadero análisis semántico. La tesis fundamental de Barthes es, que tantos hombres y mujeres pueden crear sentido a través de sus vestimentas. El trabajo de Barthes se ha convertido en imprescindible en el estudio sobre la moda. Estudia a la moda por escrito, lo que las revistas dicen sobre el tema, porque para el autor la escritura se manifiesta como parte constitutiva de la moda

(Barthes, 2003).

Umberto Eco (citado por Squicciarino, 2012) interpreta a la semiótica como ciencia interdisciplinar que estudia todos los fenómenos culturales como si fueran sistema de signos, afirmando que todo sistema de comunicación entre seres humanos, presupone un sistema de significación. Para Eco la semiótica tiene que ver con cualquier cosa que tiene que ser concebida como signo y signo es todo aquello que puede ser entendido como un sustituto significativo de alguna cosa (Squicciarino, 2012).

Destacamos también los estudios de John C. Flügel, quien aplicará por primera vez la teoría psicoanalítica al fenómeno del vestido asignándole a la indumentaria el valor de símbolo de síntoma (Flügel, 1964) y Jean Baudrillard que analiza el consumo en términos de semántica lo reduce a signo y lo estudia con el criterio del lenguaje como un sistema de comunicación e intercambio (Baudrillard, 1974).

Las recientes investigaciones sobre el vestido, instituido y declarado como fenómeno comunicativo de un lenguaje articulado, nos demuestran:

Quien haya metido mano a los problemas de la semiología, ya no puede hacerse el nudo de la corbata por la mañana delante de un espejo sin tener la sensación de realizar una auténtica elección ideológica, o al menos ofrecer un mensaje, una carta abierta a los transeúntes y a todos aquellos con los que se encontrará durante la jornada (Squicciarino, 1990:23).

Estas señas de identidad pasan desapercibidas para un espectador común, sin embargo mal que le pese, cualquiera que sociabilice a través del vestido o del traje no le es indiferente ninguna elección que haga en su atuendo por más nimia que sea. Llámense trajes de protocolo, trajes ceremoniales o trajes que impliquen una máxima rebeldía. Por

ejemplo es impensable que la estética Grunge alguien vista previsiblemente correcto o con un traje burgués.

Las principales señales no verbales.

El rostro es la parte del cuerpo más relevante para efectuar una señal no verbal y constituye un canal privilegiado para expresar emociones. El rostro humano es una fuente de información permanente en todas las etapas claves de la vida de un ser humano. El rostro es el espacio de las tensiones, de todas las emociones, que en el momento mismo de su manifestación son enfatizadas o negadas y deben mantenerse ocultas bajo el disfraz de la corrección social, el respeto y la reserva para no presentar a los demás una imagen de nosotros que revele falta de dignidad o autocontrol emotivo.

Las manifestaciones excesivas son vistas como síntoma de comportamientos poco elegantes, se ha instaurado una manera o fachada donde las emociones deben ser tamizadas, hasta algunas veces desnaturalizadas, la famosa expresión popular *cara de póquer* e infinitud de ellas, aluden al rostro como máscara, que “cara tienes” se utiliza para, reprochar, el “cómo te atreves”, manifiestan que el rostro parte visible parece ser el elemento más elaborado de la comunicación no verbal y por lo tanto, también de falsificación no verbal.

1. La mirada.

En cada experiencia humana, la mirada permite acceder a situaciones irreversibles, marca el paso hacia un estado en que todo parece haberse cumplido. Mirar, es a la vez, modificar el mundo y a los otros que se miran, ser modificado por la mirada de los otros. Sin embargo la mirada nunca es directa, incluso cuando parece así: siempre se media, se desvía o se obstaculiza con el velo hecho de nuestra sabiduría, de nuestros sueños y de nuestras proyecciones hacia el mundo, imágenes en cuyos cruces se

constituye el yo que mira o que está sujeto a la mirada. El velo, el revestimiento, todavía antes de ser tejido o traje, es un tejido-texto de cultura. El traje condensa todo esto, y la moda interviene para marcar ideológicamente este material cultural, sin la cual la misma no podría existir (Calefato, 2002: 129).

La mayor parte del lenguaje se concentra en las cejas y en los párpados, los ojos desarrollan una actividad intensa, por lo que la atención de los demás se concentra sobre ellos, porque constituye el centro de expresión de la cara.

El significado de la mirada varía según su duración y dirección. Una mirada momentánea es poco personal, forma parte de un proceso de señalamiento y de adquisición de información, mientras que una mirada prolongada significa un interés más vivo por la persona, un interés de tipo sexual, afiliativo o agresivo.

Esto queda patente en el hecho de que casi todas las culturas las mujeres y los hombres se preocuparon por la pintura de los ojos, con el fin de convertirlo en objeto de captura y a la vez de atracción. En muchas civilizaciones la mirada no sólo ha sido objeto potencial de reclamo sino también de distinción y de pertenencia a una clase dominante.

La comunicación visual es importante no sólo, para mirar sino para ser vistos, sentirse el centro de la atención visual de los demás. En la interacción social, la mirada depende también de otras señales no verbales como la expresión del rostro, de ello se desprende que con la mirada, se obtiene informaciones posteriores sobre lo que se dice o se escucha.

La persistencia de la mirada en las relaciones sociales puede ser entendida como signo de mal gusto, sobre todo si de ella se desprende un fuerte componente erótico y signo de invasión de la privacidad cuando no se ha establecido el lazo de

permisibilidad a la misma.

En cualquier caso, la mirada constituye dentro de las relaciones sociales un fuerte lazo de comunicación, sirve como refuerzo, como propiciando un encuentro en el saludo o para indicar que se ha entendido una idea.

La cosmética, ha potenciado y enfatizando según las modas imperantes, la mirada. Señala la importancia que se le ha dedicado a lo largo de los siglos inventando miles de recursos que luego el cine, la moda, la fotografía, la publicidad han reforzado e incorporado como reclamo y recurso discursivo.

1. Los gestos y el movimiento del cuerpo.

El lenguaje de los gestos, particularmente de los brazos, el de las manos y el de la cabeza y el de los pies, es tan precioso y elaborado como el lenguaje verbal. La coreografía corporal es un manual de comportamientos no verbales a lo largo de todas las civilizaciones, que nos distingue y clasifica.

La versatilidad de opciones, la mayoría de las veces nos demuestra que se ha convertido en un sistema de comunicación de notable complejidad y profundidad.

Los estudiosos de la cínesis, la ciencia que estudia los gestos y los movimientos del cuerpo desde el punto de vista comunicativo, clasifican las distintas culturas en función de la cantidad y de las características de la comunicación gestual.

Un acercamiento breve sobre el tema, nos demuestra que la actitud corporal es un lenguaje que acompañado de la indumentaria, otro tipo de lenguaje, conlleva determinados comportamientos sociales asignados en marcos referenciales muy diversos.

Nuestro comportamiento público dista mucho del comportamiento

en la intimidad, los gestos acompañan siempre al cuerpo y están presentes en los procesos de sociabilización y difieren cuanto más se trate de analizar las diferentes culturas que pueblan el planeta. Piénsese lo que se considera admitido en Oriente, y lo que Occidente rechaza y así sucesivamente.

Las prendas serán las que acompañan los movimientos humanos, unas veces comprimiendo y encorsetando el cuerpo, otras desestructurándolo. La modernidad incorpora una tendencia a la levedad, pero al mismo tiempo, reclama siempre un gesto público que en definitiva es, el antecedente más remoto de los tratados de buenas maneras y comportamiento del siglo XVI.

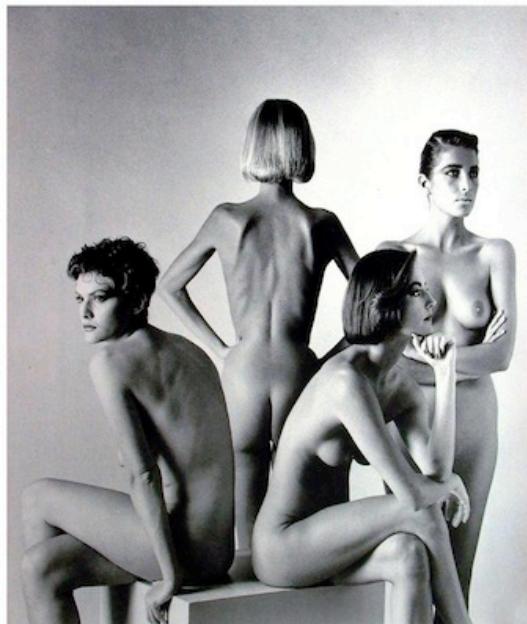
Occidente se ha dado para sí un complejo código de conductas corporales, que entre otras cosas ha exportado, estos comportamientos, usos y costumbres a otros territorios, en los tiempos en que se produjeron las llamadas transculturaciones.

En definitiva en las conquistas europeas, las sociedades consideradas más avanzadas y conquistadoras trasladaban a las colonias, no sólo sus gustos, apetencias y costumbres sino toda una estructura moral, social, política y religiosa que se acompañaba de la mano del “ser civilizado”, la barbarie, la poseían los pueblos sometidos.

En resumen nuestra apariencia ante los demás es el resultado de la arquitectura anatómica del cuerpo y de todas las modalidades expresivas. El todo armónico, comparte la dinámica del movimiento con nuestros cuerpos. Además de expresarse, están inmersos en un tiempo y un espacio determinado y no olvidemos que nuestros cuerpos, además son cuerpos vestidos.

El vestido siempre significa algo, trasmite importantes informaciones en relación a la edad, el sexo, el grupo étnico de pertenencia, el grado de religiosidad, la tarea que desempeñamos en orden laboral, la independencia o la dependencia de una idea. La ideología está implícita en la elección de un traje determinado, ya que la elección, es una

opción y esa opción, se hace en base a dejar otras de lado. Por lo tanto, el vestido puede emplearse para señalar una actitud hacia los demás, en particular el poder de disponibilidad sexual, la energía, la rebeldía, la sumisión, la formalidad y entre las elecciones el comportamiento también se utiliza para distinguir el estatus económico y para compensar los sentimientos de inferioridad social. En nuestro sistema de sociedad occidental y dentro de una economía capitalista cuando una persona elige un atuendo, está expresando quien es, y que es lo que piensa de sí mismo.



Helmut Newton, 1981: *La experiencia subjetiva e intersubjetiva del vestir*. Revista Vogue.

La teatralidad de la vida social.

Nos vestimos al caer en cuenta de que estamos presentes en los otros, el otro es una mirada de la cual soy objeto y a través de ella logro mi objetividad. Somos ajenos a nuestra interioridad. Ante la mirada del otro configuro mi exterioridad como expresión de lo que soy, esto nos enriquece porque añade a nuestro ser corporal nuevos significados que

expresan la riqueza interior, dándole así a nuestra apariencia "externa" profundidad. La constitución de nuestra identidad, tiene lugar desde la alteridad, desde la mirada del otro que me objetiva, que da consistencia a mi ser y a la vez me convierte en espectáculo, en fauna urbana.

El vestir es una invitación al diálogo, más precisamente al tipo de diálogo que buscamos cada uno de nosotros, léase mod, punkies, yuppies, políticos, clérigos, militares, profesores, artistas, publicistas. o puede ser también una sugerencia, este es el caso de la elegancia.

La moda ha contribuido a la construcción del templo donde reina el paraninfo supremo: el capitalismo hegemónico. Sin duda el capitalismo se retroalimenta. La moda y el capitalismo son el motor del deseo que se expresa y satisface consumiendo. Ambos suscitan acciones, emociones y pasiones hedonistas, como la atracción por el lujo, por el exceso, por la seducción; ninguno de los dos reconoce reposo, avanzan según un movimiento cílico no racional, que no tiene retorno. Del mismo modo podemos decir que la moda es arbitraria, pasajera, cíclica y no añade nada a las cualidades intrínsecas del sujeto. Igual que el consumo por el consumo mismo, presenta un ser social no racional, una voluntad sometida a pulsiones que se manifiestan en forma de deseo, clausurando otras dimensiones que avocan al reposo, como la creación, la aceptación y la contemplación. Tanto la moda como el capitalismo producen un ser humano extasiado, aspecto característico del diseño de la personalidad, en la sociedad del espectáculo.

El fenómeno moda

Cuando el hombre consigue una mínima estabilidad en el abastecimiento, empieza a situarse en pequeños poblados y a formar comunidades más definitivas, el traje comienza a ser

una confirmación externa de un sistema de prestigio y una jerarquía de poder. Así, de ser una necesidad funcional, el traje y los adornos pasan a convertirse en símbolo del nivel individual del poder. La especialización en el trabajo dará origen a otras formas de vestuario y los líderes sociales, principalmente sacerdotes, guerreros, reyes y nobleza, aristocracia, burguesía, gobernantes, políticos, etc. toda actividad que suponga un nivel de detentación del poder, comenzará a distinguirse por el vestido. A partir de entonces los individuos podrán ser juzgados por la apariencia y el traje adquirirá una importante dimensión social: la de servir de permanente indicativo del lugar que ocupa cada hombre en la escala social. La historia de la moda es la historia de las élites sociales, la aristocracia y la burguesía. El traje del pueblo es ignorado por gran parte de los historiadores, lo cual se explica perfectamente si tenemos en cuenta que el traje popular, no ha estado sometido a los dictados de la moda hasta la aparición de la confección seriada, aproximadamente en los año veinte del pasado siglo.

Lo que está más que claro, es que la moda vincula y comunica, y que maneja resortes antes exclusivos de otras disciplinas. Rotas las fronteras se hacen más que patentes las aportaciones. Pero ¿qué vincula la moda? La moda es portadora de comunicación, y así desde el sitio que ella controla, comunica pareceres, formas de comportamiento, incluso hasta caracteres sociales, distribuyendo todo un bagaje en el mundo de la apariencia.

La moda, ahora más que nunca, es portadora de contenidos en lo más estricto del término. Hoy la moda es un prototipo exportable y nada ingenuo que actúa a modo de infiltrado en nuestras conductas, piénsese en el niño de Etiopía, que consume una lata de coca cola, está consumiendo todo lo que representa el mundo americano, que él por cierto desconoce, pero que no tardará en conocer.

En la aldea global, el mundo de las comunicaciones nos plantea

el presente inmediato, creando a su vez una realidad televisada, que a través de la publicidad, inventa una verdad que para nada se corresponde con lo cotidiano, convirtiéndonos en espectadores pasivos. Cada potencial cliente será en un futuro un consumidor más. La moda no es ajena a esto, es conocedora del fenómeno y no deja de ser un negocio que mueve muchísimo dinero. Deberíamos indagar sobre el despropósito que significa que tengamos que cambiar de indumentaria cada temporada.

La moda ha manejado nuestras conductas y nuestros gustos, incluso camuflándose en anti-moda (léase: Lo camp, lo alternativo lo punk, lo hippie), todo lo que ha sido contracultura ha sido fagocitado por el fenómeno moda.

A decir hoy acertadamente de algunos que piensan que es una nueva religión, nos preguntamos ¿porque no? Al mismo tiempo que la religión en su momento es un fenómeno popular que aúna conductas, caracteres, genera actitudes y que muy pocos se pueden desvincular de ella. Con respecto al propósito de las implicaciones entre religión y moda, Margarita Rivière apunta que el cristianismo ha tenido y tiene un papel preponderante, al pronunciarse sobre lo inmoral y moral del vestir. El estado de angustia creado por muchas personas de buena fe con alusión a lo moral o inmoral de la manera de vestir produjo a lo largo de la historia transformaciones en la estructura del traje , pero será en el Siglo XX cuando se opera una verdadera transformación de superación de represiones y prejuicios que se fueron dando a través de la simplificación de la silueta femenina (Rivière, 1977).

Las implicaciones, en general, del traje en su conjunto a través de los siglos es infinita, la iglesia ha sido portadora del traje que luce la mujer y el hombre decente y sin dudarlo, en otras religiones el traje es entendido como comunicador de múltiples significados que cada persona lo interpretará según su contexto sociocultural.

El tema de la moda, lejos de ser un asunto meramente banal constituye un documento estético sociológico que da cuenta de las sensibilidades de una época. Tanto de la voluntad de ruptura o innovación como del férreo conservadurismo, a esto no escapa la que podríamos denominar la estética Obama que representa un antes y un después en la democracia americana, muchos cambios recientes en un país que tiene en alta estima el valor de la tradición. Consideramos un importante paso adelante en la elección de un matrimonio presidencial afroamericano, cercano y de clase media. Su atuendo refleja todas estas características y a su vez, proyecta sobre el común de los ciudadanos, una imagen nueva, fresca y actual. En las Antípodas, obsérvese la imagen elegida por el matrimonio Bush y la copia de la "estética Bush". La moda está en la calle y por lo tanto, es parte constitutiva de la Res-pública. Por ello hablar del fenómeno moda, supone ampliar la reflexión, más allá del asunto relativo al vestir, al contexto sociocultural y antropológico que supone. La moda ha pasado a formar parte de las preocupaciones políticas asociadas a la democratización.

Desde el periodo de entre guerras, con el surgimiento del prêt à porter, la moda del vestir no ha hecho más que avanzar en un continuo proceso de democratización. En este sentido, la moda es un instrumento democrático que pretende lograr el consenso social, un medio por otro lado dudoso, pues bajo la apariencia de una gran liberalidad genera una indiscutible homogeneidad. La sociedad del bienestar no quiere renunciar a sus logros y en esa carrera sin fin se ve empeñada en producir más consumo, más confort, más estética, vacua la mayoría de las veces, que la moda reinterpreta sin cesar.

La moda un espacio que une

Por más que desdeñamos la moda debemos aceptar que la moda forma parte de nuestro más rabioso presente cultural. Dicho

esto, opinamos que una definición de moda hoy en día la entendemos como un mecanismo interdisciplinar donde confluyen fenómenos económicos, sociológicos, etnológicos, psicológicos, estéticos, antropológicos, ecológicos y medioambientales y comunicativos. Como dice Marcel Mauss la moda es un fenómeno social que todo lo abarca, en lo que podríamos traducir el universo de lo actual (Mauss, 1979).

En cuanto a la temporalidad, en el sentido más amplio de la palabra, la moda está íntimamente relacionada con su obsolescencia, una moda nace y muere en un abrir y cerrar de ojos, y las que más perviven también tienen fecha de caducidad porque su reclamo ha nacido con certificado de defunción, como la vida misma. Quizás de ahí será que nos es tan cercana y tan propiamente humana.

Si entendemos la moda como la creación más o menos continuada de prendas de vestir y del uso de las mismas en diversas culturas, solemos incurrir en un grave error y en una definición un tanto vacía de contenido porque la moda va más allá de lo que portamos, ya que nos manifiesta como seres presentes. Sin ninguna duda la moda es un fenómeno social y cultural y al mismo tiempo revelador de nuestros usos y costumbres, de nuestros sueños, de nuestra tragedia vital, es el testigo de nuestro tránsito por la vida, lo aparentemente banal también cobra un sentido porque nos define en tiempo y en forma.

En lo referente al dialogo público y el dialogo privado de la moda, la indumentaria define, clasifica y se adelanta a nosotros. Será el que denominamos “traje social” en el cual nos enmascaramos cuando le ponemos nombre al yo social al yo político o al yo construido. Es más, la historia del hombre es la historia del hombre vestido.

Como mencionamos anteriormente, la moda subyace en la vida diaria, es un lenguaje corporal un conjunto continuo de coberturas que se representan al vestir que van dirigidos a un

espectador inteligente, no existe un público ingenuo o que desconoce, todos miramos y nos dejamos mirar en el juego de la representación social. Al respecto mostraremos como la indumentaria ha dado sobrados motivos para que yo me detenga en unas apreciaciones, siempre subjetivas desde luego, debemos entender el vestir de los personajes que ilustran este relato. Sabemos que nadie es ajeno a la moda del vestir, se sobrepone a nosotros y nos traduce como hemos dicho anteriormente en lo que llamamos “presente social”.

En algunos círculos seguir la moda es inapropiado, seguir tendencias también es inapropiado; el patrimonio cultural que representa la cultura artística de la moda aún no ha sido abordado y sin embargo nos definiría más como seres sociales.

En otras épocas se pretendió definir la anti-moda como aquello que dejamos de lado, que no le damos importancia, nos vestiremos con ropa del pasado, con lo abandonado, con lo usado y sin embargo las grandes marcas atentas al fenómeno del reclamo moda incorporaron rápidamente esta tendencia, que por lo demás se convertirá en moda. Por otro lado, en los años el triunfo de la moda “unisex”, primeros modistas que trabajaban en París Pierre Cardín, André Courréges, y Paco Rabanne en su momento enarbolaban el uso de trajes decididamente igualitarios y ambiguos. Hoy en día la trasnochada moda unisex es una realidad que ya nadie se la cuestiona ejemplo: podemos ver casi a diario que los trasvases de la vestimenta masculina y femenina y sobre todo en la juventud, son potencialmente ambiguos, es más, lo que en los años sesenta se propuso como tendencia hoy es aceptado sin ningún tipo de limitaciones.

Hoy la moda, insistimos, es hoy un edificio inhabitado, sobre todo por esas tribus urbanas que en el fondo detestan todo aquello que sea un bien de consumo masificado, la uniformidad, en definitiva lo culturalmente aceptado y lo políticamente correcto. Sin embargo con esta misma actitud de rebeldía y reivindicación desdeñan el fenómeno moda, esto no

escapa al fenómeno de cazadores de tendencias que copian el estilo ligeramente desaliñado algo *cool hunter* y lo trasladan al mundo del diseño, que en última instancia serán propuestas de pasarela. La anterior rebeldía pasa al más prosaico consumo. ¿Será para estos personajes que la moda es absolutamente intrascendente,? para otros la moda es innecesaria, para otros indiferente, para otros necesaria, para otros vital y así podríamos enumerar miles de habitantes para los que el fenómeno moda toca directa o indirectamente.

Esta rebeldía se refleja a finales de los años 50 en el cine, en la literatura, en el arte, sobre todo en lo que respecta a la reconstrucción del mundo después de la Segunda Guerra Mundial. Las generaciones venideras son participativas, idealistas y contestarías. Si hacemos un poco de historia, la moda, en los años sesenta simbolizaba una juventud ansiosa de cambios, no es de extrañar, que la libertad sexual impulsada en la misma década, optara por derribar fronteras entre lo masculino y lo femenino, la desaparición del sujetador, la aparición de la minifalda, en definitiva el cuerpo cada vez más desnudo se expone, paralelo a esto se produce otro fenómeno, y es que la juventud de esos años jamás se vestirá con la vestimenta de sus padres, crearán una brecha generacional que posteriormente se revertirá.

Los reflejos de la moda en su constante ir y venir hacia el pasado rescatan y proyectan un mensaje que no acompaña hoy dichas reivindicaciones, precisamente porque no son necesarias, por ejemplo la minifalda era antes el símbolo de la más radical modernidad y sus portadoras eran mujeres de vanguardia y en algunos ámbitos, usar minifalda era una osadía. Hoy en día dicha prenda no representa a nadie ni a nadie y tampoco se asocia a reivindicación alguna.

En los años setenta será la década de Yves Saint Laurent, con su emblemático smoking, con sus vestidos Mondrían, cada temporada proponía nuevos retos en la vestimenta femenina, recuérdese la moda gipsy o zingara, la maxifalda o la moda de

inspiración de los años cuarenta. En Londres, en estos años, surgirá un nuevo fenómeno denominado punk que generó una osada reacción ante lo convencional y las buenas costumbres. Esta moda reaccionó violentamente contra el “buen gusto” y más tarde fue tomando la forma de un movimiento estético-filosófico que se convertiría en una cultura. Por otro lado, la más rabiosa contracultura estética convivía con otro público que abrazaba a Giorgio Armani, Gianni Versace, Valentino o Jean Paul Gautiere. Será la moda italiana la que verdaderamente impacta en Europa y Armani el diseñador preferido por las primeras mujeres que empezaban a ocupar grandes cargos antes reservados en el ámbito masculino. Para esto se valió de una estrategia muy simple, adaptar el traje masculino a la silueta femenina.



Imagen. 2. Yves Saint Laurent, 1965, *Relación arte-moda, inspirado en la obra de Piet Mondrian*.

En los noventa el fenómeno social llamado grunge nace en Seattle, el cantante del grupo musical Nirvana, con su estética traspasó fronteras y todo el mundo adquirió el “desaliño” como moda que incluye ropa de segunda mano, grandes

camisas a cuadros, pantalones rotos y grandes jersey, como ocurría en los años setenta que el movimiento hippie rebuscaba tesoros en el baúl de las abuelas convertidos en encajes capelinas y antiguas enaguas para vestir.

Otro fenómeno significativo fue la aparición de la llamada moda conceptual, los seis diseñadores belgas, formados en la escuela de Bellas Artes de Amberes irrumpen en los años noventa incluyendo en sus colecciones los mismos conceptos del arte contemporáneo, de todos ellos destaca Martín Margiela verdadero fenómeno de una nueva manera de hacer moda. La Maison Martín Margiela trabaja con materiales reciclados, tejidos con tintes naturales, experimentación en cuanto a las formas y el exagerado volumen de sus prendas, sus diseños parten de conceptos límites. La uniformidad de sus diseños pretenden tener la categoría de atemporalidad.

A finales del siglo XX, las corrientes conservacionista y protecciónista del planeta centraron su atención en tejidos naturales y tintes que no alteraran el medio ambiente, los llamados tejido inteligentes, un compromiso más con el planeta que va dirigido a un consumidor inteligente y respetuoso con el hábitat.

El desafío de principio de siglo consiste en la valoración de la moda como patrimonio cultural que nos pertenece a todos, los hombres somos más que cuerpos vestidos y nuestra sociedad entiende el valor asignado a la moda.

La historia de la moda se encargará de desterrar diseñadores y ensalzar a los últimos diseñadores que exige total empatía con el presente más rabioso, sin lugar a dudas la moda construye el presente, lo que hoy somos, pero también aquello que abandonamos rápidamente, aquello que acostumbramos a olvidar con el tiempo; los hábitos de la vestimenta se convierten en nuestra historia que nos incumbe y nos representa.

Conclusión

En toda interacción humana intervienen flujos de señales no verbales que, en un proceso de codificación y decodificación, se mueven de un interlocutor a otro. Los miembros de la interacción intentan catalogarse según la edad, el sexo, el grupo étnico, la actividad profesional e incluso la función de los rasgos de personalidad. En cualquier encuentro es importante distinguir algunas de las características más sobresalientes del otro con el fin de saber cómo comportarse.

En definitiva la moda y el lenguaje de comunicación no verbal tienen vínculos indisolubles, reflejan el paso del hombre por la cultura.