

Nannetti y la invención de la escritura

“Evocar en nosotros todos los sentimientos posibles, hacer penetrar en nuestra alma todos los contenidos vitales, realizar todos esos movimientos internos con la ayuda de una realidad exterior no teniendo más que las apariencias de la realidad: es en esto qué consiste el poder particular, el poder por excelencia del arte”

G. W. F. Hegel, *Introducción a la estética*, 1835

Que la Colección de arte bruto de Lausana presente la obra de un creador a quien le diagnosticaron esquizofrenia, no tiene nada de extraño. Quizás la insistencia en este tipo de ejemplos procedentes de la salud mental por parte de esta institución, reste importancia al primer proyecto de Jean Dubuffet de recoger en la medida de lo posible el legado creativo del “hombre del común”, aquel que puede disfrutar a la hora de expresarse, de la libertad respecto a los compromisos contraídos por la profesionalidad del artista, y aún más cuando su popularidad alcanza la genialidad: “Un arte modesto, y que a menudo ignora mismamente que se llama arte”. En todo este conjunto de posibilidades Dubuffet destacó el arte de autodidactas, el arte de los niños, las artes populares, las artes primitivas, etc., coincidiendo en esto con movimientos coetáneos como CoBrA, la Bauhaus Imaginista o el Laboratorio Experimental de Alba de Pinot Gallizio.

Quizás la tendencia a centrarse en el arte de los enajenados nazca de otro de los pioneros de las colecciones de arte bruto (también conocido como “outsider”). Me refiero al líder surrealista André Breton, quien valoraba en este tipo de enfermedades cualidades visionarias al creer que liberaban de

manera más directa las fuerzas del subconsciente, aunque cuando Dubuffet acogía este arte, también afirmaba de él ciertas capacidades especiales, lo que bien pudiera contradecir la idea del “hombre del común”. Luego, el mercado y la institucionalización (denunciada por ejemplo por la directora de la Colección de Arte Bruto de Lausana, Lucienne Peiry) hicieron el resto. Incluso hoy cabría distinguir entre el arte bruto y el “dalinismo” (o megalomanía artística simplemente), tal y como hizo aquí en España Ángel Azpeitia Burgos entre el arte *naïf* y lo que él entendía por “ingenuísmo”, es decir, artistas que se recreaban en un estilo infantil, pues no son pocos los pintores que recurren a la catarsis de la mística a modo de Santa Teresa, lo que en el fondo no hace más que rememorar la vieja idea romántica de la inspiración de unos pocos elegidos por el “Don”.

Lo que sí resulta más significativo en la actual exposición en este museo de Lausana, es el interés literario que se añade al caligráfico, lo que no es habitual en un centro dedicado a las artes plásticas. De hecho, la propia Lucienne Peiry considera la colección de arte bruto como un anti-museo por su función de desacralizar el arte, en lo que coincide con Michel Thévoz. Por otro lado, la escritura es uno de los pasajes esenciales de la exposición permanente, ocupando el piso superior del edificio. Otra gran experta en estas manifestaciones plásticas, Françoise Monnin, también dedica todo un capítulo a la escritura en su manual de arte bruto, y es que en este aspecto, el “artista” romano de nacimiento Fernando Oreste Nannetti (1927-1994), afectado de esquizofrenia desde muy joven, no es el único. Monnin cita a Emmanuel le Calligraphe y a Émile le Philatéliste. Lo importante es que Nannetti no ha sido estudiado hasta este momento, con la peculiaridad de que esta primera exposición suya aborda una reconstrucción de lo que ella considera todo un libro que él realizó entre 1959 y 1961 y 1968 y 1973 en el patio del Hospital Psiquiátrico de Volterra, donde perdió el carácter extrovertido que le caracterizó en el anterior Hospital Psiquiátrico Maria della

Pietà de Roma (donde fue internado tras haber sido previamente arrestado por haber ultrajado a un representante de la ley) para comunicarse prácticamente con nadie. Esta soledad la suplió con esta curiosa afición literaria sobre los soportes del muro, donde al interés caligráfico de cosecha propia, cercana a la escritura etrusca según los organizadores de la exposición, se suman los propios contenidos pertenecientes a un dictado interno que, como en demás calígrafos del arte bruto como Adolf Wölflí o Johan Korec, prima el interés rítmico del mismo en forma de susurro interno. Éste siempre restará, pero su materialización lo aliviará, lo que en el caso de Nannetti, en un margen de nueve años, ha ocupado las paredes de todo un patio. Se encontraba en un estado de deterioro tal que ha debido ser reconstruido mediante la documentación fotográfica y audiovisual, un recital de los versos grabado, y la reproducción facsimilada en tres dimensiones consistente en una impregnación en escayola para conseguir el molde necesario. De esta manera, el museo lleva hasta sus límites sus funciones conservadoras y reconstruye todo un fenómeno a partir de una documentación de naturaleza dispar, teniendo en cuenta que el creador de todo este complejo textual, es considerado como artista por vez primera por el museo mismo.

Estos dos valores de la caligrafía y del contenido, no deben ser apreciados de manera separada, sobre todo en este caso en el que ambos se desprenden de una invención que el propio escritor desconoce, dado que es ésta una de las peculiaridades de la escritura en el arte bruto (por esta razón, en el catálogo de la exposición de Nannetti han participado un escritor, un antropólogo, dos historiadoras del arte, un lingüista y un fotógrafo, con el fin de evitar una visión sesgada de esta magna obra). Los contenidos exigen giros gramaticales, nuevos signos, jeroglíficos, etc. Aunque no alcancen la unidad formal del lenguaje transracional de los futuristas rusos, ni la meta-grafía de los letristas franceses liderados por Isidore Isou, al no partir de un lenguaje de

formación popular y diacrónico, la forma y el contenido se reconcilian, residiendo aquí la verdadera dimensión estética de la muestra, puesto que la pintura nunca podrá liberarse de la forma a la hora de establecer un lenguaje propio, lo que le impide ser estudiada como una estructura de signos cerrada y universal. Por esto y a pesar de sus grandes diferencias respecto a los *zaumistas* rusos, la escritura del arte bruto reluce más que ninguna otra manifestación literaria sujeta a la narración, el concepto poético de los formalistas rusos –o mejor dicho estructuralistas–, sobre todo de Roman Jakobson y Viktor Sklovski, teniendo en cuenta que esta dualidad entre forma y contenido unificada por las circunstancias del dictado, comprende otra más referida a su funcionalidad. Esta escritura retoma los estadios prehistóricos de la representación, en los cuales la necesidad comunicativa no se había desprendido todavía de la expresiva (por requerimientos mágicos, religiosos o espirituales en general). Los caracteres de Nannetti, en este sentido, ignoran que la escritura se haya abstraído para liberar a la estética y su función representativa de la expresiva, en una amplia evolución que alcanza su primer clímax con la mimesis de la Grecia Antigua. Con esta apreciación obtenemos la primera identificación entre este arte de facultades mediáticas, con el de los pueblos primitivos y el de los niños, quienes se comunican de forma muy activa con sus dibujos de apreciación intelectual, al tiempo que exteriorizan sus inquietudes al ritmo de sus pulsaciones nerviosas.

A esta doble naturaleza de la unidad de la escritura, debemos añadir la materialidad del soporte y el concepto de grabado. Con mucha paciencia y con un ritmo constante pero obsesivo, Nannetti fue grabando con una punta metálica o con la hebilla de su chaleco, setenta metros de texto libre. Este mismo carácter obsesivo lo encontramos en la obra de muchos de los representantes de la colección de arte bruto, como Crépin o Agustin Lesage. Funciona, si se me permite lanzar un símil un tanto literario, como el escape de agua en las juntas de una

vieja tubería que, aun tedioso, impide que ésta reviente. Este empeño "neurótico" suele conllevar un proyecto infinito y total, último, donde el libro surge enseguida como el modelo más apropiado. Como a Henri Darger o a Adolf Wölflí, a Mallarmé ya le golpeó esta idea de alcanzar una obra absoluta que englobase el azar de la materia, muy necesaria en el arte bruto al tratarse de la materialización de una serie de presiones y pretensiones internas de origen desconocido. La materia en este caso estigmatiza, adopta un papel taumátúrgico, y quizás por ello el bricolaje es tan habitual en las colecciones de este arte, el mismo presente en las sociedades totémicas según lo teorizó Lévi-Strauss en el *Pensamiento salvaje*, y que renace en la sociedad contemporánea en el contexto de una nueva naturaleza industrial escindida tras los escaparates de los comercios, también de origen desconocido, y que nos remonta, paradójicamente, a los estadios mágicos del pensamiento, para los cuales la materia adquiere de nuevo la consistencia de lo posible. Porque una vez más la historia es capaz de comprometernos a todos bajo un mismo cielo sin desigualdades facultativas. Todos somos los "primitivos de una nueva era", como les gustaba afirmar a los futuristas. Una vez dicho esto, ya pueden rezumar en nosotros las palabras del propio Nannetti: "...dos/ veces soy Materializado y/ espiritualizado/ me gusta mi ser material/ como tal/ porque/ soy/ grande/ y/ amable/ de/ mi/ Mente..."

La estética del marché aux puces o la reproducción en

rebajas para obras únicas. El París de Atget

“La lumière ne se comprend que par l’ombre, et la vérité suppose l’erreur. Ce sont ces contraires mêlés qui peuplent notre vie, qui lui donnent la saveur et l’enivrement. Nous n’existons qu’en fonction de ce conflit, dans la zone où se heurtent le blanc et le noir. Et que m’importe le blanc et le noir? Ils sont du domaine de la mort”

Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, 1926

Este verano hemos asistido a todo un acontecimiento para la fotografía en España. Me refiero a la primera exposición en este país de Eugène Atget (Libourne, 1857 – Paris, 1927), concretamente en una de las salas de exposiciones de la Fundación Mapfre de Madrid. Se trata de una itinerante que también apreciarán por primera vez en Australia y en Holanda, hecho que no deja de sorprender dada la trascendencia de la obra de este fotógrafo, quien ya es capítulo esencial en la historia de este medio “mecánico” de expresión.

Lo primero reseñable en este histórico autor, es en principio su anonimato, apenas rescatado por los fotógrafos estadounidenses Man Ray y Berenice Abbott con el apoyo del coleccionista de arte surrealista Julien Levy. Por lo demás, Atget podría encajar en aquel proyecto de Jean Dubuffet de “obra del hombre común”, sólo que no trabajó con la manualidad de la plástica sino con el objetivo fotográfico, dado que él nunca se planteó una producción creativa, sino que recogía paisajes de diversos rincones de París destinados fundamentalmente a pintores. Cuando Man Ray lo descubrió en 1921, recién instalado en París procedente de Nueva York,

comenzó a valorar en él una obra que requería previamente ser destilada de las necesidades de la subsistencia en el mercado del arte, esto es, de su funcionalidad, a pesar de la opinión de la mayoría, lo que no niega que Atget mantuviese un gran cuidado por la ejecución y conservación de sus fotografías, sobre todo al final de su vida pensando en su legado a la posteridad, tal y como demostró en 1920 al ofrecer al Ministerio francés de Instrucción Pública y Bellas Artes, buena parte de la multitud de las tomas que fue realizando a lo largo de toda su carrera de un París en vías de desaparición. Claro está que no era su personalidad lo que le interesaba, sino su producción. Y de ella, no le inquietaba una dimensión estética que él siempre negó. Tan sólo afirmaba su valor documental, por lo que lo importante en sus fotografías era el paisaje, el objeto retratado, mientras que lo único que justificaba la fotografía a su entender era la desaparición del mismo. Es así que Atget quiso aprovecharse económicamente del fenómeno histórico más importante que sufrió París en la segunda mitad del siglo XIX: su reforma urbanística impulsada por el barón de Haussmann, basada principalmente en la sustitución de las tortuosas y oscuras calles propias del Medievo, por anchos, soleados y arbolados jardines. Curiosamente, éste fue uno de los pasajes históricos más reiterados por los primeros situacionistas de la década de 1950, con el fin de explicar la importancia de esta iniciativa gubernamental y justificar sus prácticas *psicogeográficas*: no se trataba tan sólo de destruir las calles que por su estrechez y su viejo adoquinado protegieron y facilitaron las barricadas revolucionarias en 1930 y 1948 (en este sentido el plan urbanístico fracasó con la Comuna), ni tampoco de acomodar la ciudad a la circulación rodada, sino de preparar un urbanismo inédito basado en la política del olvido acorde con el Espectáculo incipiente, es decir, con la nueva era de capitalismo salvaje que se avecinaba. Como advertía el profesor Henri Lefebvre, la ciudad era absorbida por un urbanismo jamás conocido antes, su definición cualitativa desaparecía en las entrañas cuantitativas del mismo. Hay que

tener en cuenta que, en las estampas de un París en aras de desaparición por las necesidades de un nuevo mercado, Atget retrató una serie de artesanados y vendedores ambulantes, con lo que indirecta pero claramente identificaba los cambios drásticos de la ciudad con un nuevo sistema de producción y venta. A ello contribuía especialmente su habilidad fortuita por hacer desaparecer los cristales de los escaparates, o convertirlas en reflejos de aquello que quedaba fuera de encuadre.

Retomando su personalidad y su significado, cuando en 1925 Man Ray le pidió permiso para publicar algunas fotografías suyas en la revista *La Révolution Surréaliste*, él accedió a condición de que las trataran como documentos y no como obras de arte, insistiendo sobre todo en que respetasen su anonimato. Esta actitud que bien pudiera hacer pensar en meras modestias y humildades, en realidad era necesaria para establecer una frontera entre el arte y su función, siempre pensando en el origen de su actividad como comerciante de paisajes urbanos desaparecidos. En este sentido, su negativa a considerar la fotografía como arte (sabía de lo que hablaba, dado que frecuentaba los ambientes artísticos de Montparnasse, posiblemente en busca de clientes) coincide con buena parte de las personalidades más modernas de aquellos tiempos, por ejemplo de la negativa del suprematista ruso Ivan Puni a confundir producción industrial y arte por no caer en las esperanzas ilusionistas e inocentes de futuristas y constructivistas, así como procedieron luego los unistas polacos Strzeminski, Kobro y Stazewski frente a las pretensiones productivistas de sus colegas de *Block Szczuka* y Zarnower. En el ámbito occidental, el propio Man Ray siempre negó la naturaleza artística de la fotografía, aunque con ello se refería a una cuestión temporal, dado que el aura sagrada del arte se obtenía con el paso del tiempo, algo que la fotografía no alcanzaba por su temprana juventud como medio de expresión. Quizás este argumento dejase alguna ventana abierta y justificase sus gestiones para rescatar de la desaparición

la colección de fotografías de Atget, aunque él mismo se inició en la fotografía con el fin de documentar su obra plástica, buena parte de ella efímera, dado que el trabajo de los fotógrafos profesionales no le satisfacía. No obstante, tal y como advierte Andreas Krase, las fotografías hoy más conocidas de Atget fueron seleccionadas por Man Ray y ordenadas siguiendo criterios estéticos -aunque mantuvo la importancia temática o más bien taxonómica con la que Atget clasificaba su obra-, hasta confeccionar todo un álbum hoy conocido como "Álbum Man Ray", conservado en el Museo Internacional de Fotografía de la George Eastman House de Rochester, Nueva York, y que los comisarios de la exposición que aquí comentamos han obtenido para formar parte de la misma. Si bien no logró vender sus fotografías a pintores contemporáneos suyos de renombre como Picasso, Utrillo o Braque, si cautivó a toda una generación de fotógrafos, entre los que se encontraban Walker Evans y Brassai, además de impresionar a escritores como Roger Vailland, perteneciente en su juventud a *Le grand jeu* (1927-1932, grupo parisino cercano por sus inquietudes poéticas al surrealismo aunque no se entendiese con el grupo de Breton), y Robert Desnos, colaborador en *Littérature* y en *La Révolution Surréaliste* hasta que en 1926 fue excluido del grupo. Fue precisamente el carácter documental de sus fotografías y su ausencia de artísticidad, su aspecto más mecánico, lo que impresionó a Man Ray y luego a los surrealistas. Tal y como se desprende de las opiniones de André Breton de sus escritos agrupados desde 1924 en *Los pasos perdidos*, la objetividad de la cámara determina un automatismo exterior que ansía del interior del espíritu, hasta tal punto que llegó a afirmar que era la escritura automática la fotografía del pensamiento, porque el grupo surrealista, debemos recordarlo, nació como un laboratorio de experimentos para revelar cauces de exteriorización de un subconsciente que la conciencia ignora, en opinión de ellos por el peso que ejerce la ideología burguesa. En este sentido, las fotografías de Atget, por su objetividad, eran las imágenes perfectas por recoger una serie de azares objetivos

capaces de sobre-estimular el deseo. Tal y como señala Gérard Durozoi, la primera publicación periódica propiamente surrealista, la *Révolution surréaliste* (1924-1929), eliminó todo signo estético de sus páginas, frecuentes en las revistas de vanguardia del momento como los juegos tipográficos, con el fin de adoptar como modelo las publicaciones de difusión científica y las fotografías documentales propias de las publicaciones de Historia Natural. Es más, Rosalind Krauss llega a afirmar que la fotografía fue el primer “arte” propiamente surrealista antes de la aceptación de una plástica propia, dado que los primeros números de la *Révolution Surréaliste* se ilustraron fundamentalmente con fotografías documentales hasta que fueron generalizándose los dibujos automáticos en las entregas posteriores, sobre todo los de André Masson, en el fondo como respuesta a Max Morise, quien había negado la posibilidad de una pintura automática desde la misma revista. En este contexto, en el del nacimiento de una segunda generación vanguardista en Francia (me refiero concretamente al surrealismo, aunque también anticipase Atget en cierta medida la fotogenia de Jean Epstein por ejemplo), este fotógrafo natural de Libourne significó para ella lo que fue la cronofotografía de E.-J. Maley para la primera vanguardia liderada fundamentalmente por los futuristas en Italia y por el grupo de Puteaux en Francia, quienes se consideraban a sí mismos “cubistas científicos”.

En cambio, Atget fue un fotógrafo que técnicamente, al trabajar con una cámara de placas y con copias de contacto sobre papel albuminado preferentemente, pertenecía a la generación de fotógrafos del siglo XIX. Su temperamento taxonómico y enciclopedista también lo adscribían a este siglo tal y como advierten los comisarios de la exposición que aquí comentamos. Formó parte de él, aunque misteriosamente su obra se reveló tremendamente moderna, sobre todo a los ojos de los surrealistas. Pudo pasar por un romántico para Berenice Abbott, aunque su objetividad lo emparenta más bien con el “abismo” del romanticismo alemán,

con la estética de un Jean Paul e, incluso, con la fenomenología de Hegel, tan importantes estos dos últimos para los surrealistas, quienes pudieron vislumbrar en sus imágenes capturadas, el misterio romántico que ellos estaban dispuestos a revivir en lo Maravilloso, tal y como afirmó Breton respecto al simbolismo desde las páginas de *Minotaure*. Sin embargo y a pesar de este afán arqueológico, documentalista y objetivo, en las fotografías de Atget encontramos ciertos efectos ilusionistas que, al ser desmentida su artísticidad por el propio autor, nos resultan muchísimo más inquietantes. No obstante, estos son casi en su mayoría fruto de la precariedad de los medios que empleaba, casi por completo anticuados, además de una cierta carencia de disciplina que legaba al empirismo un papel importante en la reproducción, lo que testifica una vez más su empeño tan sólo por la documentación. Su preferencia por los objetos, los cuales se debían más a un gusto taxonómico por el detalle que a una inclinación estética predecesora de la temática objetual del siglo XX, era producto de su predilección por los objetivos de distancia focal corta, a excepción de cuando fotografiaba artesanos y vendedores ambulantes. Se trata de una inversión: los objetos ganan un gran protagonismo gracias a su fuerte plasticidad, incluso las calles adoptan el punto de vista de los objetos, mientras que éstos sustituyen posibles personajes retratados. Las pocas veces que estos últimos salían, lo hacían despersonalizados, vestidos con unos trajes que rápidamente los identificaban con sus oficios. Con ello tan sólo buscaba Atget la documentación necesaria para señalar el uso de las calles y los establecimientos en el pasado. Con objetivos de lente larga conseguía que los seres humanos apareciesen a modo de signos descontextualizados del fondo, con una fuerte línea de separación como si hubiesen sido recortados. Precisamente, ésta es una de las peculiaridades que Rosalind Krauss encuentra en la fotografía y lo acerca a la estética del collage, por ello atrajo a los surrealistas desde el principio: la fotografía recorta fragmentos de la realidad impuestos por el angular del objetivo, por su alcance y, en

última instancia, por el formato de la impresión. Lo que obtenemos del “viejo París” gracias a Atget, son recortes de una realidad perdida.

A partir de ahí, todo responde a una serie de consecuencias fortuitas debidas a la generosa comunión de un fotógrafo con su máquina: las facturas granuladas así como los efectos de transparencia, las figuras borrosas, la descontextualización de objetos y personas respecto a los fondos, eran frutos de las prolongadas exposiciones. Las deformadas perspectivas y asimetrías eran producidas por leves giros del soporte mientras enfocaba los motivos, así como la gran profundidad de campo buscaba la documentación simultánea de los detalles y de la totalidad. Todo ello produjo las fotografías que muchos han elogiado por su modernidad radical, a lo que hay que añadir la temática objetual de los mismos, en lo que se incluyen las calles, los personajes, los parques y los prostíbulos, en una suerte de confusión propia de la poética del *flâneur* de Baudelaire y de Walter Benjamin, la misma que también encontramos en la belleza urbana exaltada por Pierre Naville, las descripciones de París de Louis Aragon en *Le paysan de Paris* (1926), en *Nadja* de André Breton (1928), así como el espíritu que animaba al grupo surrealista a realizar derivas en el metro de París para jugar con la sorpresa y con los encuentros, según narra en sus memorias el surrealista alsaciano Maxime Alexandre. A este espíritu debemos añadir, tal y como advierte el filósofo Walter Benjamin en su “Pequeña historia de la fotografía” (1931), la predilección de Atget por los rincones más desconocidos, ínfimos, por los detalles y objetos más triviales, al tiempo que daba la espalda a los monumentos más significativos, dado que era la memoria la que justificaba su labor, y todo ese conjunto patrimonial tenía muchas más posibilidades de ser salvado por la memoria colectiva de la barbarie de las transformaciones urbanísticas.

Por todo ello apareció a los ojos de los surrealistas y de una

serie de críticos contemporáneos, como un innovador o, más bien, como un “primitivo moderno”, es decir, esa posición intermedia entre el espíritu decimonónico y la modernidad más radical que más arriba hemos comentado. Un caso paralelo lo encontramos en el fotógrafo de Nueva York Alfred Stieglitz, quien, desde las páginas de su revista *Camera Work*, también desmintió la naturaleza artística de la fotografía en 1913 junto con su colega el caricaturista mexicano Marius de Zayas. Para ambos, la objetividad mecánica de la fotografía, la hacía superior y más pragmática que la pintura, capaz sólo de reproducir ideas. Todas estas convicciones que se desprendían de las consideraciones simbolistas acerca de las sinestesias, no duraron en aplicarlas a las caricaturas, sobre todo de la mano de Marius de Zayas con la ayuda de ecuaciones matemáticas, esquematizaciones geométricas y letras que debían ser relacionadas por el espectador con las imágenes. En el complejo iconográfico de Atget (quien en su juventud también trabajó como ilustrador y caricaturista precisamente) donde se confunde la realidad natural con la artificialidad, objetos y personas, espacio y objetos, se entremezclan letras, caracteres y tipografías que se acomodan a las estructuras angostas. Muchas de sus fotografías podrían rememorar hoy otro París, aquel de la década de 1930 cuando el surrealista Léo Malet descubrió el *décollage*, esos carteles desgarrados por la acción automática de alguna mano anónima. A él simplemente le gustaba observar cómo un mismo cartel variaba y avanzaba hacia su desintegración de un día para otro. También a los *décollages* de los *affichistes* de la década de 1950: Raymond Hains, François Dufrêne, Villeglé o Rotella. Esto podría dar pie a una interpretación estructuralista de su obra. Por el contrario, como la poesía de Mallarme hecha con palabras y no con ideas, sus letras son reales, fuertemente materiales mientras otros seres se desvanecen en la condición de la imagen desgajada por la fotografía en sí. Todo contribuye a la función documental, tal y como el París cargado de carteles y *décollages* en la adaptación al cine por parte de Louis Malle de la novela de Queneau *Zazie en el metro* (1959), recrea un

decorado imposible para una historia que nunca sucedió. El París de Atget es una ciudad donde el ser humano está ausente porque es la retención de un recuerdo material que va a ser articulado con la gramática del sueño, la misma que funciona en la poesía. No pretendo sumergirme en especulaciones geniales ni mi voz se va haciendo más profunda y ronca conforme avanzo en mis argumentos. Lo que afirmo es tan científico y común como la fe ciega en las ausencias. Los maniquíes habituales en algunos de sus álbumes, al tiempo que prefiguran futuras presencias, desmaterializan la imagen como en los cuadros de De Chirico, quien adaptó estos objetos a partir de la iconografía literaria de su hermano Alberto Savinio, siendo ambos precedentes tan importantes para el surrealismo. De la misma manera, las prendas abandonadas y los objetos de uso personal, son los restos de anteriores actividades, la mayoría de ellas inconscientes. Y estas referencias iconográficas no sólo habitan en estos dos hermanos italianos. Si queremos referirnos a un ejemplo temprano español, debemos citar el catálogo de objetos que conforma *El rastro* de Ramón Gómez de la Serna, libro donde reserva un capítulo a las prótesis y a otros objetos personales abandonados en la locura del mercado. El objeto como agregado del sujeto o viceversa, el acoplamiento formal de dos contrarios, también es un mecanismo humorístico muy habitual en sus *greguerías*, las cuales sin duda, dejaron un gran legado en la estética objetual del cine de Luis Buñuel y de los collages de su hermano Alfonso Buñuel.

Esta intromisión de un lenguaje objetivado y esta referencia al objeto como máscara y sustituto de la actividad humana, nos conduce de pleno al surrealismo belga, y no únicamente a las pinturas con palabras de Magritte, ni a los collages de E. L. T. Mesens, sobre todo a la producción fotográfica de Paul Nougé (*La subversión de las imágenes*, 1929-1930) y Marcel Mariën, tal y como advierte la estudiosa de Nougé Christine de Naeyer. También las figuras recortadas de Atget, cercanas a la naturaleza de los signos, -siempre vacíos-, parecen prefigurar

los fósiles solarizados de Raoul Ubac. En este caso, representan detenciones drásticas de un devenir donde toda vida queda en suspenso hasta expirar sobre el papel sensible. Sin embargo, cuando los objetos ganan el espacio en todas estas producciones de temática objetual, donde todo se reduce a la imagen, se crea una entelequia fuera de toda coordenada existencial. En este sentido, parece que Atget, al retratar una ciudad a las puertas de su expiración, ha sustituido el “ha habido” de Barthes por un “podría ser”. Propondría construir una nueva red urbana a partir de las instantáneas de Atget, buscando el mejor montaje de los trazados de las calles retratadas a través de un primer montaje cinematográfico. Luego el mapa y, finalmente, la arquitectura. Con ello el ejercicio de la memoria abandonaría la reproducción para hacerse productiva, tal y como un siglo después nos enseña la poética fotográfica de Atget, porque el hecho de que su fotografía no pueda ser calificada de artística, no impide que toda ella nos resulte tremendamente poética.

Francisco Julio Donoso, Espantos. Ilustraciones: Paco Rallo

Además de por la singularidad de su difusión, ésta es una de las publicaciones más reseñables de este verano. Se trata de un nuevo poemario de Donoso, joven representante de la poesía actual zaragozana, caracterizado por la búsqueda de fuentes poéticas en los rincones más insospechados de una nueva

popularidad. Me explico de otra manera: para entender el atractivo de esta presentación, a la intensidad con la que Donoso reclama sus versos, debemos añadir la especial dinámica de esta colección de libros que, con esta publicación, suma ya 25 ediciones.

No goza del respaldo del Depósito Legal; pero, por el contrario, sí cuenta con una serie de portadas singularizadas para cada uno de los ejemplares, los cuales tan sólo comparten un adhesivo con los datos más inmediatos: título, autor, ilustraciones, editorial. Este talante especial se desprende del nombre de este último dato, "Cartonerita niñabonita" que, en busca de nuevos cauces populares más económicos, ha basado su presencia física en el reciclaje, dado que para su difusión virtual hubiera bastado Internet, tal y como esta red acabará exigiendo al resto de las publicaciones, oficiales, legales o no. Sólo nos queda cuestionarnos si este apego al soporte de cartón responde a ciertas inclinaciones estéticas cercanas al arte *povera* (mi ejemplar luce un código de barras que no le atañe). Lo que sí es cierto es que esta iniciativa en verdad surgió en 2003 en un país con tanta tradición editorial y bibliófila como Argentina, donde ya entonces degustaron el sabor de la crisis, por lo que, al menos en estas dos cuestiones (y convencido por mi parte de que en mucho más), los argentinos nos llevan una ventaja significativa. Seguro que ante la segunda de ellas, la de la "Crisis", los argentinos ya se han curado de espanto y han descubierto cuánto de simulacro plutocrático subyace tras ella: Sólo la superaremos cuando dejemos de obedecerla.

Sin ánimos de publicitar lo más mínimo (y me refiero de nuevo a la "Crisis"), debo decir que esta supuesta precariedad editorial no es óbice para que cuente con colaboradores de la talla del artista plástico Paco Rallo, ilustrador de los poemas de Donoso en una suerte de acompañamiento basado más en la yuxtaposición que en la ilustración representativa, narrativa, explicativa... y mucho menos traductora de un

registro a otro. En vez de todo esto, Paco ha intentado trabajar con el proceso creativo. De la misma manera que Donoso explora estímulos poéticos en el mundo cotidiano que nos rodea, ahí donde la articulación de los vocablos crea el escandaloso graznido poético, Paco otea y excava dentro de sí mismo para sacar a la luz la mejor ilustración: tras leer rápidamente los versos de la página derecha, dibuja para la de la izquierda (o al revés) la primera imagen que asoma en sus propios entresijos. Bien es cierto que Paco, diseñador gráfico profesional, conoce a la perfección las interacciones existentes entre las letras y las imágenes, y no sólo, como ocurre en la mayoría de las interpretaciones, los mensajes contenidos en las imágenes, también las cualidades objetuales de las letras materializadas en unas tipografías y, en última instancia, en unos caracteres concretos. Sin embargo, en esta ocasión ha preferido dejar que las imágenes se creen por su propio peso, aquél de la tinta que las instaure en forma de monotipos capaces de adherirse sobre cualquier soporte, tal y como Donoso concibe los poemas para ser declamados en voz alta y, a poder ser, en público. Ya sea por la voz o por la impregnación de un rotulador, no hay poesía sin materia.

En fin, estamos sin duda ante una de esas publicaciones que en un futuro serán solicitadas y, posiblemente, reproducidas en facsímil, según la naturaleza paradójica y fetichista del hombre actual.

Breves apreciaciones históricas en torno a la

exposición LAMOLLA. Espejo de una época.

Este verano en Zaragoza hemos disfrutado en el Museo Pablo Gargallo de una nueva exposición antológica del pintor catalán Antoni García Lamolla (1910-1981), tras haber sido montada en el Museo de Arte Jaume Morera de Lérida y el Torreón de Lozoya de Segovia. Si bien Lamolla ya fue ampliamente representado y en cierta medida “redescubierto” por una antológica anterior de 1998 gracias a la iniciativa del mismo centro leridano junto con la del Museo de Teruel, en esta ocasión su carrera artística, plástica e ilustradora es considerada como el título mismo de la exposición indica: un reflejo de la época en que se desarrolló, desde el círculo ilderdense de la revista *Art*, aglutinado en torno a la figura del diseñador gráfico Enric Crous (de quien se exponen junto con las primeras obras de Lamolla cinco diseños, además de dibujos y el *collage* de *Oniro* de José Viola, y esculturas, ensamblajes y algún otro dibujo de Leandre Cristòfol), la vanguardia catalana de la década de 1930 y sus relaciones con la madrileña y la canaria fundamentalmente (apartado donde se incluyen obras de Cristòfol, Artur Carbonell, Ángel Ferrant, Esteban Francés, Juan Ismael, Maruja Malllo, Ramon Marinello, Joan Massanet, Miró, Àngels Planells, Jaume Sans y Remedios Varo), los años de defensa republicana durante la contienda civil y de protección del patrimonio histórico-artístico en Lérida, y el compromiso político en los años de exilio dentro de los círculos libertarios de Toulouse y del sur de Francia, donde se hacen constar con sus obras, sus amistades con artistas como el histórico *fauvista* Maurice de Vlaminck, Antoni Calvé, Emil Grau Sala y el escultor Joan Rebull. Anteriormente, fueron los dos primeros capítulos de este periplo los que mejor conocíamos, no sólo por la anterior exposición dedicada a su persona, sino por aquellas que han versado sobre Enrique Crous, la revista *Art*, *ADLAN*, la exposición logicofobista de

mayo de 1936, la vanguardia catalana, la española en general, y el surrealismo español a grandes y pequeños rasgos, además de la numerosa nómina que hoy suman las monografías consagradas a estos temas.

Es más, su figura es considerada por muchos autores como uno de los exponentes de un surrealismo español generalmente poco organizado, y que tan sólo adaptó del surrealismo oficial bretoniano francés, un pseudo-automatismo y algunos de los lenguajes y temas que entonces identificaban a los más importantes representantes del incipiente arte surrealista, sobre todo a Miró y Dalí, de quienes por ser catalanes presuponemos un mayor influjo en una generación inmediatamente posterior y a la que Lamolla perteneció. Los paralelismos con el automatismo del primero de estos dos pintores, Joan Miró –quien “puede pasar por el más surrealista de todos nosotros” según André Breton en *Le surréalisme et la peinture* (1928)-, es subrayada en el catálogo por la historiadora Lucía García de Carpi, quizás con mayor énfasis que en su artículo publicado en el catálogo de la exposición de 1998 dedicada a nuestro pintor. Concretamente, García de Carpi se refiere a una carta enviada por Lamolla a Miró en enero de 1936, la cual testifica la amistad entre ambos y sus periódicas reuniones en Barcelona.

En relación a Salvador Dalí, la crítica y la historiografía tradicional ha subordinado la aportación de una buena nómina de artistas “vanguardistas” españoles de la década de 1930 a la influencia de este genio divino y monstruo internacional. Ya me referí en su momento a la exposición itinerante “Huellas dalinianas” de 2005, denunciando los excesos centralizadores de ciertos sectores de la historiografía del arte español contemporáneo y actual, desde las páginas de la extinguida publicación quincenal zaragozana *El aragonés*. Si bien podría tener su justificación en el centenario del nacimiento de Dalí, la extensa nómina de los ahí presentes, por no decir la práctica totalidad de la

vanguardia peninsular de la década de 1930, anunciaban consecuencias muy peligrosas en la visión general que podría forjarse el espectador del arte contemporáneo español a partir de ella, y de su rica variedad y profundidad en cometidos y apuestas. Hay que recordar que la crítica de la época poco entusiasta respecto a estos nuevos lenguajes, ya recurrió a esta simplificación para minimizar su importancia, por ejemplo con motivo de la exposición logicofobista celebrada en las Galerías Catalònia de Barcelona en mayo de 1936 y en la que Lamolla formó parte muy activa. No pretendo negar la evidente presencia de Dalí en las obras de los pintores catalanes como Ángel Planells, Jaume Sans o Joan Massanet (para quien habría que añadir la de Giorgio de Chirico como ocurre con el propio Dalí, o por ejemplo con los valencianos Genaro Lahuerta o Carlos Ribera, tal y como a la influencia del pintor de Figueras en otro catalán, en Artur Carbonell, habría que sumar la de Ángel Ferrant para poder entender realmente sus “formas blandas” tan queridas por los historiadores más formalistas), incluso en el primer Óscar Domínguez, así como muchos otros prestaron atención a su carrera cargadas de éxitos cosechados en la capital francesa en muy poco margen de tiempo, y a sus provocativas y geniales investigaciones en torno al método paranoico-crítico, a la condición comestible del modernismo catalán, a su “Santa objetividad” y a su insistencia en una antiartisticidad que, como en el caso de Miró, cada día era menos creíble. Sin embargo, el vaso se desbordó en “Huellas dalinianas” con la presencia de representantes de la altura de Ángel Ferrant o Benjamín Palencia, o de artistas tan distantes a Dalí como el comprometido Josep Renau. Creo que esta exposición de Lamolla acontecida este verano en Zaragoza, contribuye en buena medida a devolver la riqueza del panorama artístico de ese esplendor cultural que gozó el país en los años de entreguerras (para muchos una “edad de plata”), desde la asimilación de las vanguardias desde finales de la segunda década del siglo XX, hasta la culminación de un proceso rápido de toma de conciencia política con el golpe de estado autodenominado “nacional” y el consecuente estallido de la

desastrosa Guerra Civil Española, tan sólo deseada en verdad por una minoría ambiciosa de poder y más bien falta de principios reales.

Sin embargo, esta tendencia de la historiografía a concentrar las innovaciones plásticas en unas pocas manos en beneficio de políticas culturales oportunistas basadas casi prácticamente en eventos, centenarios y demás festividades, no impide, a la hora de estudiar un supuesto surrealismo español de la década de 1930, reconocer las escasas voces que en la época y en España (sin nombrar a los surrealistas españoles que residían en París) defendían un completo compromiso surrealista. Junto con Eugenio Granell, Remedios Varo o Esteban Francés (aunque más bien manifestaron estas filiaciones en el exilio una vez finalizada la contienda), una de esas voces en lo que al círculo leridano de *Art* se refiere, perteneció a Manuel Viola (entonces José). Más poeta que artista, dibujante en un estilo semiautomático emparentado en multitud de ocasiones con el de Lorca, por aquellos años, antes de decantarse definitivamente por la plástica a mediados de la siguiente década de 1940, mostró una mayor sensibilidad por la teoría, siendo uno de los más fervientes participantes en la revista *Art*, en cuyas páginas no desaprovechaba oportunidad alguna para incidir en la supremacía poética. Por entonces, él defendía la tendencia más propiamente surrealista, aquélla a la que se adscribía la pintura de Dalí, heredera del espiritualismo del primer De Chirico frente a las aportaciones semiautomáticas de Hans Arp y de Joan Miró, las cuales Viola encontraba más propiamente plásticas y alejadas de las inquietudes revolucionarias surrealistas y su compromiso con la realidad. Claro está que sus compañeros de “vanguardia” en Lérida García Lamolla y Leandre Cristofol, atendían con interés a la obra Daliniana, pero la carta antes aludida por García de Carpi, testimonia el interés por Miró de Lamolla y de Enric Crous, director de *Art*. A éste último especialmente le atraían las manifestaciones antiartísticas del joven Dalí junto con Sebastián Gasch y Lluís Montayà,

anteriores a su partida definitiva a la capital francesa y su aventura surrealista, dado que Crous siempre luchó con todas sus actividades polifacéticas -desde la tipografía y el diseño hasta su papel crucial como impulsor de una renovación del arte y en la creación de un Cineclub en Lérida-, más que por un mero acopio de los principios importados de un movimiento concreto parisino, por una modernización de las vías de expresión acordes con la nueva realidad tecnológica e industrial, con el fin de trabajar en una reconciliación de la sociedad con sus propias posibilidades técnicas de producción. Él, mayor que Viola, pertenecía más bien a la generación de *L'Amic de les Arts* (1926-1929), porque lo mismo ocurre en el fondo con Cristòfol y Lamolla. A parte del surrealismo, con ellos compartió su fascinación por el racionalismo de la revista gala *L'Esprit Nouveau* dirigida por Paul Dermée.

Cuando Viola entrevistó a Leandre Cristòfol (se trata de un texto inédito conservado en el Museo Jaume Morera de Lleida), no dudó en lanzarle la siguiente pregunta: ¿Qué escuela, qué modalidad te gusta?, el escultor contestó: “No sé de qué me hablas. Ignoro eso de modalidad y escuela. Lo que sé es que estoy al principio del principio de mi nuevo camino emprendido”. Tampoco con Lamolla consigue una adscripción completa al surrealismo (él negó rotundamente en 1960 en una entrevista haber sido surrealista), aunque así lo quiso en un texto escrito sobre el pintor con ocasión de su exposición en Madrid en 1935: “Diciembre de 1935, llega a Madrid, sin otro bagaje que el de su talento y sus poemas plásticos, A. G. Lamolla, desconocido, con una obra que no contiene halagos para la crítica oficial y el gran público, con unas figuraciones plásticas cuyo distintivo es la agresividad y la poesía absoluta en consonancia con las búsquedas de los surrealistas”.

A pesar de todo ello, resultaría poco sincero por nuestra parte negar que Lamolla haya sentido cierta fascinación por la temática surrealista y por la figuración

del ya famosísimo pintor de Figueras; pinturas como *Masturbació* de 1934 así lo confirman. No cabe duda que, por entonces, Lamolla utilizaba la pintura como una vía de exteriorización de la psique interior. Incluso a lo largo de toda su carrera no ha dejado de haber un poco de todo aquello que permitió a sus amigos Enric Crous y Manuel Viola relacionarlo con el automatismo. Las noticias de un arte surrealista incipiente procedentes de Francia llegaban a través de muchas vías, exposiciones y publicaciones. Sin ir más lejos, en las páginas de *Art* pudieron leerse poemas de Tristan Tzara, André Breton o Paul Éluard, además de imágenes de obras de Man Ray, Max Ernst, André Masson, Yves Tanguy, Hans Arp y su discípulo Kurt Seligmann, tan emparentados estos dos últimos con el organicismo de otro presente en esta publicación: Ángel Ferrant, muy influyente en Cristòfol así como en las breves aventuras volumétricas de Lamolla y en la triada escultórica catalana conformada por Eudald Serra, Ramón Marinel·lo y Jaume Sans. Resulta aventurado atribuir el surrealismo de Lamolla y sus colegas catalanes a una simple devoción por Dalí, así como reducir las investigaciones plásticas de la “vanguardia” española a la importación de contenidos foráneos. Por otra parte, debo reconocer que soy contrario a hablar de un surrealismo español, al menos directamente y sin antes advertir las divergencias y las condiciones especiales de la España republicana, un tema que requiere una gran extensión para abordar una importante investigación ya iniciada por muchos expertos como Jaime Brihuela, Juan Manuel Bonet, Vittorio Bodini, C. B. Morris, Lucía García de Carpi, Emmanuel Guigon, Manuel Pérez-Lizano Forns, etc.

Lo primero a tener en cuenta al respecto, es la corta carrera sesgada de muchos de sus protagonistas (González Bernal, Federico Comps, Nicolás de Lekuona, Alfonso Olivares, etc.), por una temprana muerte o por los mismos acontecimientos políticos, los cuales obligaron a muchos de los que los sobrevivieron a replantearse de camino al exilio

sus carreras artísticas y sus vidas en general, aunque es cierto que muchos aquellos que mostraron una mayor adhesión al surrealismo lo hicieron en sus últimos años en España y luego en el extranjero, sobre todo aquellos que emigraron a Centroamérica como Remedios Varo, Esteban Francés (estos dos lo hicieron poco antes a Francia, donde encontraron el grupo de Breton. Ambos ya habían entablado amistad con Óscar Domínguez y Marcel Jean en 1935 en Barcelona, encuentros materializados en una pequeña serie de cadáveres exquisitos, algunos de los cuales experimentando por ver primera en esta modalidad automática con la técnica del collage) y los hermanos Fernández Granell o el andaluz Federico Castellón, instalado desde 1934 en Nueva York, además del propio Manuel Viola, quien participó antes de entregarse al tachismo y la abstracción lírica, en el grupo *La main à plume*, prácticamente anónimo por las circunstancias del momento, dado que esta revista de resistencia surrealista se publicó durante la ocupación nazi de Francia. Muchos de los que asumieron el lenguaje de Dalí durante los años treinta, pintor que al estallar la Guerra Civil española poco tenía que ver ya con el grupo de Breton, buscaron nuevos derroteros, tanto en el extranjero como en el caso de Óscar Domínguez, como en la España franquista como José Caballero. Otros como Ángel Planells o Artur Carbonell se mantuvieron fieles al lenguaje figurativo daliniano hasta el final de sus carreras, pero muy alejados de un auténtico compromiso surrealista con la realidad. En el caso de Lamolla y a pesar de las apariencias, con motivo de su exposición en Madrid a finales de 1935, el crítico Manuel Abril ya elogió su obra “suprarrealista” por evitar los excesos de la “sexualidad freudiana”, la escatología y los “snobismos”.

No obstante, a esta primera delimitación debemos añadir la depuración generalizada a la hora de adoptar los lenguajes plásticos procedentes de París relacionados con el surrealismo. La posibilidad de un “arte surrealista” condujo a buena parte de los surrealistas a un debate abierto desde

finales de 1924, establecido entre Max Morise y Pierre Naville (el más comprometido con la causa comunista en estos años dentro del grupo oficial del surrealismo) por una parte y, por otra, Robert Desnos junto con algunos de los artistas del grupo como André Masson, Pierre Roy, Tanguy, Malkine, Miró, etc., hasta que el tema quedó zanjado con la publicación en 1928 del ensayo del líder del grupo André Breton *Le surréalisme et la peinture*, donde defendía la posibilidad de un arte surrealista siempre que trascendiese los intereses meramente artísticos para alcanzar la poesía y el compromiso surrealista, hecho que fue respaldado en 1930 por otro ensayo, esta vez de Louis Aragon a raíz de una exposición de collages en la Galería Goemans de París organizada por los surrealistas: *La peinture au défi*. Por el contrario, a España llegaban las noticias de un arte surrealista ya conformado, el surrealismo se presentaba más como un movimiento artístico y literario que como una postura revolucionaria, sobre todo en los años treinta. Y cuando esta última cuestión salía relucir, los artistas españoles tendían a proteger la independencia y la libertad de expresión. Quizás esta situación dote de contenido al término “suprarrealismo” o “superrealismo” referido habitualmente por entonces, y lo diferencie del “surrealismo” aprobado poco después por el mismo Breton como la mejor traducción de “surréalisme”, a pesar de tratarse en el fondo de conceptos contrarios (uno de los pasajes más ilustradores del comportamiento dialéctico del surrealismo). Es el caso de la posición adoptada por el mismísimo poeta J. V. Foix, por el crítico Magí A. Cassanyes, y por los pintores catalanes más cercanos a Dalí como Àngels Planells, tal y como documenta Lucía García de Carpi en el catálogo de la exposición aquí comentada. Esta cómoda asunción de los lenguajes plásticos del surrealismo como exploración del subconsciente y exaltación de lo onírico sin compromisos mayores, ya fue denunciada en 1930 por el zaragozano Juan Ramón Masoliver en su artículo “Posibilitat i hipocresia del surrealisme d’Espanya” en el número del *Butlletí de l’Agrupament Escolar de l’Academia i Laboratori de Ciències*

Mediques de Catalunya dedicado al Surrealismo (n. 7-9), incluyendo en sus argumentos al mismísimo Mirò. Precisamente, seis años después Cassanyes presentó la exposición logicofobista (con la presencia de Artur Carbonel, Leandre Cristòfol, García Lamolla, Àngel Ferrant, Esteban Francés, Ramón Marinel·lo, Joan Massanet, Maruja Mallo, Àngel Planells, Jaume Sans, Remedios Varo y Juan Ismael) libre de las militancias del surrealismo, incluso por encima de este movimiento ya internacional, a pesar de los ánimos de sus compañeros en esta exposición Remedios Varo, Esteban Francés, Manuel Viola (quien reaccionó en el catálogo de la exposición logicofobista ante las declaraciones de Cassanyes, identificando el logicofobismo con el surrealismo por trabajar ambos con la poesía al margen de los intereses artísticos) y Llamolla, convencidos en fundar un grupo surrealista catalán desde la visita a Barcelona del poeta surrealista Paul Éluard en el mes de enero de ese mismo año.

A pesar del fuerte compromiso de los más convencidos –y no es el caso de Lamolla precisamente–, el entendimiento del surrealismo por parte de ellos distaba significativamente de su origen francés. Así por ejemplo, Manuel Viola lo definía como un triunfo de la subjetividad sobre la objetividad de las vanguardias anteriores (por ejemplo en “Plástica”, *Art* nº 5), sin mencionar la importancia del objeto en los argumentos tanto de Breton como de Dalí, es decir, ni el azar objetivo hegeliano ni el psiquismo del método paranoico-crítico, aunque quizás la realidad literaria profunda de este método condujese a representantes catalanes atraídos por el surrealismo como él, a elevar la importancia de la subjetividad y su identificación con la poesía. Incluso a finales de la década de 1930, Esteban Francés se mantuvo al margen de los debates políticos del surrealismo según afirma su estudioso Thomas Windholz en el catálogo publicado con motivo de la exposición antológica que la Fundación Eugenio Granell le dedicó en 1997.

Con estas aclaraciones no deseo ofrecer una visión empobrecida del panorama vanguardista español de entreguerras, sino todo lo contrario. No creo que España produjese una vanguardia propia, ni con el ultraísmo, ni con un supuesto surrealismo español, ni con los intentos del uruguayo Torres García de conformar un grupo “constructivista” en Madrid porque, coincidiendo con la opinión de autores como Philip Sers o Giovanni Lista, entiendo por “vanguardias históricas” una serie de movimientos comprendidos entre 1909 y la II Guerra Mundial, caracterizados por haber trascendido las preocupaciones meramente artísticas y literarias para alcanzar un proyecto global, compartiendo todas ellas en este cometido su preocupación por una actualización necesaria de la sociedad respecto a las modificaciones sustanciales que la industria había ejercido sobre la naturaleza, encontrando para ello en la mayoría de los casos sus modelos en los movimientos sociales. Se trataba de reaccionar ante la alienación actual general y, en este aspecto, aun sin haber llegado a conformar movimientos de proyección nacional o internacional, algunas entidades artísticas españolas del momento ofrecieron grandes avances con gran dinamismo: los intereses pedagógicos de Torres García y sus diseños de juguetes en base a principios estéticos universales, lo mismo que Ángel Ferrant en torno al dibujo y los objetos, manteniendo una postura muy alejada de la idea de la genialidad artística o de un arte hecho por unos pocos, tan constante en el egocentrismo comercial de Dalí. Los ecos de Ferrant resonaron en el interés constante por los objetos naturales y los desechos industriales de la primera escuela de Vallecas, de donde se desprendieron artistas tan valiosos como Maruja Mallo, Benjamín Palencia o el escultor Alberto.

Para cuando en España se generalizó la renovación de los lenguajes plásticos, la vanguardia europea ya no investigaba nuevas corrientes a modo de escuelas, sino redes lo suficientemente amplias como para trabajar en una incidencia social más inmediata, hasta crearse dos plataformas

básicas: el surrealismo y el constructivismo, ya sea éste último en forma de arte concreto o de funcionalismo. Y no siempre estas dos corrientes generales estuvieron enfrentadas. Representantes como Hans Arp, Kurt Seligmann o Alexander Calder, con toda la influencia que ejercieron en nuestro país, se mantuvieron entre estas dos tradiciones, las mismas que en la década de 1920 se reunieron en movimientos del este y centro de Europa como es el caso la vanguardia polaca, del maísmo húngaro, del zenitismo yugoslavo o del poetismo checoslovaco. Esta misma comunión entre poesía y el racionalismo de la construcción, pudo apreciarse en el espíritu que animó ADLAN, la publicación A.C., la canaria *Gaceta del Arte* y evidentemente *Art*, así como el talante de personalidades tan carismáticas como Ángel Ferrant, Eduardo Westerdahl, Tomás Seral y Casas, Enric Crous o Leandre Cristòfol, aun sin una declaración explícita al respecto como sí ocurrió en los casos de la vanguardia húngara con Lajos Kassak o Ernst Kállai, en Polonia por ejemplo con Karol Hiller, y en Checoslovaquia con Karel Teige y Vítězslav Nezval (para esta comparación debemos tener en cuenta una vez más la corta vida de la “vanguardia” española)

Queda claro que, si bien no podemos englobar a todos en esta consideración ni mucho menos, el compromiso por cuestiones que trascendían la mera producción artística y profesional, prevalecieron y animaron a muchos de los máximos representantes de la vanguardia española del momento, ya fuese por intereses pedagógicos, políticos o simplemente sociales, aunque no bastaron para crear una vanguardia propiamente dicha. Estos impulsos debían proceder por otras vías que sustituyesen las aspiraciones utópicas de las vanguardias foráneas, y creo que, en buena medida, aunque sin querer por ello incluir a todos sus representantes, los mismos movimientos sociales tiene mucho que decir al respecto en el ejemplo peninsular. El anarquismo ya proporcionó los medios propagandísticos a los futuristas italianos que, en su mayoría, habían militado en sus filas durante sus años de

juventud. A partir de esta primera vanguardia, tras la Gran Guerra sobre todo, las siguientes buscarían aliados en el ámbito revolucionario con quienes compartir sus programas sociales, como es el caso del futurismo y del suprematismo rusos, y del constructivismo y el productivismo soviéticos, del poetismo y del artificialismo checoslovacos, del dadaísmo de Berlín, del maísmo húngaro, del zenitismo, del surrealismo, etc. Quizás la enorme fuerza y pervivencia del comunismo libertario y del anarquismo en España, creó un marco peculiar en el panorama de las vanguardias europeas que, entre otras cosas, propició esa comunión entre el racionalismo constructivo y la libertad expresiva del surrealismo, antes de generalizarse el realismo de tipo social, sobre todo en base al fotomontaje, la ilustración gráfica y el cartel propagandístico. Autores como Ramón Acín, Ángel Ferrant, Alberto, Francisco Mateos o Santiago Santana, no necesitaron adoptar literalmente los objetivos sociales de los movimientos de vanguardia porque para ello ya poseían previamente sus compromisos políticos o sus inquietudes docentes, y este es el caso de Antoni García Lamolla (hay que tener en cuenta que junto con Crous y Cristòfol entre otros, creó en Lérida en 1936 la Agrupación de Escritores y Artistas Sociales con el fin de apoyar la causa de los trabajadores y de hacer frente a la amenaza fascista), cuyo compromiso libertario es revelado de manera extensa por primera vez, por esta nueva exposición itinerante celebrada en este año 2011, tanto la adoptada durante la contienda civil como en los años de exilio en el sur de Francia, sobre todo de la mano de Jesús Navarro Guitart y del inédito y relevante artículo que ha dedicado a esta importante vertiente de nuestro pintor, añadiendo además su labor protectora del patrimonio histórico-artístico en Lérida junto con Enric Crous, así como hizo Josep Renau a nivel nacional. Debemos tener en cuenta que, si bien los principales estudios dedicados a Lamolla no han abordado esta importante vertiente, tampoco ha sido anteriormente mencionada por los principales aunque escasos trabajos consagrados al compromiso político del arte en aquel periodo, por ejemplo por la obra

más importante en esta materia, *Arte y compromiso. España 1917-1936* de Arturo Ángel Madrigal Pascual (Fundación Anselmo Lorenzo, Madrid, 2002).

No sólo resulta destacable este descubrimiento por el conocimiento de la carrera artística de Lamolla, también amplía significativamente la posición de la vanguardia española de los años treinta, y puede desvelar matices importantes en el arte de otros artistas que han cultivado lenguajes cercanos al surrealismo y que en cambio no se han comprometido directamente con los principios básicos de este movimiento, aunque sí han participado en diversas actividades culturales libertarias. Por sus tempranas defunciones pudieron demostrar unas imbricaciones más consistentes entre su plástica y sus compromisos sociales, como es el caso en Zaragoza de González Bernal y Federico Comps, aunque también la de aquellos cuyas militancias políticas se vieron frustradas por la derrota de la República Española ante los golpistas y la indiferencia de las restantes democracias europeas, y el posterior exilio, como es el caso de los escultores Eleuterio Blasco Ferrer y el zamorano Baltasar Lobo, de quien hemos tenido recientemente el lujo de disfrutar en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, de sus magníficas esculturas femeninas realizadas en su mayoría en París bajo el influjo principalmente de Henri Laurens.

Retomando el lenguaje surrealista, el compromiso de Lamolla con un buen número de publicaciones libertarias durante la Guerra Civil (*Acracia, Esfuerzo, Ruta, Faro*, etc.) y durante el exilio (*España Libre, Inquietudes, CNT, Ruta, Cenit*, etc.), siempre sin perder su singularidad iconográfica y estilística, alumbra la posibilidad de nuevas relaciones entre surrealismo y anarquismo en España, mucho antes de la colaboración de los surrealistas oficiales de París en *Le Libertaire* entre 1951 y 1953, momento en que Breton descubría las teorías de Fourier acerca de las pasiones del hombre. Pero más allá, gracias a esta exposición, Lamolla ha pasado a ser

el mejor ejemplo fáctico (recordemos el título de la exposición: *Lamolla Espejo de una época*) de cómo la libertad expresiva y la investigación de nuevos lenguajes plásticos por vías psíquicas, no están reñidas con la toma de conciencia y el compromiso social, incluso en momentos tan difíciles y urgentes como aquéllos que le tocaron vivir. Es como si las dos vertientes del anarquismo en el arte, aquella del compromiso de Proudhon y Courbet y la de la autonomía del artista defendida por ejemplo por Oscar Wilde, se reconciliaran en una nueva síntesis, de la que también participaron indirectamente y desde el Reino Unido los intereses pedagógicos de Herbert Read. Incluso gracias a la labor de Lamolla podemos afirmar que ambas facetas colaboran mejor juntas que aisladas, bajo un mismo proyecto de liberación. A un mismo tiempo, este pintor catalán fortalece los escasos ejemplos de otros artistas que también han alcanzado esta certeza (Alberto, Acín, Comps, González Bernal, etc.), frente a la insistencia por parte de diversos sectores interesados -algunos opuestos entre sí- en la incompatibilidad entre ambas, como si la libertad expresiva fuese paradójicamente patrimonio del *laissez-faire* del mercado capitalista, el mismo que expone la investigación estética al mejor -o peor- postor.

La belleza de los objetos. Paco Rallo

Fotografía: Antonio Ceruelo

La expresión externa de la obra de arte es, pues, la expresión del reposo y de la serena grandeza, incluso allí donde debe expresarse la tensión máxima del dolor o de la alegría.

F. W. J. Schelling, *Sistema del idealismo trascendental*, Tubinga, 1800.

A pesar de la aparente evolución acelerada de las artes plásticas en las últimas decenas, la objetividad de los criterios estéticos con los que valorar un fenómeno artístico sigue siendo un problema. Ésta no puede residir ni en las habilidades técnicas, ni en las inspiraciones ni en las representaciones de realidades previas. Como poco siempre les faltaría un complemento estable que al menos los sustentase. Ni la Filosofía ni sus escuelas, ni la Psicología ni sus variantes, ni tan siquiera la misma Historia del Arte, han logrado alcanzar una unanimidad en los juicios estéticos, y aún menos la existencia de lenguajes plásticos, dado que todo lenguaje necesita de un consenso popular que lo libere de una racionalización completa. Para que esto fuese posible (me refiero tanto al juicio estético objetivo como a una posible gramática de la creación), el Arte debería finalizar siempre en sí mismo, abocado a una intromisión cómoda pero fatal, ansiada por aquellos que desean justificar su actividad privilegiada, pero insuficiente en un marco social de comunicaciones. Es verdad que de ser así la actividad se liberaría de sus compromisos; sin embargo se le condenaría a su vez al ostracismo. Y no se trataría de una calamidad del artista, sino de la amputación drástica que sufriría la civilización al perder uno de sus mecanismos básicos de comprensión (no sé por qué de repente recurro a verbos condicionales, cuando hoy podemos afirmar que esto es prácticamente un hecho)

En la actualidad y desde hace ya unas cuantas décadas, como apuntaba anteriormente, el Arte –o al menos aquel conocido, expuesto y publicado, aquel institucionalizado- sólo ha sabido responder a esta

imposibilidad con una continua repetición alternativa de las tendencias generalizadas: geometría/ expresionismo/ realismo/ geometría... en un constante deslumbrar onánico por el despertad de formas consabidas aunque enmascaradas tras las nuevas posibilidades tecnologías, hoy por hoy condenadas a imitar los logros de las manualidades antes que avanzar en la producción de sus propias formas.

Todo parece empeñado en no abandonar el proyecto de un Arte autosuficiente, hermético, categóricamente diferente del resto de las existencias. Pero el culto del original exige numerosos sacrificios y chivos expiatorios. Por el contrario, el Arte sólo puede encontrar una funcionalidad siempre y cuando ubique sus objetivos fuera de sí mismo. Esto no supone en principio renegar de su especificidad (el estudio y la creación de las apariencias), y tampoco sería Él el único en tener que hacerlo. Es más, todas las empresas encuentran sus servicios fuera de sí mismas por su naturaleza social (por orden histórico: la religión, la filosofía, la ciencia...), así como todos los fenómenos naturales o artificiales tienen sus consecuencias más allá de su propia definición: el fuego quema lo que no es fuego y el agua moja lo que no es agua. Es sencillo; forma parte de lo que entendemos por dialéctica, y no sé por qué el arte va a constituir la única salvedad en esto.

Si atendemos a la historia, la idea de un Arte destinado a la mera contemplación sin obstáculos terrenales, se forjó a partir del siglo XVIII y alcanzó su punto más álgido a principios del siglo XX. Las vanguardias cuestionaron esta premisa, la cual fue retomada a mediados de siglo por la tradición greenbergiana norteamericana y por el desarrollo, expansión y actualización de las instituciones culturales. Tanto es así, que la visión autónoma del arte fue la consecuencia inmediata del surgimiento de los primeros órganos de valorización de las obras de arte en el siglo XVIII como alternativa a las academias: los salones, lo que tuvo su

expansión en la crítica del arte, en la historiografía del arte, en los museos y, finalmente, en las galerías artísticas. El positivismo renovado y el culto a la razón que ilustraron los primeros coletazos de lo que se conocería como la Revolución Industrial y que erigió el imperio actual del Mercado, volcaron sobre sí mismas todas las disciplinas al tiempo que surgían como tales: el lenguaje se hizo opaco ante sus contenidos con el surgimiento de la filología (desde Vico hasta Foucault); otro tanto ocurrió con la Historia (desde Comte hasta E. P. Thompson) y, por extensión, con la Historia del Arte. La mayoría de las disciplinas actuales acababan de instituirse escindidas de sus propias realidades. No necesitamos remontarnos a las funciones mágicas, proyectivas, funerarias, religiosas, conmemorativas, litúrgicas, etc., otorgadas al arte en la Prehistoria, la Antigüedad y la Edad Media. La *historia* y la perspectiva artificial, así como la perspectiva aérea de Leonardo, la modulación geométrica, los sistemas mecánicos de proyección y las anatomías fidelignas, fueron entre los siglos XV y XVII mecanismos e instrumentos de conocimiento que sometían la realidad a la razón, la misma que dotaba al hombre de su superioridad. La imitación de los modelos naturales permitía conocerlos mejor. No creo necesario citar las ilustraciones anatómicas de Leonardo o los grabados de Durero como ejemplos más populares. El hecho es que hoy, a pesar de los elogios de la historiografía y de la crítica dirigidos hacia las “logradas” resoluciones formales, hacia los contenidos temáticos y oscuras inspiraciones que enardecen el culto a los artistas de moda, si analizamos objetivamente el legado de los grandes artistas del siglo XX, podemos afirmar que sus legados son sobre todo investigaciones en nuevas posibilidades materiales y técnicas, aquellas que han permitido la creación de nuevas apariencias y relaciones más compactas entre éstas y sus realidades físicas. Pensemos en el *papier-collé* de Braque y Picasso (una “máquina de ver” según Jean Paulhan), en las soldaduras de Julio González, en las técnicas automáticas del dadaísmo, del poetismo checo o del surrealismo, en los estudios materiales del Tatlin y

Rodchenko, las nuevas matemáticas de Malevitch o El Lissitski, la fotoplástica, los aerosoles de Man Ray, etc. La gran revolución artística del siglo XX, acorde con el desarrollo de otras disciplinas y de la sociedad, fue ante todo material y luego técnica, ya fuese para dotar a la obra de nuevas materias menos codificadas o para desmaterializarla. En cualquier caso esta "revolución" permitió que el material dejase de ser un determinante de la creación para otorgar una mayor libertad como consecuencia de la desaparición paulatina del trabajo en el taller y del encargo. Es lógico pensar que, antes de verse abocado a una lucha sin descanso en la asfixiante competitividad del mercado, el artista podía entregarse, libre de los antiguos lastres, a la investigación. Hoy ya no es suficiente con que éstos demuestren sus habilidades técnicas o formales o se escuden en misteriosas musas y entelequias idealistas. Hoy, el artista sólo puede ser un investigador. Todas las demás disciplinas van encaminadas a este nuevo sector de la actividad humana según los mecanismos lógicos del progreso y de la historia (el cuarto tras la agricultura y la ganadería, la industria y, por último, una administración encaminada a su extinción), a pesar de los retrocesos impuestos por un mercado cada día más reaccionario. Incluso todas las actividades humanas se entrelazan y se diluyen en este recorrido hacia la investigación, la misma que ha desarrollado los medios mecánicos que poco a poco han ido tomando el relevo de la producción. En este cometido el arte recupera su papel como medio primigenio de conocimiento de la realidad dispuesto al alcance del conjunto de la sociedad, y no sólo de unos pocos profesionales y entendidos escudados en el oscurantismo, tal y como nos permiten hoy el desarrollo de los medios tecnológicos, por ejemplo la "revelación infográfica" en lo que aquí nos atañe.

Es así cómo surge el "arte nominativo", aquél capaz de valorar cualquier realidad desde un punto de vista artístico, estético y, sobre todo, poético. Siguiendo los argumentos del mismísimo Marcel Duchamp, padre del arte

nominal contemporáneo, si los artistas desde el siglo XIX ya no fabrican sus propios pigmentos, la falsa idea de la creación a partir de la nada sucumbe y, entonces, éstos ya pueden proponer como arte cualquier realidad. Esto no justifica, tal y como simplificó su amigo surrealista André Breton, que el artista presente como arte lo que se le antoje (en principio como ataque al mercado capitalista del arte y luego como aliado suyo), sino que todo sea susceptible de ser valorado estética, artística o poéticamente. Quizás tan sólo se trate de un punto de vista más, posiblemente el primero de todos, el más básico. Ya lo advirtió por ejemplo Ernst Cassirer en su *Antropología filosófica*: “el artista es un descubridor de las formas de la naturaleza, lo mismo que un científico es un descubridor de hechos o de leyes naturales”. En este aspecto, en la contemporaneidad donde adquirimos los objetos a cambio de un dinero que hemos obtenido a través de una actividad más o menos estandarizada y que nada tiene que ver con ellos, el arte se presta como un gran productor de mecanismos creativos de aproximación al mundo objetual, una vez que la lógica, la filosofía y la religión han fracasado en dar una explicación concisa –consoladora al menos- de los mismos. Y es esta última reflexión la que justifica esta extensa introducción a la exposición de Paco Rallo en el contenedor *Enlatamus* de Remolinos (Zaragoza), a partir del 23 de septiembre de 2011, cofre adecuado para sus objetos embotados, dado que esta sala es un enorme contenedor rescatado de la chatarrería, cromado, aclimatado y ubicado en el Parque del Dance de esta localidad aragonesa.

La belleza que nos presenta Paco Rallo es una belleza de la contemporaneidad, es la belleza cotidiana de los escaparates pulcros, las distancias fetichistas y poco racionales que nos distancian del mundo artificial en tanto que naturaleza humana. Es la belleza de la mera apariencia. Bajo un punto de vista dialéctico consistiría en la belleza convulsa teorizada por Breton en *Nadja* y en *L'amour fou*. Pero más que a una categoría surrealista, asistimos a una

explosión de poética propia de un Bergson y nacida de la excitación del instante y de la fotogenia del cineasta Jean Epstein. La retención extática y catártica de la memoria elige en el amplio mundo virtual del mercado, la estandarización de las dimensiones de unos mismos botes fabricados en serie, para someter a un mismo mecanismo interior la realidad material de la experiencia vivida, redescubierta en diferentes rincones de los talleres, estudios y sucesivos domicilios del autor, como si de realidades ajenas se tratase. Tal y como señala la primera parte del título, la belleza de la aportación de Paco Rallo en esta exposición, viene ofrecida por los objetos mismos. Se trata de encontrar medios de revelación para el conocimiento. Él experimentó su redescubrimiento. Ahora, más allá de la mera mitología personal, intenta rastrear un recorrido contrario a aquel desconocido que ha conducido a estos objetos hasta su ubicación actual, y sólo aquí reside la condición artística de los mismos y de este montaje en su conjunto, así como su naturaleza procesual. En la complejidad material del arte contemporáneo, ante una simple pintura de la que tan sólo apreciamos el resultado, estamos provocados a realizar redescubriéndolo, el camino inverso al que el artista ha elegido como proceso creativo. Desconocemos este calor del que, tal y como ocurre con la Historia misma e incluso con las ciencias exactas, tan sólo podemos realizar una “reconstrucción”, donde el prefijo “re” no implica más que una mera referencia impulsiva antes que un modelo para ser recreado, encaminada en verdad a la producción de una nueva realidad según los mecanismos bergsonianos de la memoria.

La muestra de Paco Rallo resulta extraña pero a la vez familiar. Los objetos nos son tan lejanos como la mayoría de los que nos rodean en la vida real, en el exterior de los espacios institucionalmente erigidos o reutilizados como espacios expositivos de Arte mayúsculo. El cristal de los botes que retienen casi fotográficamente los objetos, que los solidifican en una posición concreta, que destilan la imagen de una realidad extrañándola, circundan las calles más

céntricas de nuestras ciudades y sirven de alimento a las convulsiones del poeta *flâneur* moderno teorizado por Walter Benjamin a partir de Baudelaire, una nueva realidad que el hombre todavía no ha sabido asimilar, es decir, no ha sido capaz de participar en ella ni en su orden, ni a nivel individual ni colectivo, y es aquí donde la poética y la estética contemporáneas comienzan a trabajar, buscando nuevos mecanismos de revelación.

Por su parte, Paco Rallo nos ofrece la belleza embotada de una serie de objetos que él mismo ha seleccionado sin saber muy bien por qué, dejándose guiar por una intuición rápida donde se confunden multitud de recuerdos e impresiones. Existe un primer nivel estético, frío, una belleza que nace desde el momento en que estos objetos han perdido su función. Esta experiencia ya fue conocida por Paco Rallo en los inicios de su carrera plástica en el grupo Forma (1972-1975), y quizás podamos afirmar que, tras una introspección profesional en la escultura y la pintura, desde hace una década ha retomado este interés por el objeto –más bien por el desperdicio– que, con Forma, en principio se supeditó a los valores plásticos y formales, alcanzando incluso al final de la trayectoria del grupo con algún collage, la recreación narrativa. Sin embargo, cuando recupera actualmente este interés por el objeto, lo hace para poco a poco ir revelando la belleza intrínseca de la mera presencia de las cosas, para investigar con estas muestras nuevos mecanismos de apropiación inspirados en el recuerdo y, de este modo, en la comunicación y el entendimiento con el visitante de la exposición, lo que constituye precisamente lo que Paco Rallo entiende como “Memoria compartida”. Con ello, se adscribe a los mecanismos de antropomorfización del objeto recurridos por Umberto Eco en el compendio de sus primeros artículos bajo el título *Definición del Arte*: “Cada objeto lleva en sí una carga de significados, constituye casi un término de lenguaje con sus concretas referencias impensadas, como si se tratase de una palabra; aislemos el objeto, sustraigámoslo a un contexto

habitual y e insertémoslo en otro contexto: adquirirá un nuevo significado". Esta extensión antropocéntrica del lenguaje al conjunto de las existencias y de los fenómenos, bajo la certeza de que todos ellos son susceptibles de aportar un significado para nosotros, esta nueva fe en la necesidad de la conciencia en la certeza acabada de las presencias, supone en el fondo el último intento de la civilización occidental de preservar el trono que Dios reservó al hombre. No obstante, no creo aventurado afirmar que esta nueva aproximación de Paco Rallo al objeto surge en parte de sus trabajos de diseño gráfico, en los que recurre a imágenes preexistentes para articularlas con palabras y letras hasta la conformación de un nuevo mensaje, tal y como pudimos comprobar en su última muestra retrospectiva en el Institut Français de Barcelona bajo el título *La indisciplina del pensamiento* (2011). Esta manera de abordar los objetos no sólo implica un sometimiento de la realidad a un sistema de referentes próximo al lenguaje, sino, tal y como apuntábamos al principio, una sustracción de la imagen que, en la muestra que aquí nos concierne, es lograda gracias a la detención extática de los objetos encontrados en la pulcritud de los botes de cristal. Es más, en estas piezas ya no encontramos descontextualización para enlazarlas en una reubicación que desvele nuevos contenidos, sino que se trata de una acumulación casi espasmódica cuya razón de ser es una experiencia pasada, en principio extraña ante el encuentro de objetos en lugares que rememoran el pasado del autor, los cuales han constado como propios y que, poco a poco, van adquiriendo de nuevo el calor de la vida material que el romántico Jean Paul ya apuntaba en su *Introducción a la estética* (1804): "Lo que le falta al nihilista es la materia, y, por tanto, la forma viva; lo que le falta al materialista es la materia viva y, por lo tanto, la forma; en una palabra, lo que a entrambos aqueja es la falta de poesía".

Trece botes transparentes con tapa negra mortuoria, anteriormente exhibidos en la colectiva "Zaragoza rebelde"

(2009), son prolongados con cuatro más a partir del descubrimiento de nuevos espacios, el más significativo el taller de su padre fallecido recientemente, el escultor Francisco Rallo Lahoz. En este caso, Paco no trabaja con la descontextualización. Incluso en la mayoría de estas muestras existe cierta continuidad semántica (móviles, consumibles informáticos, ratones de ordenador, instrumentos de aseo, material de oficina, prendas, cinturones, peines y cepillos, etc.), por lo que demuestra una mayor similitud con los bodegones barrocos del siglo XVII y con los *quodlibets* decimonónicos, que con la descontextualización del collage vanguardista, arribando incluso a la neurosis taxonómica que, en realidad, subyace en toda aquella modalidad del ensamblaje deudor del concepto de museo y de colección, teorizado y diferenciado del *environment* por Adalgisa Lugli hace una década. De esta manera Paco Rallo, con esta muestra, se ubica en una tradición objetual que arranca de las cajas y maletas de Duchamp, continúa en representantes como Joseph Cornell o Louise Nevelson, hasta alcanzar artistas más contemporáneos como Marcel Broodthaers. Los cortes propios del ensamblaje y del collage no se encuentran en las piezas de Paco Rallo entre los objetos, sino que son los propios cristales de los botes los que yuxtaponen los diferentes conjuntos hasta establecer una cadena infinita en principio difícil de seguir. Y es que esta apreciación de Adalgisa Lugli exige una vez más una implicación del objeto con el lenguaje, aunque siempre tras haber sido reubicado en un nuevo contexto según la voluntad del artista.

Lo mismo ocurre con otra referencia de primera mano, esencial para entender el proceso que ha conformado la muestra que ahora nos presenta Paco Rallo. Me refiero a la lectura del objeto artístico propuesta por Gaëtan Picon en *Las líneas de la mano* (1969). Precisamente, uno de los botes de Paco que ha proseguido aquella serie expuesta en “Zaragoza rebelde”, está lleno de trozos de arcilla modelados. Por lo tanto, en ellos podemos rastrear esas líneas de la mano que Gaëtan Picon

alerta como única vía posible para traspasar y superar la condición “murada” de los objetos, aún más en el estado actual de alienación y extrañamiento de los individuos frente a ellos -y de la sociedad en su conjunto-, derivados por un lado del sistema de producción taylorista y, por otro, de la generalización de las conductas consumistas.

Una caja que rompe más o menos la uniformidad de los recipientes, concretamente destinada en principio para queso extremeño del Casar, se expone llena de cds, donde una nómina de los mejores representantes nacionales del diseño gráfico, más otros monstruos internacionales en la materia, grabaron los trabajos que quisieron hacer constar en la exposición “Sin límites. Visiones del diseño actual” que el mismo Paco Rallo montó en Zaragoza y Gijón en 2003. En los objetos quedan las tramas de anteriores manipulaciones, surcos-testigos de anteriores interacciones entre objetos y personas, manipulaciones, vivencias que, aún siendo ínfimas y difíciles de descubrir, determinan el acceso a nuevos deambulares a través del tiempo, aunque se trate de un tiempo pensado, reconstruido e interpretado con el que crear una nueva experiencia. En suma, estamos ante la “memoria compartida” a la que se refiere Paco Rallo con el título de la exposición. Sin embargo, este procedimiento teorizado por Gaëtan Picon e inspirado en “la líneas de la mano”, necesita de nuevo una intromisión del lenguaje, dado que estas mínimas fisuras, que los artistas tienden casi inconscientemente a disimular para alcanzar una mayor unidad orgánica del acabado, aun a costa de sacrificar la fisicidad de la obra, se comportan como una escritura cargada de mensajes. No obstante, es aquí donde el conjunto presentado por Paco Rallo resulta más sutil, al complementar (o más bien al contraponer) textos en blanco ploteados sobre soportes magnéticos de color rojo. No se trata de una explicación, ni siquiera de un complemento lingüístico para los objetos embotados. Eso supondría la reiteración y la narración. Son extractos de cartas y de otros escritos que han quedado olvidados en rincones del pasado y que, por ello,

funcionan como los mismos objetos. Son palabras que acusan la objetivación al que el lenguaje está sometido en la contemporaneidad, y no a la inversa como bien ansía y desea en el fondo la semiología y el estructuralismo. Parafraseando a Mallarmé, “la poesía no está escrita con ideas, sino con palabras”, así como el artista plástico trabaja con realidades, por muy fantasiosas que éstas sean. Siempre es la materia la que adopta el creador, antes incluso que las formas, y si esto no fuese así, el proyecto comunicativo que Paco Rallo aquí nos presenta, no tendría lugar. Sería condenado a los discursos demagógicos de las ideas porque, si en los inicios del Renacimiento, autores como Cennino Cennini defendieron la condición noble de la Pintura emparentándola con la Poesía por compartir ambas la Retórica, lo que hoy somete la pintura y el resto de las realidades a la apreciación poética es la materia, la única que puede despertar en nosotros los mecanismos de comprensión y aprehensión que, en última instancia, conducen a la imaginación. Para nuestro autor, no hay contenidos posibles sin materia.

Pero este “imaginismo materialista” está cargado de un simbolismo, cuyo funcionalismo bien nos podría conducir a la dialéctica empleada por el máximo exponente en esta inclinación filosófica interpretativa: Gaston Bachelard, con quien divisamos un fuerte respaldo jungiano en base a los arquetipos, así como cierta concepción extática del instante deudora en parte de Bergson. Al hablar de su obra, Paco Rallo, además de referir a un simbolismo, expone una serie de sentimientos confrontados en una explosión de recuerdos y experiencias materializados en estos objetos fragmentados y que él ha intentado ordenar meticulosamente aunque, al mismo tiempo, mecánicamente: “dolor, tristeza, alegría”, “momentos de placer y sufrimiento” (parafraseo el flyer que acompaña la exposición), connotaciones que apreciamos en el calor del rojo y en la oscuridad absoluta del negro que, por ejemplo, encierran las flechas de algún “Cupido” y recubre la caja de

bombones de la marca “Amorino” que las apresa hasta configurar religiosamente su propio relicario de objetos. Dulzura, muerte, reliquia, religión, plegaria, deseo... Eros y Tánatos gobiernan la vida misma, y Paco Rallo nos habla de ellos desde al menos su participación en la exposición colectiva *Erotomía*, celebrada en los Antiguos Depósitos de Agua de Zaragoza en 2004, aunque la atracción por la comprensión de los modelos naturales, tradicionalmente femeninos, ya los abordó en ciertos ejemplares de la serie de infografías de 1998 “Transformación que no transgresión”, con los que demostraba que la aproximación cognitiva al modelo deseado no supone una violación del mismo, sino su revelación una vez transformado, en este caso por los medios que brinda la tecnología informática, a través de la descomposición cromática del pixelado como si de un sistema de fractales se tratase, de la misma manera que en estas piezas objetuales, los objetos se reúnen en nuevos conjuntos transparentes, de los cuales los cuatro últimos enfatizan el espacio donde han sido encontrados, más que cierta coherencia taxonómica e impulsiva, porque cuando Paco Rallo niega las barreras que algunos se empeñan en imponer entre el trabajo artístico y el diseño, afirma la colaboración de los medios mecánicos y orgánicos, en una feliz simbiosis del artista con su instrumento, -la máquina-, incluso intercambiando actitudes automáticas y conscientes. Como afirma Florence de Mèredieu, un trabajo con fractales es un prototipo de imagen, dado que lo guía la coherencia de cada una de sus partes con el todo orgánico, lo que conduce de nuevo a la comunión de lo orgánico y la mera yuxtaposición de lo inorgánico o mecánico. Popularmente entendemos por imagen la visualización de un fenómeno exenta de los sentidos restantes. Por eso va ligada directamente al deseo, porque ha quedado a medio camino de una aprehensión global del mismo. La imagen es en sí misma una descontextualización de los sentidos, una extracción o separación de uno de ellos respecto a los otros. Por esta razón el collage ha estado ligado en las décadas de 1920 y 1930 a la imagen en un momento de absoluta revolución de la

misma, sobre todo gracias a las nuevas posibilidades que la fotografía y otros medios de reproducción mecánica propiciaban una vez liberados de su función imitativa y representativa. Por esta misma lógica entendemos los conceptos de “imagen auditiva” o “impresión táctil” (la imagen visual también se materializa siendo impresa en un soporte material), y no pararemos hasta descubrir de dónde proviene un olor que no cesa de apelar a nuestro olfato. El fenómeno se solidifica en el momento en que los sentidos convergen en la sinestesia, en el momento extático del descubrimiento, lo que para Paco Rallo supone una expiración mortuoria en negro, el reposo o la ausencia de toda imagen tras la catarsis, alcanzada por los medios mecánicos de la infografía, o por los automatismos del trazo o de la clasificación nerviosa. No es el *collagista* o el ensamblador el que nos ofrece una realidad descontextualizada de antemano, -insisto-, sino todo lo contrario, él intenta establecer nuevos conjuntos para una naturaleza desmembrada de antemano por la actual y caótica administración de la misma. Por esta razón hoy el artista sólo puede presentarse como un investigador.

Cuando hablamos de Tánatos no nos referimos aquí a un final inminente, sino a un ciclo que parte de la peor muerte de todas, aquella en la que tan sólo existe el proyecto de nosotros mismos o cierta presunción, el germen a modo de *ratapa* de las vivencias que nos conforman, apresadas en la mudez de los objetos que a su vez despiertan nuestra curiosidad, primer apéndice del deseo que culminará en la aprehensión o nueva y segunda muerte del objeto, al menos hasta no ser de nuevo rescatado en la memoria, porque, más que los objetos, en esta muestra ofrecida por Paco Rallo en Remolinos es el proyecto de una memoria encontrada la que disfruta del papel más importante del reparto. Arte como comunicación pero, sobre todo, conocimiento compartido de nuestro entorno más inmediato, antes que mero entretenimiento para expertos estetas aburridos, o que esbafadas complacencias colectivas. Quedémonos con la hipótesis comprobada con los

resultados expuestos en Remolinos: la memoria, sea cual sea su naturaleza y la ilusión que despierte en cada uno de nosotros, siempre será constructiva.

Guardar como... Reseña sobre el catálogo de la editorial Save As... Publications

¿Es el libro el nuevo videoarte? ¿Se puede hablar en esta década de un fenómeno de supuración en relación a las ediciones de artista, como se habló del fenómeno del videoarte, fagocitado por la institución museística en los 90? La pulsión editora es casi inabarcable en términos globales y comienza a ser desbordante en términos locales. Es por ello que mirar con lupa la línea de publicaciones y el trabajo que realizan algunos de los protagonistas de esta eclosión nos puede dar claves para diferenciar entre lo que es un trabajo pensado desde la serialización y las posibilidades de la edición, o pensado desde la simple circunstancia.

Aunque su genealogía se pueda remontar a las primeras vanguardias, la idiosincrasia del libro de artista responde a una necesidad de romper la tradición del mundo elitista del

arte como objeto de lujo, la del comercio y la galería, ruptura por la que postulan en los años sesenta y setenta los artistas conceptuales y el movimiento Fluxus.

Hay en este momento una estrategia democratizadora del arte, un intento de acercarlo a una gran audiencia, por precio y materiales, por accesibilidad.

El desarrollo técnico que se produce en la década ayuda notablemente a este surgir del libro como obra de arte reproducida. A renglón seguido surgirán editoriales especializadas y exposiciones temáticas.

En el Estado español ya desde finales de la década de los 60 se empiezan a ver las primeras publicaciones, con artistas como Joan Brossa, Isidoro Valcárcel Medina y sobre todo ZAJ, como señala David Pérez en la reciente monografía sobre libros de artista “Impasse 10” editado por Centre d’Art La Panera (David Pérez, 2011)[\[1\]](#).

Es un hito dentro del devenir de las ediciones de artista la sala Metrònom de Barcelona ya que organiza en 1981 la gran exposición *Artist's Books*, donde se descubre al público, entre otras muchas, las publicaciones de artistas conceptuales nacionales como Francesc Abad e internacionales como Lawrence Weiner.

La tendencia se mantiene al alza hasta su eclosión de la primera década del siglo. La lista de editoriales, muestras, ferias y producción de ediciones de artista en el Estado español todavía no es apabullante, pero sí lo suficientemente potente como para pensar la edición en términos de consumo artístico masivo. A las pruebas me remito: Editoriales como Belleza Infinita, Cru o Editorial 30 km/s; proyectos museísticos como Proxecto-Edición (CGAC, MARCO, Fundación Seoane), ferias y encuentros como EDITA en Punta Umbría, revistas como La Más Bella o Lalata, incluso galerías especializadas como Projecte SD o librerías como Múltiplos,

por citar sólo una muestra de agentes especialmente significativos por trayectoria, alcance y/o contenido.

En este contexto efervescente se sitúa la editorial que nos ocupa. Se trata de Save As...Publications, que surge del encuentro entre Irene Minovas y ferranElOtro. La historia es habitual, dos compañeros que en cierto momento se encuentran en la misma posición con una trayectoria en la práctica artística que no sacia plenamente todos sus intereses. Tras un par de experiencias en publicaciones de otros proyectos, deciden replantearse un papel dentro del entramado artístico que no sea de comisario ni artista, pero que les permita sacar adelante proyectos artísticos. El resultado es esta editorial que con apenas tres años de trayectoria ya tiene casi una docena de referencias en catálogo.

El nombre Save As...Publications, alude directamente al comando del teclado que nos permite guardar cualquier archivo en el ordenador, de esta manera no hace referencia exclusiva al libro sino que amplía sus posibilidades a cualquier tipo de formato serial utilizado por el artista. Contrarios al elitismo del libro de artista con edición limitada, apuestan por la idea democratizadora de la difusión del conocimiento. Frente a la idea de coleccionismo de bajo coste, la idea de cultura accesible. Frente al dispositivo exposición como paradigma de la experiencia estética, el artefacto que permite el consumo individual, la deslocalización y la itinerancia.

Sus estrategias de producción pasan por la inversión de capital propio así como por aprovechar sinergias de coproducción con instituciones y agentes, en una lógica de trabajo por proyecto y en red que supera la dependencia exclusiva de la subvención en la que se ahogan otras iniciativas.

Aunque superar esa dependencia no signifique necesariamente rentabilidad económica sino que más bien lo que buscan es una *plataforma de posibilidad* para la creación y la difusión

artística.

En estas sinergias de coproducción se encuentran algunas de sus ediciones en colaboración con instituciones o *partenaires* como Cajasol, CAM, Institut de Cultura de Barcelona, o Movistar, entre otros. Otras de sus publicaciones son realizadas con capital propio, aunque Save As...Publications controla en todos los casos el proceso y el trabajo directo con el artista. Aun en su diversidad, se nota este control en la calidad de los acabados, maquetación, manipulados y texturas.

Para entender la línea editorial de Save As...Publications y sus referencias, lo adecuado es consultar sus propios productos, en concreto un periódico que se produjo en colaboración con el Centre d'Art La Panera, como encargo para la Bienal Leandre Cristófol de Lérida de 2010. En "Zeitgeist Variations & Repetitions" trataron de aglutinar lo que les define como editores, una especie de *statement* o declaración de intenciones y referentes, de cosas que les interesan, trabajos que les han influido, textos, piezas de diseño o imágenes de artistas que les han llevado a ser Save as...Publications. Es un ejercicio de doblaje, de delegar en otros la voz de la editorial. Y las voces son tan diversas como las de los artistas Jack Pierson, Julia Montilla, Luis Bisbe, Ignasi Aballí, Jeleton o Félix González Torres, y las de críticos como Manuel Segade, Alicia Yáñez o Tania Pardo.

La primera de las referencias del catálogo es el *comic-book* "Manga Mammoth. Francesc Ruiz en Tokio"

Durante su estancia en Tokio gracias a una beca de residencia en el 2008, el artista investigó las relaciones entre el manga y la comunidad gay.

Francesc Ruiz experimenta con el cómic, su distribución y su consumo, el concepto de cómic expandido y otras técnicas acuñadas por autores como Scott McCloud. El artista introduce

sus derivas cotidianas como método de trabajo, y plasma su trasiego emocional, siguiendo cierta tendencia autobiográfica del cómic actual. En el relato de sus aventuras en el Tokio nocturno, la ciudad se convierte en un personaje más. Los nuevos amigos, los bares gays, las diferencias culturales, la arquitectura... se entremezclan con las búsquedas diurnas por *megastores* de cómic, por comercios y *sex-shops* donde encontrar posibilidades de representación gay a través del dibujo. "Manga Mammoth. Francesc Ruiz en Tokio" acaba siendo, además de una exploración por la representación gay en el manga, un diario estremecedoramente honesto de la experiencia que supone la fragilidad de saberse solo en una gran ciudad.

Dentro de las estrategias del cómic pero en un sentido totalmente diferente se sitúa "Líneas cinéticas", de Martín Vitaliti. Se trata de una recopilación de variaciones de un recurso cinético de representación del movimiento, metáforas visuales que dan ilusión de movimiento. En sus páginas no aparece el superhéroe, ni Spiderman ni Wonder Woman, el sujeto se anula y sólo queda el gesto. De las escenas no sólo se ha borrado el personaje sino también todo tipo de elemento comunicativo adicional como textos, onomatopeyas, fondo e incluso el marco de la viñeta, con lo cual queda una abstracción, la reducción a la esencia del puñetazo, la estampida, el vuelo o el lanzamiento de superpoderes. Desparecida la narratividad propia del cómic, lo que tenemos aquí es un catálogo de acción sin acciones. Sólo queda imaginar y recomponer el resto.

Esta publicación está encintada con una banda desplegable que en el reverso tiene un texto explicativo y el anverso funciona como póster. "Líneas cinéticas" es el primero de una serie que Save As...Publications pretende publicar de recursos icónicos de temporalidad en el cómic.

"Traducción recursiva de titulares", desarrolla en un libreto el proyecto digital que Daniel Jacoby realizó para una convocatoria de la carpa Movistar de Barcelona. Se trataba de

una selección de titulares aparecidos en diarios como La Vanguardia o El País, entre el 4 y el 17 de noviembre de 2008. Éstos se tradujeron con la herramienta Google Translator de su idioma original – el castellano – al alemán, después al árabe, de este al búlgaro, al catalán, y así por riguroso orden alfabético a 32 idiomas hasta el vietnamita, para volver al español de nuevo. Algo parecido al juego infantil del teléfono roto. Los resultados revelan y rastrean los vericuetos filológicos que componen la construcción de un idioma, y la belleza de la maquinaria interna de los procesos de traducción. El libreto contiene esta traducción final, un titular por hoja. Una lista final con los titulares originales ofrece una lectura, a veces en clave risible de puro absurdo, a veces en clave de posible desvelamiento de lo que las palabras esconden, de lo que el mensaje realmente es. Como si las traducciones lo fueran liberando poco a poco de circunloquios y eufemismos para dejar al desnudo el subconsciente de la máquina periodística. Un ejemplo: *“El libro es muy grave”, dijo la biblioteca*; es el resultado de traducir a 32 idiomas el titular *“Es hora de tomarse la Universidad en serio”*.

La segunda producción de Jacoby para Save As...Publications es *“One Toblerone of exactly 50 g and 491 Toblerones of approximately 50 g.”*

Se trata del registro fotográfico de un proyecto que consistía en pesar cientos de Toblerones hasta dar con aquel que pesara exactamente lo que indica el paquete. El formato de la publicación se asemeja, por supuesto, al de la famosa barra de chocolate, y ha de abrirse rompiendo el envoltorio, lo que aporta un elemento de juego y performatividad que aumenta la sorpresa de la lectura. En las imágenes, elementos como el reloj y el cronómetro avisan de las intenciones rigurosas y obsesivas del proceso, casi un experimento científico que visualmente, por otro lado, recuerda a un *vanitas*, a un bodegón de laboratorio que no ahorra cierta crítica a los

procesos industriales.

El trabajo de Fito Conesa es una partitura musical para violoncelo con el título de “Suite for Ordinary Machinery”. La pieza está compuesta por un ascensor y sus pasajeros. Es el resultado de la observación rigurosa durante 90 minutos del funcionamiento de una de estas máquinas *ordinarias*, en un día cualquiera, en un edificio de viviendas cualquiera. Pura técnica y puro azar. A cada posibilidad se le otorga un parámetro que se vuelca en una notación musical: la edad de los pasajeros son el *tempo* y los trayectos las notas, siendo el *forte* un pasajero femenino y el *mezzo* un pasajero masculino. La composición está transcrita para ser ejecutada con un violoncelo, una máquina cuyo funcionamiento, al igual que el del ascensor, también depende de unas cuerdas y un arco, pero que ya no es una máquina *ordinaria* sino una máquina *de alta cultura*. La banalidad del tiempo diario se convierte en algo único y sublime, el tiempo de tránsito de un piso a otro, ese que ni recordamos como tiempo de vida real, que por algo se le llama “tiempo muerto”, ahora es percibido como extraordinario. Un ejercicio que recuerda inevitablemente a ciertos conceptos de John Cage como el papel del azar en la composición o la valoración de la máquina que hace el movimiento futurista.

Encontramos en Save As...Publications dos referencias cuya base es el audio: los trabajos de Dj=Vida y Momu & No Es.

El primero, del colectivo DJ=Vida, consiste en una edición de 500 discos de vinilo de música tradicional catalana, encontrados en tiendas de segunda mano, con el agujero central desplazado, lo que produce una nueva posibilidad de escucha. Este *ready made* se acompaña de un libreto con una mezcla iconográfica entre elementos tradicionales catalanes y elementos recurrentes de los artistas. Se produce así una reinterpretación de la tradición folclórica a la manera dadaísta, una propuesta de asimilación de los iconos que definen identitariamente a un territorio que sin embargo

resultan intervenidos y distorsionados. Paradójicamente asumiendo y cuestionando al mismo tiempo estos rasgos identitarios.

En “Miedo de muchos. Los mundos posibles”, de Momu & No Es, las artistas ofrecen el relato de un recorrido, desde el interior de un coche, de varios personajes o entes que normalmente no podemos ver ni oír puesto que son espectros, ondas alienígenas u otras entidades amorfas. El audio registra fragmentos de las conversaciones entre esos entes durante un viaje, que nos van contando recuerdos de sus vidas y muertes, que discuten entre ellos, o cuentan chistes... es la estructura de una conversación informal entre personajes que no se conocen, dentro de unas premisas ficcionales muy marcadas. El audio se acompaña de un libreto con las conversaciones y unas acotaciones que ayudan a imaginar la acción, como si de un texto teatral se tratara. Con esta audionovela Momu & No Es crean en clave de *thriller* un universo de ficción posible. Y activan uno de esos miedos casi atávicos, que muchos conductores reconocerán, a no estar del todo solos en la soledad de un viaje nocturno por una carretera perdida.

Las dos últimas referencias son de Martí Ansón.

En “Joaquim Anson. Muebles”, el artista realiza un recorrido por la trayectoria artística de su padre, un diseñador de muebles autodidacta con cierta fama local en el Mataró de los años 60. Joaquín Ansón, que llega al mundo del diseño por necesidad, circunstancias y vocación, es seguidor del espíritu cooperativista y las corrientes funcionalistas europeas de la época.

El libro es un catálogo razonado del diseñador en el que se da de la mano el análisis del diseño de mobiliario con la Memoria, tanto la de una época y un lugar como la memoria personal y familiar. Ansón hijo, a través de los muebles de su padre, cuenta una parte de la historia local y de las circunstancias político-sociales de la época. Con esta

investigación entre la historia del arte y la historia familiar, a través de un emotivo relato, el artista aleja a su objeto de estudio de la esterilización histórica para convertirlo en homenaje y apasionado objeto de recuerdo.

Y finalizando, la otra publicación de Martí Anson para esta editorial es "Mataró Chauffeur Service".

En el año 2010 la oficina curatorial Latitudes invita a Martí a realizar con ellos un proyecto para ser presentado en el festival de espacios de arte independientes *No soul for sale*, en la Tate Modern. El artista crea una empresa de transporte ficticia, heredando así un oficio familiar, con su logotipo, su imagen corporativa, su uniforme, y un automóvil BMW serie 7 que *tunea* para asimilarlo a los taxis que circulaban por Mataró en los años sesenta. Apenas unas semanas después de la parálisis del tráfico aéreo por la erupción del Eyjafjallajökul, Martí conducirá en este coche de lujo al colectivo Latitudes desde Barcelona a Londres para su participación en el festival, usándolo después como display expositivo en la sala de Turbinas.

En la publicación además de la información comercial de la empresa encontramos información sobre el viaje realizado, una hoja de ruta con el kilometraje, el tiempo empleado y hasta los descansos.

El proyecto, anterior en el tiempo al catálogo sobre los muebles de su padre, se sitúa en una línea similar de relación con las raíces familiares y recuperación del pasado reciente, al tiempo que coloca como cuestión de fondo la dependencia de los medios de transporte y su sostenibilidad.

Cabe desear y esperar de la editorial dirigida por Irene Minovas y ferranElOtro una saludable continuidad en el panorama cada vez más vasto de las ediciones de artista.

El catálogo y otras informaciones de interés sobre Save As...Publications se pueden encontrar aquí:

[i]PÉREZ, David (2011), "Una historia (otra y siempre) por hacer: Los libros ZAJ como excusa conceptual", en Gloria PICAZO (comp.), *Impasse 10. Libros de artista/Ediciones especiales/Revistas objetuales/Proyectos editoriales/Ediciones independientes/Publicaciones especiales/Ediciones limitadas/Autoediciones/Ediciones de artistas/Publicaciones digitales*. Lleida: Centre d'Art La Panera.

Aromas de Recuerdos

Uno de los efectos que la implantación de los estudios universitarios de Bellas Artes ha tenido sobre Teruel, ha sido el incremento de la actividad cultural en la provincia, particularmente en su capital. Profesores y alumnos de la titulación se han convertido en agentes generadores de propuestas culturales, especialmente las relacionadas con las expositivas, que han venido a complementar las que ya venían realizándose desde el Museo de Teruel, la Escuela de Arte, la Cámara de Comercio, algunas entidades de ahorro y otras salas vinculadas a instituciones públicas, como la del Centro Social Ciudad de Teruel, dependiente del Instituto Aragonés de la Juventud.

La ausencia de galerías comerciales tiene su contrapunto en la larga nómina de museos y centros de arte repartidos por la provincia turolense, que ofrecen una abundante y diferenciada oferta expositiva. El Museo de Albarracín ubicado en esta localidad, los museos dedicados a Salvador Victoria y José

Gonzalvo en Rubielos de Mora, el Museo Juan Cabré de Calaceite, el Pablo Serrano de Crivillén, el Centro Buñuel de Calanda, la antigua Fábrica Noguera de Beceite y otros muchos, configuran una tupida red de espacios expositivos que nutre al territorio turolense de una oferta cultural que cuesta en ocasiones seguir, dada la profusión de citas y acontecimientos que generan. Pero ahí están y, esperemos, que puedan seguir estando durante mucho tiempo.

Alumnos y alumnas de Bellas Artes, al igual que sus colegas de la Escuela de Arte, han desplegado una intensa actividad para dar a conocer sus trabajos, ya sea en exposiciones individuales, como en colectivas, aportando una bocanada de aire fresco al panorama artístico turolense. Hay que agradecer a los responsables de las salas que les acogen su disposición y el apoyo a estos jóvenes, así como a las instituciones que contribuyen con su soporte económico a que muchas de estas propuestas puedan hacerse realidad. Esperamos con expectación las propuestas expositivas de estos jóvenes estudiantes en el curso que acaba de dar comienzo.

Sentidos poco sentidos

Una de las que más grato recuerdo me dejó en la temporada pasada fue la exposición que la alumna de Bellas Artes Ana Moreno López (Soria, 1987), realizó en el mes de mayo en la sala de exposiciones de la Escuela de Arte, bajo el título *Aromas de recuerdos*.

La singularidad de la muestra radicaba en un planteamiento que rebasaba el marco de lo estrictamente plástico. Buceando en los recuerdos de su infancia asociados a los olores, Ana seleccionó diez de ellos intentando "capturarlos" en pequeños frascos, que colocó posteriormente sobre peanas, junto a las imágenes vinculadas a cada uno de ellos. Conseguirlo no fue fácil, después de un laborioso proceso de selección de

elementos y esencias, cuya combinación diera como resultado justo el aroma perseguido y, además, conservar intactas sus propiedades el mayor tiempo posible, como los más refinados maestros perfumistas.

El conjunto fue un original paseo por las sensaciones y los recuerdos infantiles que despiertan determinados olores. Aquellos que nos acompañaron en los primeros años de nuestra vida y que Ana invitaba al espectador a adivinar, tan solo mediante el sentido del olfato, relacionándolos después con sus fotografías. La puesta en escena de la muestra fue impecable, tanto por la disposición de los elementos que la formaban, como por la calidad de las fotografías realizadas por la propia artista en varios escenarios de su Soria natal.

Mediatizados por la apabullante presencia de "lo visual" en nuestra vida, el resto de nuestros sentidos apenas merecen una reducida atención en las artes plásticas.

Ana reivindica en su trabajo las emociones y la capacidad de evocación del sentido del olfato, llevando a las artes plásticas lo que otros artistas supieron trasladar a otros ámbitos, como el de la literatura, con ejemplos como el de Patrick Süskind en su fantástico relato de "El perfume", o Marcel Proust en su ya mítica obra "En busca del tiempo perdido".

Si el sentido del gusto llevó a los responsables de la Documenta de Kassel, a seleccionar a Ferrán Adriá para presentar su actividad gastronómica en la cita de 2007, Ana reclama la atención sobre el sentido del olfato, igualmente relegado de las artes plásticas, para reivindicarlo como un medio más con el que disfrutar del arte. Argumentos no le faltan. En el texto del catálogo que acompañó a la muestra, la joven artista cita un estudio reciente que sostiene que el ser humano recuerda el 5% de lo que ve, el 2% de lo que oye y el

1% de lo que toca, frente a un 35 % de lo que huele. Casi nada.

El precedente de la exposición de *Los aromas del al-Ándalus*

Como precedente, tenemos que remitirnos a la importante muestra que se desarrolló en nuestro país teniendo al olfato como protagonista, bajo el título de *Los aromas del al-Ándalus*. Auspiciada por la obra social de La Caixa y el Instituto de Cultura Islámica, arrancó en Granada en 1996 e itineró por nuestra geografía a lo largo de más de 12 años, visitando numerosas ciudades y cosechando más de 3 millones de visitantes. En la exposición se recreaban, mediante elaboradas escenografías, distintos rincones de la ciudad andalusí: el zoco, la mezquita, la casa, el jardín... Olores, perfumes, flores, especias y esencias, envasados en recipientes especiales, envolvían al visitante a lo largo de su recorrido por la exposición, trasladándolo a una de las culturas más refinadas que habitaron nuestra vieja piel de toro.

Una propuesta fugaz

No sé si por el azar, por las circunstancias de la programación de la sala o porque la naturaleza de la exposición así lo requería, la duración de la exposición de Ana Moreno el 12 y 13 de mayo de 2011 fue tan fugaz como ese olor que nos sorprende como un destello que no sabemos de dónde viene, despertando en nuestro interior imágenes que permanecían dormidas y sólo un determinado olor es capaz de despertar.

La exposición, tal vez la más breve de la programación de la Escuela de Arte, tan sólo pudo verse (y olerse) durante dos días del caluroso (y oloroso) mes de mayo. Tal vez esa efímera presencia en la sala de esta original muestra sea una metáfora de lo fugaz de nuestra infancia, del *tempus fugit* que gobierna este rico periodo de experiencias.

Un rico registro de vivencias almacenadas en nuestro hipotálamo, que Ana fue capaz de activar mediante intensos fogonazos procedentes de pequeños frascos en los que supo destilar, a base de una paciencia oriental, aquellos recuerdos que marcaron nuestra infancia y se quedaron a vivir en nuestra memoria, envueltos en el olor del primer estuche del cole, del incienso de la iglesia y las chuches del domingo, del *Vicks VapoRub* de nuestro primer catarro sumergidos en sábanas perfumadas de suavizante, o del olor de las hojas de los árboles descomponiéndose en el suelo durante el otoño, la misma estación que ahora nos acoge y nos recuerda que en ciudades como Soria o Teruel, si aguzamos el sentido del olfato, el otoño todavía puede olerse.

Eduardo Chillida: Tiempo, espacio y materia

A Eduardo Chillida no le caían bien los ángulos rectos. Los consideraba unos *estirados* y aburridos que, además, sólo se relacionaban entre ellos. Sin embargo, los ángulos entre los 88º y 93º, eran sus preferidos. Mantenía con ellos largas conversaciones porque según él mismo manifestaba “son más tolerantes y su uso enriquece el diálogo espacial”[\[1\]](#).

Tal vez esta sea una de las claves de la obra de Chillida, que nos permite aproximarnos a su particular universo estético. Tal vez por ello renunció al puesto de guardameta de la Real Sociedad, cansado de aguantar cada partido (que además duraba 90 minutos) a los cuatro ángulos rectos de la portería. Tal vez por ello abandonó sus estudios de arquitectura, harto de soportar la asfixiante tiranía de la proyección ortogonal. Sea lo que fuere, la afición *txuri urdin* perdió un gran portero, la arquitectura un transgresor y la escultura, en cambio, ganó un átomo libre.

La historia de la obra de Eduardo Chillida es la historia de su relación con los ángulos raros de esa rara franja del círculo: Gastón Bachelard, Martin Heidegger, José Ángel Valente o Jorge Guillén, entre otros. Con cada uno de ellos estableció cómplices conexiones que dieron como fruto la construcción de nuevos espacios cargados de significantes. Su querencia por otro de sus números predilectos: el 3, convirtió su trabajo en tridimensional, incluso en la obra gráfica [\[21\]](#), apoyándose en el trébede que acompañó a toda su producción: tiempo, espacio y materia.

Precisamente con este título: *Tiempo, espacio y materia*, se inauguró el pasado mes de julio, en la Fundación Museo Salvador Victoria de Rubielos de Mora, la primera exposición de Chillida en Teruel. Los comisarios de la exposición: Ignacio Chillida y Diego Arribas, han seleccionado un ecléctico conjunto de obras, tanto en los materiales como en las técnicas, fechadas entre 1953 y 2000. Un total de 31 piezas que permite hacernos una idea de la rica trayectoria del escultor donostiarra, a lo largo de casi medio siglo de su producción artística. Unas obras que nos hablan de un Chillida

íntimo y desconocido, a través de esculturas, *lurrak*, collage y obra gráfica.

La exposición, inaugurada el 2 de julio, se abrió con una mesa redonda que contó con la presencia de Luis Chillida Belzunce, hijo del escultor y director del Museo Chillida Leku. Los numerosos asistentes pudieron escuchar de primera mano, pormenores, datos y anécdotas no recogidas en las biografías del artista, que sirvieron para entender mejor las inquietudes del escultor vasco y la evolución de su obra. Un distendido y agradable debate que respondió a las expectativas de cuantos se desplazaron a Rubielos de Mora para asistir a la inauguración.

El interés de la muestra se ve reforzado por el hecho de ser la primera exposición de Chillida que se organiza en nuestro país, después de que el museo que alberga sus obras, el Chillida Leku de Hernani, cerrara sus puertas al público el 1 de enero del presente año, asfixiado por su difícil situación económica. En efecto, para poder disfrutar de otra exposición de la obra del artista vasco, tenemos que trasladarnos al sur de Francia, a la localidad de Saint Paul de Vence, donde tiene su sede la Fundación Maeght. El mítico centro de arte de la Costa Azul francesa acoge, hasta el 13 de noviembre, una gran retrospectiva de Chillida, en el mismo lugar en el que el escultor donostiarra trabajara en varias ocasiones, entre los años 50 y 60, compartiendo estancia y complicidad con otros grandes artistas plásticos como Miró, Giacometti, Chagall o Calder.

El concepto de *tiempo* en la obra Chillida

Hay algo en la obra de Chillida que trasciende los límites del espacio y del tiempo, con una aparente y compleja simplicidad, que nos atrapa. Así lo veía el malogrado crítico de arte Santiago Amón, para quien el elemento que caracteriza a la escultura de Chillida reside en la *temporalidad*, que definía como:

“la facultad que posee la verdadera escultura (y en general, la verdadera obra de arte) de provocar un *acontecimiento* a partir de una cierta *energía* que ella contiene, capaz de desatar ciertas *reacciones* en el contemplador” (Amón, 1976: 56).

Una energía que en el caso de Chillida se alimentaba de la poesía, la música, la literatura, la filosofía... del pensamiento, en definitiva, tomando carta de naturaleza en la fisicidad de sus materiales. Chillida transita por varios de ellos, aproximándose, experimentando, rechazando algunos y retomándolos más adelante, hasta configurar su propio lenguaje plástico. La luz de los yesos de sus torsos clásicos iniciales, más propia del Mediterráneo, no se correspondía con la luz oscura del Cantábrico y así, volviendo la mirada hacia su Euskadi natal, encontró en el hierro el material con el que desplegar su vibrante propuesta estética.

Otros materiales vendrían después. El azar y la necesidad de trabajar con elementos más livianos en sus obras, le lleva a incorporar también la madera. Como él mismo expone:

“...un buen día me di con ella de forma fortuita:

contemplando unos troncos que alguien había dejado abandonados en la carretera. Hacía tiempo, ciertamente, que venía meditando en la conveniencia o exigencia de otro material. El encuentro casual con aquellos troncos abandonados fue como la chispa o el estímulo hacia una nueva aventura. Y lo mismo podría decirte en cuanto a la piedra, al hormigón, al alabastro.” (Amón, 1976: 58).

Con un exquisito respeto a las características y la naturaleza de cada uno de los materiales que emplea, Chillida sabe extraer de ellos todo su potencial plástico. El tosco acabado superficial de sus esculturas incorpora a la pieza los procesos de transformación: las marcas del martillo del herrero o del hacha del *aizkolari*, añaden un componente musical, latente en la evocación del batir del martillo sobre el yunque o los golpes secos del hacha sobre la madera. El alabastro es para el escultor un medio de atrapar la luz, mientras que con la piedra y el hormigón se acerca a la arquitectura desde una perspectiva espacialista, íntima y trascendente.

La inspiración de Bach y la poesía de Valente

La pasión por la música está presente en una buena parte de su obra. Una herencia genética sin duda: su madre, Carmen Juantegui, fue soprano. Una pasión que se materializó en 1997 en un libro de artista de gran formato, con 12 grabados dedicados al genio de Johann Sebastian Bach, de quien Chillida escribe:

“También J. S. Bach (otra mar) es mi maestro. Me reveló las sutiles relaciones entre el tiempo y el espacio, el poder expansivo del tiempo audible y su relación con el espacio conformador o conformado, positivo o negativo” (Chillida, 2005: 14).

Chillida se inspira en ocho piezas de Bach para este homenaje. Entre ellas, *Seis conciertos de Brandenburgo*, *Oratorio de Navidad* o *El arte de la Fuga*. El libro, cuyos grabados se exhiben en esta muestra, incluye además una reproducción facsímil de las partituras originales, junto a una recopilación de reflexiones sobre el arte, de Bach, Pau Casals, Cioran, Goethe, Leibniz, Platón, Münch, Valéry, Suarés, Yourcenar y el propio Chillida.

En correspondencia a esta devoción de Chillida por la obra del músico alemán, la Fundación Museo Salvador Victoria organizó el 14 de agosto un concierto del cuarteto de cuerda *Mediterranean String Quartet*, en el que interpretaron varias de sus composiciones, junto a otras de Debussy y Shostakovich. Una manera de integrar música, pintura y escultura, volviendo a reunir la obra del artista vasco con las melodías que la inspiraron. Más de 150 personas disfrutaron del buen hacer del cuarteto, integrado por dos violines (Jordi y Xavier Tortosa), una viola (Almudena Arribas) y un cello (Bernat Tortosa), así como de las excelentes condiciones acústicas del museo.

No sólo fue la música objeto del homenaje de las obras del escultor vasco. Con frecuencia, Chillida plantea su obra como lugar de encuentro con otros creadores, por los que muestra su admiración y reconoce su influencia: es el caso de los místicos San Agustín o San Juan de la Cruz, o los poetas Jorge Guillén y José Ángel Valente, de quien ilustrará, en 1996, su

única obra escrita en gallego: *Cántigas de Alen*. Se trata de un poemario que al igual que la obra de Chillida supone un retorno a las raíces, al idioma materno que se aprende de pequeño, un *locus* construido a base de recuerdos que constituye, no obstante, el refugio que alberga la esencia indeleble de nuestra identidad.

Junto a las obras de los homenajes a Bach y Valente, la Fundación Museo Salvador Victoria expone en esta muestra una selección de siete *collages* realizados entre 1953 y 1985; seis *lurrak* fechadas entre 1991 y 1997; una pieza de acero cortén de 1995: *En el límite I* y un soberbio alabastro, realizado en 2000 (una de sus últimas obras), con cuyo título Chillida se reconcilia con la disciplina que precedió a su definitiva carrera de escultor: *Homenaje a la arquitectura II*.

La respuesta del público

La buena acogida que ha tenido la muestra se refleja en los más de 4.000 visitantes que ha recibido a lo largo del verano, de los cuales un 75% procedía de fuera de la comunidad aragonesa. Un interés debido tanto a la personalidad del artista, como a la repercusión que la muestra ha tenido en los medios de difusión. Junto a las numerosas apariciones en los principales diarios de la prensa impresa y digital, la exposición mereció la atención de los informativos de TVE-1 y del programa cultural *El ojo crítico*, de Radio Nacional de España, emitidos en todo el territorio nacional. Dos reseñas que tuvieron su inmediata respuesta en la gran afluencia de público, procedente de distintos puntos del país, que desbordó las previsiones más optimistas del museo.[\[3\]](#)

Pasado el verano, y con el fin de acercar la obra de Chillida a los estudiantes universitarios, el Museo Salvador Victoria, la CAI y la Universidad de Zaragoza, organizan un seminario sobre la obra del escultor, que se desarrollará en el salón de actos de la obra social de la CAI, en Teruel, los días 18, 19 y 20 de octubre. Además de las conferencias, el seminario incluye la proyección del documental *El arte y los sueños*, dirigido por Susana Chillida, hija del artista, así como una visita guiada a la exposición en Rubielos de Mora. La Universidad de Zaragoza reconoce 1 crédito ECTS como actividad académica complementaria para los estudiantes de cualquier titulación que sigan con aprovechamiento el seminario. Además del público universitario, las actividades están abiertas, igualmente, a todos los interesados en el arte contemporáneo.

Eduardo Chillida. Tiempo, espacio y materia

Fundación Museo Salvador Victoria

Rubielos de Mora (Teruel)

Comisarios: Ignacio Chillida y Diego Arribas

Del 2 de julio al 30 de octubre de 2011

[\[1\]](#) Discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, en 1994.

[\[2\]](#) Sus grabados y serigrafías van acompañados de gofrados o marcas con matrices sobre el papel, que añaden a la estampación el relieve y escalonamiento de planos que le caracteriza.

[\[3\]](#) Las reseñas de Chillida emitidas en TVE y Radio Nacional, pueden verse en los siguientes enlaces:

Telediario

de

TVE-1:

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/telediario/obra-chillida-sa-le-tierra/1170911/>

Entrevista en el programa El ojo crítico de RNE:
http://www.youtube.com/watch?v=0_vFD-3-nl0&feature=mh_lolz&list=LLJ4GcZSDwZnvK_-3am0kD2w

Javier Riaño, por partida doble

Javier Riaño no es sólo el pintor que se ha hecho conocido por sus cuadros de vistas urbanas, donde con gran habilidad sabe captar el frenesí de la vida moderna en vistosas perspectivas de lugares emblemáticos. Esa faceta tan popular es la que expone ahora en la Sala de la UNED de Calatayud. La otra cara, o por decirlo usando el título que él mismo ha escogido, “La otra mirada” de Riaño es la que presenta en el Centro de Exposiciones y Congresos de IberCaja en Zaragoza. Entre ambos estilos hay algunas cosas en común, como quizás el hecho de ser cuadros pintados a partir de fotografías, reinterpretadas de forma personal, y también el gusto por los grandes formatos. Pero presentar algún lienzo de grandes dimensiones en una exposición de vistas urbanas es casi una opción obligada por la vastedad del tema; en cambio lo que vemos en IberCaja son cuadros de figuras donde se amplían retratos de busto y otras imágenes de personas sobre fondo neutro hasta unas dimensiones de pieza de museo. Resulta en mi opinión francamente exagerado el formato de 180 x 180 cm para estas escenas intimistas donde enfrenta a algún personaje infantil

con enormes y enigmáticos muñecos. Pinocho es el antagonista que flota ante la reconcentrada mirada infantil en de dos de esas escenas (el propio artista alude a él en el texto introductorio del catálogo), pero son mucho más enigmáticos los grandes muñecos de papel, como el sapo del acrílico titulado “El cuento”, enfrentado a una niña que parece inspirada en las pinturas de Paula Rego. Y, sobre todo, quiero destacar el titulado “La canción del Unicornio”, donde el retrato humano ya no es esta vez un niño, sino un hombre con los ojos vendados, y la idea del prisionero mentalmente afrontado con un unicornio de papel me evoca el final de la película Blade Runner. Ojalá vaya más por ahí el desarrollo futuro de la otra mirada de Javier Riaño, que resulta menos agradable y popular, más para iniciados.

El autor como Prosumer

Me decía Pilar Cruz en una visita a la exposición de cierre del ciclo *Operación Supervendas* que la apariencia del montaje tal vez había quedado un tanto “à la neoconceptual”, mientras que ella, como comisaria de esa quinta edición del programa Interferencias, había pretendido justamente todo lo contrario. Interferencias es ese programa que el Ayuntamiento de Terrassa lleva a cabo anualmente desde 2003 –o casi anualmente– y que tiene por objetivo aproximar las prácticas artísticas contemporáneas a sus conciudadanos. Pilar Cruz, para la edición que ha llevado a caballo de 2010 y 2011, ha invitado a un pequeño grupo de artistas del entorno barcelonés y egarense a reflexionar sobre los modos en como actualmente se producen los grandes éxitos comerciales en el campo cultural.

Podemos afrontar, pues, lo que ahí se ha hilvanado a partir de

considerar una doble estrategia: por un lado la institucional y dedicada a la promoción de arte emergente en la localidad de Terrassa; por el otro la que con *Operación Superventas* se diseñó un tanto a modo defake y que ha recorrido el proceso de producción de los distintos proyectos artísticos. Tal como si fuesen a dar luz a una suerte de *blockbuster*, las tres exposiciones nodales en torno a las que se articula el ciclo se han investido de una lógica de despliegue de campaña comercial: en la primera, titulada *El Origen*, se mostraban algunos materiales relativos al punto de arranque de los proyectos que Nuria Güell, DSK (Belén Montero y Juan Lesta), Jordi Ferreiro y Toni Tena llevarían a cabo en el contexto local en los meses que siguieron; la segunda, titulada *La Estrategia*, mostraba un interesante despliegue de materiales gráficos y reflexiones sobre el éxito comercial de la mano de Enric Farrés, igualmente artista en esta exposición y además encargado del diseño gráfico de todo el ciclo; y finalmente, *El Éxito*, una exposición en la sala municipal principal de la ciudad y que se planteaba como meta para los proyectos que se habían estado gestando en la ciudad, al lado de los proyectos educativos que Batabat por un lado y Carles Robles por el otro habían estado desarrollando en las mismas fechas en distintos institutos de secundaria.

La relación de los artistas respecto a los medios de comunicación de masas y la industria cultural pasaba a desarrollarse, así, desde un contexto tal vez oscilante, que se abría paso entre planteamientos de crítica cultural, por un lado, pero con la admiración confesa, por el otro, en torno a algunos escenarios actuales por donde circula la producción de los éxitos de ventas. Y, efectivamente, los artistas convocados practicaron el análisis y la posibilidad que se les confería de destripar y hurgar en los entresijos de ciertas producciones, más bien de un modo irónico, con el desarrollo de dinámicas lúdicas y buscando la complicidad por parte del público; mientras que, por otra parte, no se les veía excesivamente preocupados por la famosa “distancia crítica”

sobre la que aun se interrogan algunas teorías de la comunicación de masas. En ese sentido, el comportamiento de los agentes que encontramos en Terrassa quizá se asemejaría más bien a la de los “lectores granujas”, con que el teórico Henry Jenkins ha identificado a la figura del fan. Es decir, el fan no tanto como un idólatra sumiso, sino que –en la revalorización que este teórico hace de la figura desde textos como *Textual Poachers* (1991) o *Convergence Culture* (2006)- el fan comparecería como un consumidor activo que también es capaz de desarrollar actitudes imprevistas enfrente a los contenidos con los que está familiarizado, apropiándose los, reutilizándolos de modos irreverentes, comentándolos y hasta transformándolos a su antojo, para finalmente volverlos a poner en circulación –ya sea a través de los tradicionales *fanzines* o más recientemente, también, con blogs en los que comunidades de fans han llegado a presionar grandes corporaciones para que cambiasen hasta el desenlace de determinadas teleseries.

Del *prosumer* (o *prosumidor*), ese híbrido con que Alvin Toffler fusionó los términos de “productor” y “consumidor” en *The Third Wave* (1980), desde la teoría cultural quizá se ha tendido a considerar con más fascinación el paso del segundo al primero, es decir, el cómo las audiencias se transforman en productoras por medio de sus prácticas de consumo, que no el itinerario inverso: el cómo también los autores son a la vez consumidores. Y en ese sentido algo interesante de ese ciclo de Interferencias es ver, precisamente, el alto grado de complicidad que los productores persiguen establecer con esas audiencias, hasta el punto de reapropiarse en algunos casos de los modos de hacer que, precisamente, se han desarrollado desde el ámbito del consumo para el desarrollo de esos nuevos proyectos artísticos.

Quizá la posición más distante fuese la de Núria Güell, que con su análisis sobre los modos de proceder de la comunicación persuasiva en publicidad finalmente intentó desarrollar una

trampa para los espectadores de Terrassa, un *fake* que los llevase hasta la sala de exposiciones para ahí desvelar los trucos empleados en el mismo engaño. Pero la tónica general fue la de fijarse, reapropiarse y reactivar modos de hacer que se desarrollan precisamente desde el ámbito del consumo y, tal vez es en esos sentido que podemos considerar un deseo por parte de los artistas de reconocerse también como *prosumers* y de elaborar proyectos, no solamente a partir de observar el comportamiento del consumidor y las estrategias que utilizan las industrias culturales para su creación en la actualidad, sino que también de amplificar los modos de creación y de reelaboración que tienen esos, prolongarlos y hasta acrecentar el deseo que las estrategias de éxito también pueden tener sobre los ellos mismos en tanto que, efectivamente, consumidores.

Así lo vemos con el trabajo de Enric Farrés, cuando se explaya en desplegar relaciones imprevistas en un *Atlas Mnemoysine* formado con los carteles de las películas más taquilleras de los últimos veinte años; o de Toni Tena, que, habiendo analizado el fenómeno adolescente que han provocado las novelas de Federico Moccia –y que se ha concretado ostensiblemente en miles de candados instalados en puentes de toda Italia y más allá-, acaba por producir un nuevo elemento para la expresión de ese culto. Algo más literal aun en reproducir comportamientos creativos del consumidor es Jordi Ferreiro, con la elaboración de una performance para distintos jugadores que está basada en una *fanfiction* de *La Historia Interminable*; o el colectivo DSK, que tal vez con ya menos jugueteo entre las posiciones y fijándose en los movimientos del público tal como lo podría hacer una gran corporación, procede a abrir una convocatoria a grupos musicales de la ciudad para la producción de un videoclip que sería diseñado según los parámetros que se considera que pueden facilitar su difusión viral.

A la vista de eso –y sumándole también un par de proyectos

educativos que invitaban a estudiantes de Terrassa a la creación y recreación de escenas de *blockbuster*—, cuando la misma Pilar Cruz se muestra sorprendida ante que la exposición final del proyecto, la titulada *El éxito*, se haya concretado en una estética de corte un tanto conceptualista, uno no puede dejar de pensar en que, probablemente, lo que la comisaria hubiese esperado con ese proyecto no fuera solamente un análisis o parodia de las *blockbuster*, sino que a partir de parafrasear algunos de los modos de hacer relacionados con esas producciones también se llegara a organizar, tal vez, un escenario más apetecible para el gran público del que a menudo ofrece el arte contemporáneo. Si bien, en relación con ese punto, creo que llega el momento de considerar también la segunda estrategia que cruza *Operación Superventas*: la de la institución que promueve Interferencias en tanto que programa para distribuir prácticas artísticas contemporáneas entre la ciudadanía. Es en ese sentido que la reflexión sobre los nuevos modos de generar éxitos de ventas calza con la necesidad de las instituciones públicas para activar y distribuir políticas culturales a nivel municipal, y se puede ver con otra luz, así, la participación de público que se incentiva con los proyectos en torno a la publicidad viral o las culturas de los fans: esa ya no solamente se daría como parte de la reflexión que ahí se da sobre las prácticas de consumo, sino que a su vez también se puede interpretar como un anzuelo para propiciar el consumo de la ciudadanía sobre algo que difícilmente las instituciones logran distribuir con éxito como es el arte contemporáneo.

Por mi parte, no obstante, coincido con la comisaria en que la exposición con que se clausuraba la última edición de Interferencias era compleja, tanto por lo que se refiere a la convergencia de distintos planteamientos narrativos con los que se desplegaban los proyectos —desde piezas basadas en la documentación y en testimoniar lo acontecido (como el caso de la performance que dirigió Jordi Ferreiro) hasta la muestra de un producto final (el caso de DSK)—, como por los distintos

marcos de interacción que también se pretendía establecer con las audiencias –las indicaciones para el público informado se mezclaban con consignas dirigidas al presunto público que pudiese acudir engañado por el proyecto de Núria Güell-. La heterogeneidad de estrategias que el mismo proyecto recoge para la producción de audiencias repercutía pues en un extraño colapso de lecturas y funciones al respecto de la exposición final. No era nada *blockbuster* y, efectivamente, salió con un perfil conceptual bien interesante.

Pero lejos de la posibilidad de dar lugar a un nuevo y depurado producto de masas, si es que algo le faltara a ese magma, sería, antes bien, la posibilidad de problematizar sobre por lo menos una capa de significado más. La hemos mencionado antes: es quizá la que hubiese permitido posicionar a los productores en la estructura de producción que precisamente les sostiene en Terrassa, y que al lado del rol que escogen de productores de *best sellers* de postín y/o confesos consumidores de hamburguesas, les hubiese permitido plantear esa figura del “prosumer” como un híbrido de una mayor complejidad política. Más que la posibilidad de ocultar sus propios trucos bajo la fastuosidad de un espectáculo que, al fin, ahí también se da de forma continuamente descentrada, creo que tal vez faltaría en esa edición de Interferencias algo de reconocimiento de *Operación supervendas* como una estrategia que, al fin, también ha servido a un ayuntamiento para que sus políticas culturales lleguen a *tu casa*. Tal vez se podría cotextualizar, así, de un modo más realista la figura de ese *prosumer* y problematizar, también, en torno a los modos en que ese híbrido afecta a la forma de concebir tanto a los públicos como a los productores, así como también las formas que tienen de interaccionar las industrias culturales con sus consumidores y de un modo que, efectivamente, a menudo es bien similar al de las mismas instituciones públicas con la ciudadanía.

—

Operación superventas se desarrolló a lo largo de tres exposiciones durante la primera mitad del año 2011.

Comisariado por Pilar Cruz

Coordinación: Susana Medina, Terrassa Arts Visuals

Artistas: Toni Tena, DSK (Juan Lesta y Belén Montero), Jordi Ferreiro y Núria Güell. Enric Farrès y alumnas y alumnos de centros de enseñanza secundaria de Terrassa. Colaboración de Tania Pardo en *La estrategia*.

Proyecto educativo: Batabat Serveis Educatius, Carlos Robles.

Diseño gráfico: Enric Farrès. Colaboración de Quim Packard y Carlos Robles en el storyboard.

Más información: <http://www.terrassa.cat/artsvisuals> y <http://pilarcruz.net>