## Pablo Serrano en el centenario de su nacimiento

La Obra Social y Cultural de Ibercaja y el Museo Pablo Serrano junto con el apoyo de la familia del escultor quiere conmemorar el centenario del artista turolense Pablo Serrano. La muestra se puede contemplar en la Fundación Fran Daurel (Av. Marqués de Comillas, 13), donde podrá visitarse hasta el próximo 10 de abril. Posteriormente y durante algo más de un año viajará por toda la geografía española. El objetivo es celebrar la efemérides del centenario de su nacimiento y revivir la obra de un gran artista para que ocupe el privilegiado lugar que su valía merece.

La exposición se plantea como un trayecto que ayude a comprender el trabajo, complejo pero inusitado, de la obra de Serrano. Se trata de una obra inmersa en un sorprendente camino ecléctico y rico, posibilitado por el dominio de los materiales de trabajo y el oficio adquirido en muchos años de aprendizaje. En el recorrido se agruparán las piezas con planteamientos teóricos semejantes y se mostrará la evolución entre ellas. Irán acompañadas de algunos dibujos preparatorios y, en algunos casos, con reproducción de textos manuscritos del propio Serrano para apoyar y desarrollar las teorías que reflejan las obras.

#### LAS OBRAS

La exposición se abre con la obra "Hombre andando por la playa" de 1953, pieza singular por su significado, ya que es la única que inicialmente recuperó el escultor de sus trabajos en Uruguay. Simboliza la voluntad de iniciar un camino nuevo y, en esta exposición, el inicio del descubrimiento de su "huellas" por el camino artístico.

El primer bloque agrupa trabajos realizados entre 1956 y 1959 en España. Consta de 11 esculturas y de 4 dibujos y son ejemplos de las series "hierros encontrados", "ordenación del caos", "quema del objeto" y "ritmos en el espacio".

El segundo bloque, que agrupa 10 bronces y algunos dibujos, comprende piezas realizadas entre 1962 y 1976 de las series "Bóvedas para el hombre", (con las que representa a España en la Bienal de Venecia de 1962), "hombres bóveda", "hombres con puerta", "lumínicas" y "unidades táctiles".

Las "unidades yunta" comprenden el tercer bloque, compuesto por dibujos y por 5 esculturas de bronce y de mármol.

En el cuarto bloque se inician las referencias figurativas que el escultor alternó con las obras abstractas durante toda su carrera. Las piezas más interesantes son las "interpretaciones al retrato" que realizó para retratar a sus amigos como Machado o como homenaje a personajes admirados. En esta sección se podrán admirar 6 retratos: "Aranguren", "Gaya Nuño", "Alberto Portera", "Michel Tapié", "Westherdal " y el retrato monumental de "Antonio Machado".

De la serie "divertimentos en El Prado", fruto de la aproximación o revisión pictórica de los grandes maestros, la muestra incorpora 6 obras: "La Familia de Carlos IV ", "La Duquesa de Alba", "El Príncipe Baltasar Carlos a caballo", "El retrato de Carlos V", "El retrato de Carlos III cazador", y "La maja desnuda ".

Dentro de la faceta de Pablo Serrano como escultor monumental, se muestran las maquetas de los monumentos de "Unamuno", "Galdós", "Ponce de León", "Juan March", "Labradora turolense" y "Encuentro". Este bloque se acompaña con un audiovisual que muestra los monumentos "in situ" que ayuda a comprender el trabajo preparatorio de estudio y su definición final en el entorno. La exposición se cierra con 6 bocetos.

Pablo Serrano (1908-1982) fue uno de los artista españoles

más relevantes de la segunda mitad del siglo XX. El escultor de Crivillén (Teruel) adquirió una enorme dimensión, reforzada por su compromiso con el arte y con la sociedad española, miembro fundador del Grupo el Paso y uno de los artistas más activos en expresar públicamente su opinión sobre la situación política del momento.

# Borradores, premio AACA a la mejor difusión cultural

#### -¿Qué hace un gallego como usted en un lugar como éste?

-Llegué a Aragón hacia finales de 1978, juraría que en septiembre, por una razón casi surrealista: no quería hacer el servicio militar y buscaba una comunidad de objetores de conciencia que pudiesen acogerme, o que me explicasen que tenía que hacer. Vine a la calle Casta Álvarez de Zaragoza, y allí me acogieron durante un tiempo. Con ellos aprendí a hacer macramé, algo de cuero, un poco, muy poco de cerámica, y aprendí los secretos de la comida vegetariana y algo de la no violencia.

## -¿Y luego?

Luego, la vida me llevó por caminos casi inescrutables: trabajé en la vendimia y en la naranja, trabajé fugazmente en derribos y ayudé a montar un bar a cambio de la comida, pegué carteles, di clases y un día descubrí que quería ser escritor en gallego desde Zaragoza. Lo fui; empecé a escribir en 1981 y poco después entre de cajero de bingo, donde permanecí durante cinco años. En todo ese tiempo, pude hacer algunas cosas: leer mucho, interesarme por el arte, escribir algunos relatos, ganar algunos premios importantes en Galicia, e incluso tuve dos hijos.

iY el periodismo? iHabía estudiado usted comunicación o algo así?

No. Yo había estudiado Electrónica, pero nunca pude ejercer porque le tenía miedo a la corriente eléctrica. Empecé a colaborar en radio con Julia López Madrazo, y también en *El día de Aragón*, gracias a José Ramón Marcuello y a Lola Esther. Un día, Plácido Díez, director del periódico, me dijo si quería hacer prácticas de verano. Allí empezó una auténtica fiesta de amistad y conocimiento para mí. A *El día de Aragón* le debo muchísimas cosas. Allí empecé a escribir: hice suplementos, escribí de todo y me aficioné al arte.

#### Hablemos de Borradores.

Borradores tiene un precedente claro: El Paseo, que hice durante dos años con Alberto Gámez en la televisión de Heraldo de Aragón. ZTV. Fue una experiencia formidable, con una inclinación inequívoca hacia el arte: allí cambiábamos cada semana el decorado, colocábamos la obra de un artista, allí visitábamos exposiciones y conversábamos con los artistas. Recuerdo que hicimos monográficos, de una hora o de una hora y media, de artistas como Ramón Acín, Pablo Serrano, Pablo Gargallo y Salvador Dalí.

#### Con ese bagaje, ¿Cómo se planteó Borradores de Aragón Televisión?

A mí me interesa el campo de la cultura en general. Me interesa todo: la pintura, la escultura, la instalación, el vídeo, el grabado y la fotografía. Y quisimos que todo ello tuviese su cabida, junto a la literatura, la historia, el teatro, servido con agilidad, con rigor, con desenfado y con el máximo respeto siempre. Íbamos a visitar exposiciones, a hablar con los artistas, a mostrar sus obras a veces como modestas primicias, íbamos a visitar sus talleres. Y en esa línea hemos trabajado. Nos ha interesado todo: desde Toni Catany o Rafael Navarro o Pedro Avellaned, fotógrafos, a José Manuel Broto, Víctor Mira, los más jóvenes pintores y escultores del momento, hasta el Museo del Prado, el Guggenheim o el Reina Sofía, pero también queremos mostrar el arte alternativo, experiencias de ruptura...

### ¿Aún se proponen nuevas metas?

Desde luego. Un programa crea una serie de hábitos en el espectador: es como una casa con sorpresas, una casa con

estancias donde se ofrecen distintos menús. Nosotros siempre pensamos en el espectador. Y ahora vamos a iniciar una nueva serie dedicada a proyectos que en su mayor parte son inéditos: se llamará Galería o Portfolio, y mostraremos a creadores y proyectos suyos de los que aún no se sabe. También vamos a introducir la voz en off en las exposiciones, para facilitar la contemplación del espectador, para que se sienta menos extranjero o extraño ante el arte contemporáneo.

## ¿Se sienten libres para trabajar, es la noche tan avanzada una buena coartada para programar cultura en libertad?

Somos muy libres. Pepe Quílez y nuestra productora no han dado un amplio margen de confianza. Tanto el equipo —Teresa Lázaro, Yolanda Liesa, Ana Catalá Roca, Mamen Delpón, César Quílez, y nuestros responsables de Chip, con Modesto Rubio a la cabezacomo yo creemos mucho en la televisión como servicio público. Borradores intenta ser un programa de servicio público: creemos en nuestros artistas, estamos atentos a lo que hacen, caben desde los más jóvenes, como Mapi Rivera, hasta los más ancianos como Virgilio Albiac, y nos interesa trabajar en profundidad y también a beneficio de inventario de artistas, estéticas, épocas y del momento que vive el contemporáneo. Hemos apostado decididamente por la música y por las letras, también. Por eso nos ha hecho mucha ilusión el premio de la Asociación de Críticos de Arte de Aragón. No hemos presumido de ello por modestia y pudor, pero todo el equipo está muy contento. Es el primer premio que recibe Borradores, que está a punto de alcanzar sus cien emisiones.

## ¿Y del horario de emisión, qué dice usted?

Quizá no sea el ideal para nadie. Pero, entre estar o no estar en la parrilla, preferimos estar en la parrilla. Estamos ahí, pensamos en el público, le intentamos dar lo mejor que sabemos, soñamos con seducirlo y sorprenderlo. Hacemos nuestro trabajo como si estuviéramos en "prime time", con ese mismo rigor y ese mismo respeto e idéntico sentido del desafío. Me gusta mucho cuando te encuentras con gente que no se queda a trasnochar, pero que lo graba. Y lo ve luego. Y te lo dice. Lo más bonito me lo dijo el historiador del arte José Antonio Hernández Latas. Vive en Madrid, y en su casa le graban siempre el programa. Y lo ve los fines de semanas. También hay

gente que lo ve por Canal Satélite Digital. En un mundo de tanta oferta, que alguien se te interese por *Borradores* ya es un premio. Y que la cadena confié en él, también.

## Breve historia sobre la creación de la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza

La Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza se creó en el año 1894 dentro de un contexto social que demandaba la existencia de una enseñanza artística que fuera exhaustiva y profesional. Los deseos por fundar una escuela se venían gestando desde la década de los años ochenta, aunque no fue hasta 1895 cuando comenzó en realidad su andadura docente, dando lugar a la que todavía hoy se conoce bajo la denominación de Escuela de Arte de Zaragoza. Desde su época sido muchas las transformaciones fundacional han experimentadas por esta institución, así como los cambios concernientes a su profesorado y planes de estudios. De hecho para comprender la verdadera dimensión de la Escuela que ha llegado hasta nosotros, resulta imprescindible analizar los asuntos referidos a su creación dentro del contexto social en el que se encontraba Zaragoza en las postrimerías del siglo XIX. Para ello es necesario analizar los precedentes existentes en la ciudad en lo que se refiere a las enseñanzas artísticas oficiales, y asimismo es preciso estudiar los antecedentes que conducirían a la creación de la Escuela de Artes v Oficios. En realidad, la necesidad de una institución de esas características estaba en las mentes de las principales autoridades zaragozanas desde finales de los años setenta, aunque los trabajos no comenzarían a tomar visos de prosperidad hasta 1894, fecha en la que se empezaron a

materializar los esfuerzos que conducirían a la creación de la Escuela —por R. D. de 11 de julio de 1894—, y cuyo primer curso no comenzaría oficialmente sino hasta el 17 de octubre del año siguiente.



Es importante incidir también en ese contexto sociocultural al que nos referíamos más arriba para valorar adecuadamente los esfuerzos realizados en la ciudad para conseguir llevar a buen término la creación de la Escuela de Artes y Oficios, y es que desde mediados del siglo XIX se venía desarrollando en Europa un interesante movimiento que fue vital a la hora de la renovación de las enseñanzas artística. Nos referimos al movimiento que es conocido con el nombre de Arts and Crafts, que fue todo un hito para la renovación de la actividad artesanal y que había nacido en Inglaterra durante la segunda mitad de la centuria. No hace falta decir que no pretendemos aquí analizar de una manera pormenorizada este fenómeno que tanta importancia tuvo para la

Historia del Arte, pero sí que consideramos necesaria hacer una mención, aunque sea de forma muy sucinta, sobre algunas de sus causas y de sus consecuencias (Poblador, 1995: 63-81).

El continente europeo se encontraba inmerso en lo que se conoce como la segunda Revolución Industrial, un momento en el que surge un profundo rechazo hacia la máquina, siendo éste un movimiento que estaba basado en la deshumanización que estos nuevos mecanismos suponían en sí mismos, al mismo tiempo que iba dirigido a condenar la situación a la que se había conducido a las clases obreras con el proceso industrialización. En este sentido, y encabezadas por figuras como H. Cole, J. Ruskin y W. Morris, nacen una serie de teorizaciones —que serán llevadas también a la práctica con mayor o menor fortuna— en las que se debate sobre la necesidad de recuperar esa humanización que se había perdido en la producción industrial y artística. Se pretendía con esto devolver la dignidad a las clases populares y conseguir una producción que, aunque seriada, contase con todas las garantías de calidad necesaria. Estas ideas se fueron extendiendo por toda Europa y se materializaron en cada país a distinto nivel, ya que el tipo de producción diseñada encarecía, en muchas ocasiones, los costes del producto, potenciándose así el carácter elitista de los objetos artísticos y artesanales que eran fabricados siguiendo los principios establecidos. En España, la industrialización no había alcanzado unos niveles tan elevados como en Inglaterra, por lo que las teorías de las Arts and Crafts no supusieron un rechazo rotundo a la producción industrial, sino que pretendieron convivir con ella a favor y en busca de la modernización.

Dentro de este contexto, y volviendo a la ciudad del Ebro, durante el último tercio del siglo XIX calaron todas estas ideas que se manifestaron en los deseos de contar con un lugar de formación de las clases obreras para favorecer y garantizar su profesionalización y su dignificación como clase social. Así, la propuesta zaragozana adoptó incluso el mismo nombre del movimiento británico, al solicitar la creación de una

Escuela de Artes y Oficios, que emulaba a los Arts and Crafts de Morris. Significativo resulta en este sentido el documento en el que se solicita, a la reina regente María Cristina, la creación de dicha institución:

"Es objeto de especial interés para los gobiernos de todos los países cultos, la educación de las clases populares y factor no menos importante en el desenvolvimiento del progreso de la humanidad, que la de las demás clases sociales. En todas partes las enseñanzas de las Escuelas de Artes y Oficios se desarrollan y ensanchan elevando al nivel del saber general y fomentando al propio tiempo los intereses materiales con la creación de nuevas industrias o el perfeccionamiento de otras, que reciben nueva vida del espíritu artístico y de los adelantos científicos de nuestra época. Grato sería para el Ministro que suscribe poder proponer a V. M. la institución de nuevos Centros de enseñanza de esta índole en todas partes donde la necesidad de ellos se siente, y la reorganización de los que hoy existen, dándoles toda la importancia que su misión educadora tiene, y aquel carácter eminentemente práctico que deben alcanzar sus estudios. [...] Al señalarla como ejemplo de fecundas iniciativas que pudiera en otras regiones no menos beneficiosos resultados, debe el Ministro de Fomento aprovecharla para indicar, ya que no pueda hacer hoy otra cosa, lo que entiende deben ser enseñanzas y el carácter que han de tener estas Escuelas. La importancia que se ha de dar en esta nueva a los talleres, la creación de un Consejo de Patronato con amplias facultades para establecer relaciones con los centros fabriles e industriales privados; el certificado de aptitud que se otorgará mediante ejercicios ante un tribunal mixto, como garantía del mayor crédito a que está llamada la Escuela que se establece, constituyen la más completa demostración de que se aspira a crear Institutos de verdadera utilidad para el artesano y el industrial, a dirigir la educación artística de nuestras clases populares por los cauces por donde hoy corren con gloria y provecho en los países más adelantados este linaje de estudios".

El texto no podía ser más explícito, y no en vano se pretendía la creación en Zaragoza de una institución capaz de acoger y dar respuesta a las necesidades de formación de la clase obrera, con la intención de contar con un conjunto de profesionales preparados para ayudar al crecimiento industrial de la ciudad y con una formación cultural general que les permitiera, además, una mayor consideración social y una calidad de vida y de trabajo mucho mejor. En definitiva, el objetivo era equiparar el desarrollo zaragozano con el de otras ciudades españolas que ya habían comenzado procesos de adaptación de esta naturaleza, y siempre entendidos dentro del crecimiento social y económico que suponía el desarrollo industrial de aquel momento.

## Antecedentes: la enseñanza artística oficial de Zaragoza antes del siglo XX

Tal y como ya es conocido, no fue la Escuela de Artes y Oficios la primera institución encargada de transmitir este tipo de conocimientos en la ciudad, sino que su creación es el final de un largo proceso en el que existieron varios intentos en los que se pretendió establecer una enseñanza artística que fuera de calidad. Sabemos, por ejemplo, que en el año 1754, y tras el establecimiento definitivo en Madrid de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752), se instituía en Zaragoza la Junta Preparatoria para la formación de la futura Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, a instancias del noble fray Vicente de Pignatelli, si bien es verdad que éste no había sido el primer intento de formación de una institución de esta naturaleza. Pero en cualquier caso hubo que esperar hasta finales de esa centuria, con la Real Orden de 17 de abril de 1792, para que dicho organismo adquiriese el rango de Real Academia, algo que se consiguió -entre otras cosas- gracias a las gestiones del poderoso e influyente Conde de Aranda. La consecuencia fue que el rey Carlos IV promulgó la Real Orden con fecha de 17 de abril de 1792 por la que se elevaba el rango de la Escuela de Dibujo de Zaragoza al de Real Academia de Bellas Artes, y ello se debió en buena medida al interés del aragonés D. Pedro Pablo Abarca de Bolea, Conde de Aranda, secretario interino de Estado desde el mes de febrero de 1792. El contenido de esa orden fue comunicado por el propio Conde de Aranda a D. Félix de O'Neille, director de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, de la que dependía la Escuela de Dibujo. La carta decía lo siguiente:

Entretanto, en 1776, se había creado la Real Sociedad Aragonesa de Amigos del País, desde donde surgieron otras iniciativas importantes de camino a una futura enseñanza artística de la ciudad, como por ejemplo la formación de una Escuela de Dibujo bajo la protección y dirección de Juan Martín de Goicoechea, el mayor benefactor en la creación de una escuela que permaneció funcionando entre 1784 y 1792, año último en el que alcanzó la categoría de Real Academia. este sentido, la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Luis comenzó su andadura docente un 11 de abril de 1793 (Canellas, 1982: 2813), fecha en la que se reúne por primera vez la Junta Particular de la Corporación y momento en que se dio posesión de sus cargos a los miembros y directores de las distintas clases de estudio, aunque la inauguración no se celebró hasta el 25 de agosto de ese mismo año (Ansón, 1993:147-148).

Desde este organismo se impartieron las enseñanzas de Pintura, Arquitectura, Escultura y Grabado (Pascual de Quinto y de los Ríos, 1999: 9-10, Castillo, 1964: 11-21). Si bien hay que decir que en 1849 la Real Academia de San Luis debió ser reorganizada por el Real Decreto de 31 de octubre que fue firmado por Isabel II y que fue promulgado desde el Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas. Este Real Decreto afectaba principalmente a la organización interna y a las funciones de la Corporación, que se verían concentradas en las

labores académicas en detrimento de las docentes, algo más acentuado si cabe con la creación en 1857 de las Escuelas de Bellas Artes dependientes del Ministerio de Fomento (Giménez y Lomba, 1984: 12, Castillo, 1964: 17-19, A.E.A.Z., 1869). En Zaragoza contábamos en el siglo XIX con la Escuela de Bellas Artes, dependiente de la Diputación Provincial, desde la cual se impartían las enseñanzas artísticas de la ciudad, con la particularidad de que estas enseñanzas se consideraban insuficientes para el momento de efervescencia cultural y artística que atravesaba la capital aragonesa. Los estudios de aquella institución estaban separados entre Elementales y Superiores, y se centraban en el aprendizaje del Dibujo, el Modelado y los Principios de Aritmética y Geometría. Llegados a este punto hay que aclarar que las escuelas de Bellas Artes creadas en España en 1857 bajo la dirección del Ministro de Fomento pasaron a depender de las autoridades provinciales y autonómicas en 1869 pero mantuvieron su carácter oficial. Además desde 1900 fusionaron con las Escuelas de Artes y Oficios existentes cambiando su nombre por el de Escuela de Artes e Industrias. La escuela Provincial de Bellas Artes de Zaragoza cambió también su denominación en 1900 aunque no pudo efectuar la fusión con la Escuela de Artes y Oficios hasta 1909 por diferencias entre las consideraciones legales referentes a la oficialidad de cada una de estas instituciones.

Y dentro de esta línea de enseñanzas se llega hasta finales del siglo XIX, momento en que se crea en Zaragoza la Escuela de Artes y Oficios, que convivirá con la Escuela de Bellas Artes, hasta que ambas acaben uniendo sus labores docentes a principios del siglo XX, en concreto en 1909, a partir de un cambio legislativo dimanado del Real Decreto de 28 de mayo de ese mismo año, en lo que se llamó Escuela Superior de Industrias y Bellas Artes, cambio éste por el que se modificaron también los planes de estudio (Playán, 1995: 47-61).



La creación de una Escuela de Artes y Oficios, como ya se ha dicho con anterioridad, venía gestándose con mucha antelación a su institución definitiva, concretamente desde la década de 1870. Incluso se conservan testimonios de trabajos al respecto con una intención evidente de conseguir este objetivo desde 1884, diez años antes de que se hiciera efectiva la creación de la propia Escuela. Tanto es así que entre los documentos que se conservan relativos a la formación y gestación de dicha institución, encontramos la crónica de los antecedentes conducentes a su creación, gracias a la cual podemos analizar el proceso. En este sentido sabemos que ya en julio de 1884 la Diputación Provincial designó a comisionado para que se reuniese con la máxima autoridad académica y con representantes del Ayuntamiento y de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, y ello con la pretensión de volver a presentar el proyecto de creación de la Escuela y entregar después a la Diputación las propuestas de todo lo que se considerase necesario para tal fin. Pero no sería hasta dos años después, en 1886, y gracias al Real Decreto de 5 de noviembre que establecía ayudas económicas provenientes del Estado para aquellas escuelas creadas por Diputaciones o Ayuntamientos, cuando la Diputación Provincial de Zaragoza acordó aceptar las propuestas de la persona que se había designado, el diputado D. Marceliano Isábal, y comenzar a gestionar la formación de una Escuela de Artes y Oficios en la ciudad, procurando conseguir esas subvenciones sin

descartar la aportación económica del propio consistorio y de la propia Diputación.

Dentro de estos esfuerzos hubo que esperar hasta 1893 para que las gestiones fueran totalmente definitivas y para que la creación de la Escuela ya no pudiera tener marcha atrás. A finales de ese mismo año, el Ayuntamiento de la ciudad acordó aportar una cantidad fija anual de 15.000 pesetas —que podría alcanzar hasta 25.000 pesetas- para el sostenimiento de la institución, y asimismo la Diputación comunicó al Sr. D. Segismundo Moret, que era ministro de Fomento entre diciembre de 1892 y diciembre de 1894, la asignación de otras 15.000 pesetas anuales a la Escuela, cantidad que podría llegar a las 20.000 si se creía necesario. Finalmente, el 11 de julio de 1894, la reina regente María Cristina firmó —en nombre de su hijo Alfonso XIII- el Real Decreto que establecía la creación en Zaragoza de una Escuela de Artes y Oficios, que estaría sufragada económicamente por el Ayuntamiento, la Diputación y el Estado a partes iguales, y que contaría con una asignación anual fija de cada una de las partes de 15.000 pesetas. La Escuela encontró ubicación en la planta baja del edificio de la Facultad de Medicina y Ciencias, que había sido diseñado en 1886 por Ricardo Magdalena y que fue realizado entre 1887 y 1892.

A partir de ese momento surgió la necesidad de adaptar el edificio para la instalación de la Escuela y, para ello, tuvieron que ser propuestos y aceptados diversos presupuestos que garantizaran las obras de instalación y la dotación de material didáctico y técnico, en especial hasta que pudiera ponerse en funcionamiento la maquinaria docente de la Escuela, algo que se consiguió para el curso siguiente a la fecha de su creación, es decir, para el curso académico de 1895 a 1896. Así se tiene constancia de la inauguración de dicho curso el 17 de octubre de 1895 en un acto que estuvo presidido por los entonces ministros de Fomento y de Ultramar, los señores D. Alberto Bosch Fustegueras y D. Tomás Castellano Villarroya, respectivamente. Un acto Académico solemne en el que además de la inauguración oficial se organizó una visita de las

autoridades a las instalaciones del centro donde pudieron observar la dotación del mismo. De esta manera llegamos al momento de inicio de la andadura docente de la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza, que no dejaría de evolucionar durante todo el siglo XX como institución docente y que, de hecho, se encuentra en la actualidad inmersa en un nuevo periodo de cambio.





## 2. Los objetivos iniciales de la institución

Ya hemos mencionado que la creación de la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad tuvo lugar en un determinado contexto social de dignificación de la clase obrera, que estaba inmersa en el proceso de revolución industrial de finales del siglo XIX. Es conocido que el nivel de desarrollo alcanzado en España no podía compararse con el conseguido por otros países europeos, pero sí que es verdad que la industrialización había comenzado a abrir una nueva vía hacia el desarrollo de nuestras ciudades, que si bien todavía no estaba demasiado

reflejada en las cuestiones meramente productivas, sí que había repercutido altamente en los aspectos sociales, urbanísticos y culturales de nuestros núcleos de población.

En el caso zaragozano, hay que recordar el crecimiento experimentado por nuestra ciudad a finales del siglo XIX, a la vez que el establecimiento de barrios obreros en torno a las fábricas y el surgimiento de nuevas demandas sociales. Todas estas inquietudes encontraron en la cultura, el arte y la educación un camino de dignificación personal y social que encajaba perfectamente con las pretensiones autoridades, que veían en la masa obrera un peligro potencial a tener en cuenta y que, en consecuencia, se esforzaban por mantenerla con ciertas condiciones favorables de bienestar. condiciones a las que se sumaban también formulaciones teóricas del regeneracionismo defendido por Joaquín Costa, vigente en el momento y que tanto influyó en las movilizaciones culturales del cambio de siglo por capacidad de análisis sobre aspectos tan importantes como la economía, el gobierno y la educación de nuestro país.

En este ambiente de renovación quedaban claros los objetivos pretendidos con la creación de una escuela que se centraba en la formación y educación de las clases obreras y populares, y todo ello como motor generador de desarrollo social, ya que, a la vista de otros ejemplos de Escuelas de Artes y Oficios instalados en otros países, se entiende la utilidad de las mismas como punto generador de nuevas industrias y su ulterior perfeccionamiento, así como de ser un elemento dignificante de dichas clases obreras que ven garantizadas su profesionalización y su futuro laboral. Para lograr de la forma más eficiente esta finalidad, el tipo de enseñanza de esta clase de escuelas debería tener un componente teórico, pero también otro eminentemente práctico que de verdad condujese a un máximo aprovechamiento por parte de sus alumnos que encontraría aplicación de las enseñanzas en sus propios trabajos. De ahí que la creación de talleres prácticos fuera de gran importancia para el programa docente de la Escuela. Esto demuestra el nivel de especialización

profesional pretendido, y un ejemplo ilustrador que resume el principal objetivo de la creación de esta institución se halla en la redacción del propio Reglamento Interno, concretamente en su artículo segundo, cuando dice con rotundidad:

"El objeto y fin de dicha Escuela son perfeccionar y extender los conocimientos técnicos de aprendices y obreros para formar artesanos hábiles y prácticos, mediante una enseñanza realmente aplicada y experimental de los estudios que más influyen en la producción y en los procedimientos de los oficios, artes mecánicas e industrias modernas" (A.E.A.Z., 1895).

Pero además de la pretensión de formar a las clases obreras, otro de los objetivos de la Escuela era el de establecer relaciones con las fábricas e industrias de la ciudad, para de este modo conseguir una red de desarrollo productivo en la que la propia Escuela se beneficiaría con la evolución de un tejido industrial que, a su vez, se vería compensado al poder contar con una potencial plantilla de trabajadores que fueran experimentados y con una sólida formación técnica. Se establecería así un círculo cerrado de desarrollo que pretendía el aprovechamiento del artesano y del industrial al mismo tiempo, y en esto se ve la diferencia existente entre la concepción de esta Escuela en Zaragoza con respecto a otros países europeos, puesto que en nuestra ciudad el rechazo a la industrialización no es en ningún momento el principal objetivo de la aplicación de nuevas enseñanzas de artes y oficios, sino todo lo contrario, se va en busca de un mayor auge industrial apoyado en esas nuevas enseñanzas.

Por otro lado hay que señalar que no sólo se fijó la atención en el artesanado, sino que además se pretendió establecer una regularización en las enseñanzas artísticas y en el gusto social hacia el mundo del arte, encaminada a conseguir una equiparación de criterios con el resto de Europa. Pero los objetivos no quedan aquí, dado que las ansias de desarrollo cultural eran mucho mayores y existía incluso la

idea de la creación en torno a estas nuevas Escuelas, y en concreto alrededor de la de Zaragoza, de unos museos industriales que completaran la labor formativa de estas instituciones. Y todo esto tenía además una pretensión seria y altamente responsable, ya que se estableció la necesidad de fijar una prueba de aptitud conducente a la emisión de un certificado oficial dictado por un tribunal mixto que garantizase la fiabilidad de las nuevas enseñanzas y que sirviera de justificante a los alumnos para demostrar las habilidades conseguidas en la Escuela.

#### 3. Epílogo

En resumen, no hay duda de que toda esta actividad supuso el propósito de crear una Escuela de formación para artesanos y obreros cuyos beneficios revertirían en la industria zaragozana, así como en el desarrollo de las artes, la cultura y la sensibilización de la población. Una Escuela comprometida socialmente en la que las clases adineradas debían invertir para garantizar el bienestar social de sus conciudadanos, y una Escuela, en definitiva, en la que la formación pretendía ser lo más completa posible al compaginar teoría y práctica a favor de una enseñanza técnica de calidad y que, además, proyecto educativo complejo y completo que abarcara un valorara la labor de los centros museísticos, al ser considerados como espacios necesarios para el desarrollo de la cultura y con repercusión en la evolución económica de una manera muy favorable.

Un proyecto, en definitiva, lleno de buenos propósitos que comenzó andadura en 1895 y que hasta el día de hoy ha atravesado un largísimo camino repleto de dificultades y de cambios, siempre con una clara voluntad de crecimiento y superación.



"He dado cuenta al rey de la representación de V. E., que con fecha diez y siete del pasado mes de marzo remite en nombre de la Sociedad Aragonesa, y en vista de lo que expone acerca de la Escuela de Dibujo de Zaragoza, dirigida por dicho Cuerpo, se ha dignado su Majestad de declararla Academia Real de las Artes, con el nombre de San Luis, debiendo siempre reconocer por superior y matriz de todos estos establecimientos a la

Real Academia de San Fernando de Madrid. Se lo prevengo a V.E. para que lo haga saber a la Sociedad esta nueva honra con que la condecora su Majestad y se de cumplimiento a su soberana resolución.

Dios guarde a V.E. muchos años. Aranjuez, 17 de Abril de 1793. El Conde de Aranda" (Ansón, 1993: 133).

## Exposiciones inaugurales de CaixaForum en Madrid.

El 13 de febrero se inauguró el espacio cultural de la Caixa en pleno centro neurálgico de Madrid y en la avenida más prolífica del arte y cultura de la capital española, donde existe un conglomerado de equipamientos culturales excepcionales que engloban gran parte de las propuestas artísticas y culturales que todo visitante, ya sea erudito o no especializado puede disfrutar de la más diversa oferta cultural de la actualidad. El Caixa Forum de Madrid amplia esa oferta y la diversifica por sus contenidos, tanto sociales como culturales que tienen como misión la integración social, la divulgación, la difusión y el desarrollo de todas las inquietudes sociales, culturales y artísticas más actuales. Con una mirada global, cosmopolita y coetánea a la evolución de nuestra sociedad.

Para ello, adquirió este edificio en el 2001, la antigua Central Eléctrica del Mediodía proyectada por el arquitecto Jesús Carrasco- Muñoz Encina en el 1899, que a partir de ahora se va a convertir en emblemático, por sus contenidos y su continente, espectacular fusión de la arquitectura tradicional con la más moderna que han diseñado los ya archiconocidos y presentes Herzog & De Meuron, galardonados en el 2001 con el Premio Pritzker, el más prestigioso y reconocido de arquitectura, los ideadores y creadores de la unión en aspa tan controvertida de los dos edificios simbólicos de la plaza de Los Sitios, la Escuela de Artes y Oficios y El Museo Provincial de Zaragoza, para crear el ya tan ansiado y necesario, Espacio Goya, y de otro reciente, el TEA, Tenerife espacio de las Artes, uniendo el Museo del pintor surrealista Oscar Domínguez, con la Biblioteca y el Centro Fotográfico. Hay que recordar que ellos fueron los que también hicieron la TATE Modern de Londres, que da la casualidad que era una Central eléctrica, como el edificio de la Caixa en Madrid.

El edificio es una maravilla ecléctica e incluso onírica, de 10.000m2 en total de su superficie destinada actividades, por todo lo que encierra el pensamiento global de esta obra, con una plaza abierta, el jardín colgante, la rehabilitación y conservación de esta joya del patrimonio industrial que crece, verticalmente. En la parte contemporánea que nos transporta a un castillo del medievo, han conseguido gran ligereza, al eliminar el previo zócalo, dejando casi en suspensión el edificio, dando la percepción al espectador de que es una fortaleza flotando en el aire y, a la vez, han una solidez rotunda en el planteamiento alcanzado arquitectónico, que interiormente también se puede percibir. Pero ese castillo no es inexpugnable, todo lo contrario, está abierto a que todo el mundo conquiste la ansiada sabiduría y, por que no, el entretenimiento escondido dentro de él.

Mención especial tiene el Jardín Vertical con una superficie vegetal de 460 m2, siendo un lienzo en metamorfosis constante con más de 15000 plantas de 250 especies diferentes, obra del jardinero francés Patrick Blanc, siendo el primero en nuestras fronteras, aunque con varios antecedentes en Europa con el mismo procedimiento.

La plaza de 2500 m² que alberga este espacio hace de él un edificio muy accesible, donde se puede apreciar su

arquitectura y además ha incluido el Arte en la Calle con la primera exposición urbana del Centro de Igor Mitoraj titulada El Mito Perdido, que ya pudimos ver en San Sebastián este verano, por la avenida de la playa que termina en el Kursal. Son 26 esculturas de tradición clásica pero con disposición y funcionalismo contemporáneo, donde los espectadores y viandantes pueden interactuar con las obras, tocándolas, introduciéndose en ellas y formar parte de la exposición. Se generan así sinergias positivas entre el arte y el público, haciendo accesible el arte y dejando atrás ese conservadurismo retrógrado de la más obsoleta visión de los museos y la importancia de las piezas que obstaculizaba y ponía barreras, y potenciando la participación del público en su propio aprendizaje cultural.

A través de un extenso programa y una calidad de actividades, desde exposiciones temporales, talleres, conferencias, recitales de poesía, música... el nuevo centro se configura como una referencia de la cultura, donde fluye y se respira arte y multiculturalismo, para todo tipo de público, ya sea en familia, en grupos, para niños, para especialistas, totalmente accesible y democratizado, como rige la razonable museografía didáctica actual y la ética en general.

Como ejemplos de todo lo que comento, podría mencionar las conferencias Pla, nuestra historia y nosotros y Los Médicis, mecenas de los forjadores del Renacimiento, los Talleres Líneas en movimiento y Trazos y trozos, el recital / lectura Fiesta poética, el seminario Mañanas de arte: Barroco y Contrarreforma, el concierto Los Moussakis. Música de los Balcanes en una maleta... De todas estas actividades interesantes, me gustaría resaltar la Fiesta poética, que reunía a los mejorcito del panorama español de la poesía contemporánea, encabezada por Luis García Montero (el aquí escribiente, intentó ir pero el aforo estaba ya completo días antes. Una gran pena).

Añadir la impresionante y exquisita colección permanente que

vertebra todo el museografía del Centro, 34 inmejorables piezas de las 700 que ya posee, que ya se atisbaba en los anteriores Centros de Caixa Forum, sobre todo el de Barcelona, que dentro de sus planteamientos museológicos fueron adquiriendo desde hace casi treinta años la propia obra social de la entidad. Centrada en el arte desarrollado desde 1980 hasta la actualidad, se ha convertido en un referente del coleccionismo en nuestro país.

La disposición de la colección permanente ha seguido criterios de cronología y de espacio, habiendo dos partes bien diferenciadas en sendas salas:

En la primera sala predominan manifestaciones del arte povera y de la pintura neoexpresionista, de autores tan relevantes en el panorama artístico internacional como Mario Merz, Richard Long, Anselm Kiefer, Giuseppe Penone, Georg Baselitz, Miquel Barceló, Francesco Clemente, Ferran García Sevilla, José María Sicilia y Sigmar Polke.

En la segunda sala se muestran obras de tema social y de plasmación de las diversas identidades de autores como Pierre Huyghe, Cornelia Parker, Liu Jianhua, Guillermo Kuitca, Gillian Wearing, Roni Horn, Victoria Civera, Wilhelm Sasnal y Johannes Kahrs, entre otros.

En fin, un espacio así necesita urgentemente la ciudad de Zaragoza para equilibrar todas esas infraestructuras que la Expo´08 está generando y el panorama cultural de la capital aragonesa, que todavía no está a la altura, culturalmente hablando, a su posicionamiento estratégico coyuntural y la relevancia que adquirirá con tan renombrado evento. Y sobre todo, para llenar las necesidades, vitales y culturales, que tenemos la mayoría de los aragoneses.

Pero de momento, recomiendo fervientemente la visita obligada a todo aquel que necesite desarrollar sus inquietudes culturales, educativas y artísticas, donde se inspirará, se conocerá, aprenderá y aprehenderá conocimientos, a la vez que se deleitará y disfrutará del arte y la cultura, que de eso se trata.

## Virgilio Albiac, 95 años, 95 felicitaciones.

El pintor Virgilio Albiac ha recibido innumerables premios de pintura, la Llave de Oro de la Ciudad de Zaragoza, y este año 2007 fue nombrado Bajo Aragonés de Honor entregándole el Galardón Don Marcelino Iglesias el pasado mes de Abril. Pero el homenaje que más le ha emocionado le ha llegado por una iniciativa popular, a la que se han sumado el Ayuntamiento y todas las organizaciones civiles de Fabara sin ninguna excepción, en el día de su 95 cumpleaños, el 24 de Octubre del 2007. Por una vez se privilegiaron los actos populares frente a los institucionales; por ejemplo, dos grandes tartas de cumpleaños, para todos los vecinos y los niños del grupo escolar que acudieron a la plaza del pueblo en cuyo Ayuntamiento se localiza su museo. Había que ver la cara de sorpresa del pintor ante el colorido de la pancarta de felicitación que portaban los niños, sus amigos, el Ayuntamiento en pleno, las Asociaciones, y un gran número de vecinos que quisieron aplaudirle y, emocionados, llegaron hasta a llorar: tal fue la calidez del recibimiento, y multitudinario pese a ser día de ir a recoger la fruta ya madura del campo, en esas tierras tantas veces pintadas por él.

El acto de recibimiento constó de un entrañable discurso de Acogida y Felicitación que recogía el sentir de los vecinos y el de numerosas y variadas personalidades zaragozanas que desearon sumarse, y fue culminado por las felicitaciones que los niños habían preparado para Virgilio y que leyó uno de ellos. Hubo más: unos vecinos cantaron al pintor y a su esposa jotas escritas en su honor y, de nuevo los niños, bailaron para la pareja homenajeada las jotas fabarolas. Cerca ya del medio día, se le entregó al ilustre fabarol una placa homenaje y se le

agasajó con una comida en compañía de más de 80 vecinos emocionados. "No merezco tanto" repetía Virgilio que, como en él es habitual, brindaba generoso y reconocido su amistad y su gratitud.

Todas las televisiones aragonesas, incluida la comarcal, se hicieron eco de la efemérides, bien en el mismo día o bien en los siguientes, como fue el caso del reportaje que Antón Castro dedicó a Virgilio Albiac en el programa Borradores.

Otro tanto sucedió con los principales periódicos de nuestra tierra. Así, ese mismo día, Silvia Rubio dedicó las páginas centrales del Heraldo Escolar a la obra de nuestro pintor y a las numerosas y valiosas actividades docentes de los dos últimos años de los escolares de Fabara y del CPR de Caspe sobre la producción artística de Virgilio Albiac. Valga como referencia el hecho de que más de 500 escolares hayan visitado el Museo en el último año.

Y ipor primera vez! los fabaroles tuvimos la oportunidad de escuchar una conferencia sobre la obra de nuestro genial paisano. La sala de plenos del Ayuntamiento no fue suficiente para acomodar a los que tuvimos el privilegio de atender a las palabras de la investigadora María Luisa Grau Tello que, a la vez rigurosa y amena, describió las claves de la creatividad de Virgilio a partir de uno de sus cuadros, y realizó un magistral recorrido por toda su obra. Santiago Ríos, amigo de Virgilio que no quiso perderse la oportunidad de acompañarle en ese día, felicitó también a este brillante becaria de investigación en el Departamento de Historia de Arte de la Universidad de Zaragoza. El documento impreso de esta lección de arte se archivará en la Biblioteca de Fabara junto con los demás documentos sobre Albiac. Esperamos que las conversaciones de María Luisa Grau con el Alcalde y el Concejal de Cultura ofreciendo de parte del Profesor Jesús Lorente la colaboración de la Universidad para actuaciones futuras en el ámbito de la cultura en el Bajo Aragón Caspe, den en breve más frutos. Se le entregaron copias del DVD del Museo para que se depositaran en el Departamento de Historia del Arte y puedan ser disfrutadas por los interesados en su obra de este joven pintor que casi ha andado un siglo.

Virgilio Albiac se considera a sí mismo un afortunado, porque ha podido vivir dedicándose a lo que más le gusta: pintar. Y tan

gratificante ocupación se derrama espléndida sobre Aragón, miles de veces —no es exageración— representado en sus obras. Aunque maestro en otras expresiones pictóricas, es el paisaje aragonés, contemplado y recreado con amor y maestría a partes iguales, el eje central de una gran parte de la pintura de este bajoaragonés de Fabara. Su continua e imaginativa re-presentación de nuestra tierra nos anima a comprenderla mejor y así amarla más, mostrándonosla desnuda de accesorios, esencial y sincera, tal y como los ojos y los pinceles de Virgilio han sabido verla. Para sí mismo y para todos nosotros, ya que su obra es perfectamente accesible para los no iniciados, y tanto para las generaciones presentes como para las venideras, pues su obra perdurará. Así lo ha sabido apreciar su villa natal, que desde los años ochenta mantiene el Museo Albiac que expone unas cuarenta obras cedidas por el pintor.

A pesar de su brillante técnica pictórica y de su disciplinado trabajo —hoy sigue dedicando de 6 a 8 horas diarias a su pintura-, quienes hemos tenido la oportunidad de conocer a Virgilio sabemos que lo que más destaca en él es su humanidad. Virgilio representa sin pretenderlo lo mejor del alma de Aragón: nobleza, llanura, sencillez, simpatía. Es cierto que las glosas pueden caer en la tentación de exagerar virtudes, pero no es el caso: Virgilio es tan directo en su obra como en su vida, que comparte con la elegancia y alegría de María Dolores, tanto o más sincero y llano que lo que su obra pictórica muestra. En el caso de Virgilio Albiac no hay disparidad entre la obra y la vida del artista: llaneza, esencialidad, sinceridad y amor a la vida.

Su sencillez ha supuesto que nunca dedicara un minuto a su promoción artística, de forma que, por ejemplo, si no fuera por el empeño de una de sus paisanas, no se dispondría de una página web desde hace un año <a href="https://www.fabara.es/valbiac/web">www.fabara.es/valbiac/web</a> sobre su museo y su obra y que, en cambio, esté siempre dispuesto a apoyar actividades destinadas a los niños de su villa natal. Así, el año pasado cedió una de sus obras para un concurso infantil de pintura de la escuela de Fabara a propuesta del mismo Virgilio y este mismo año ha asistido, compartiendo con profesores y alumnos, a la presentación de una edición de 2.500 ejemplares de un cuaderno didáctico sobre su obra elaborado por el C.P.R. de Caspe, casi agotado.

A su pesar profeta en su tierra, el museo Virgilio Albiac no es un depósito de obras dormidas sino una entidad viva que promociona el amor al arte. Así, por ejemplo, ofrece a los visitantes diez carteles y un DVD con las obras del Museo de Virgilio, y ha sido visitado a lo largo del último año por cientos de escolares de 8 a 11 años de edad. La Biblioteca Municipal, situada en el mismo edificio tiene originales o copia de gran parte de la bibliografía disponible sobre el pintor.De la mirada de Virgilio sobre el paisaje sorprende su explosiva relación con los colores y sus contrastes. Una vez contempladas sus obras, nuestra visión de Aragón crece y se afirma, descubriendo en nuestros secarrales dulzura y alegría —amarillos, naranjas, rosas..-, y la profunda dignidad de los horizontes vacíos. Nos muestra la ardiente vibración que encierran en silencio las heladas mañanas de los páramos en invierno, y las almas alegres de los que tuvieron por hogar los pueblos hoy abandonados. Virgilio, en suma, ve y muestra con sus pinceles el Aragón que hay detrás de la fachada, con una sinceridad que desarma y conmueve, que es la misma sinceridad con la que ha sabido vivir y que nos regala a los que tenemos la fortuna de conocerle.

Virgilio, ejemplo en el arte y ejemplo en la vida. Felicidades.





Siguen a continuación algunos de los mensajes de felicitación recibidos con motivo del homenaje a Albiac el día de su 95 cumpleaños:

Felicitaciones de personalidades reconocidas en Aragón

de todos los ámbitos: políticos, profesionales y culturales, prueba de que la admiración hacia Virgilio es universal.

Marcelino Iglesias Ricou

Presidente del Gobierno de Aragón

Mi felicitación más sincera para Virgilio, cuyo pincel ha sabido interpretar con especial sensibilidad los colores, los perfiles y la riqueza de los paisajes de Aragón. Una tierra por la que compartimos la pasión.

Hipólito Gómez de las Roces

Expresidente del Gobierno de Aragón

Virgilio Albiac es un artista siempre joven y consecuente, que partiendo de una vocación inextinguible, aprendió a dibujar y luego a pintar maravillosamente y que trabaja todos los días. Encima, tiene musa permanente, su Lolita. Así cualquiera.

Eva Almunia Badía

Consejera de Educación, Cultura y Deporte

La vida de Virgilio es un lienzo de tierras, soles, vientos y años. Porque Virgilio pinta años y paisajes siempre en lo ilusorio, siempre aspirando a la belleza, es decir a una cierta eternidad, si puede ser… y hasta si no puede ser...

Jaime Esaín

De la Asociación Española de Críticos de Arte (AECA)

Virgilio Albiac describe en su pintura del paisaje la esencia y galanura.

Jesús Pedro Lorente

Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza (Asignatura "Arte Español de la Edad Contemporánea").

Virgilio Albiac es uno de los mejores representantes del

paisajismo lírico que, a medio camino entre el realismo y la abstracción, fue una de las mayores aportaciones de la generación de postguerra en la pintura española.

#### Miguel Caballú

Secretario General de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis.

La cultura del Bajo Aragón se ha iluminado con el color de Vigilio durante medio siglo.

Vigilio Albiac ha puesto color a las sombras del Bajo Aragón durante casi un siglo

Vigilio Albiac debe a Fabara su extraordinaria laboriosidad, y Fabara tiene más color gracias a Vigilio Albiac: Cuando trabaja Virgilio suda gotas de Matarranya. Cuando descansa sueña infancias de Fabara.

Alberto Serrano, periodista.

Referente cultural aragonés de vitalidad y vocación

José Antonio Giménez Mas Jefe del Servicio de Anatomía Patológica Hospital Universitario Miguel Servet de Zaragoza "Vislumbra el infinito y nos lo hace presente. Gracias, maestro"

Santiago Ríos, doctor ingeniero, aprendiz de pintor iQué gran honor, Virgilio, el haberte conocido y qué gran suerte! Te admiro como hombre y como pintor de paisaje y te doy las gracias por todo lo que me has enseñado desinteresadamente.

CRA FABARA NONASPE "DOS AGUAS"
FELICITACIONES ALUMNOS 6º DE PRIMARIA DE FABARA PARA
VIRGILIO ALBIAC BIELSA

Estamos muy contentos de tu 95 cumpleaños. Espero que vengas a visitarnos. Un beso.

María C.

Querido Virgilio: Aquí en Fabara, estamos muy orgullosos de ti. Gracias por acordarte tanto de nosotros. Elena.

Desde tu pueblo, te agradecemos que sigas pintando unos cuadros tan bonitos. Julia.

Como eres tan buen artista y además de Fabara, te deseo muchas felicidades en tus 95 años. Víctor.

Tus cuadros me gustan mucho, son muy bonitos. Felicidades, Virgilio.

Pablo.

Te mando muchos besos y abrazos Virgilio iFelicidades, pintor fabarol!.
Luis.

Te agradecemos lo que has hecho por tu pueblo y espero que te haga tanta ilusión como a mí, haber nacido en Fabara. Paula.

Virgilio, gracias por tu pintura y tus cuadros, hemos aprendido mucho.

Maria A.

# El sublime paisaje de Friedrich a Rothko (y una coda hasta Richter).

Ahora que tanto se prodigan las exposiciones de comisarios estrella a mayor gloria de grandes nombres de artistas consagrados, es una iniciativa original y meritoria una muestra organizada en memoria de un gran historiador del arte por un grupo anónimo de comisarios, de la plantilla de la Fundación Juan March. Yo he tenido la mala fortuna de verla con tanta gente que apenas podía divisar por ejemplo, los dibujos de Friedrich dedicados a las estaciones del año, que se ofrecían aquí en primicia, tras la exposición berlinesa en que se los dio a conocer hace poco. Por eso no me siento en disposición de reseñar aquí mis reacciones ante esta interesantísima exposición, abierta del 5 de octubre de 2007 al 13 de enero de 2008, sino mis comentarios sobre lo que he podido estudiar más a fondo, que son las publicaciones editadas a propósito de la misma: un librito bilingüe con un ensayo del artista Sean Scully, que reflexiona sobre las conexiones entre Friedrich y Rothko a propósito del más famoso libro de Rosenblum, Modern Painting and the Northern Romantic Tradition, al que también rinde tributo el catálogo de la exposición, maltitulado: La abstracción del paisaje. Del romanticimo nórdico al expresionismo abstracto.

Una desafortunada traducción en la versión española de Alianza Editorial convirtió *Northern* en "nórdico", como si Rosenblum, sólo se hubiera ocupado en su libro de los artistas de Dinamarca, Suecia, Noruega, Islandia y Finlandia; por desgracia, esta exposición ha desaprovechado la oportunidad de enmendar esa confusión, a pesar de que aquí el error es aún más abultado, pues en la lista de obras sólo hay dos

artistas nórdicos: el noruego activo en tierras alemanas Johan Christian C. Dahl, y el noruego también activo por un tiempo en Alemania Edvard Munch. Tampoco la especialización en paisaje es fiel al libro original de Rosenmblum, que en realidad abarca todos los géneros, incluido el retrato y otras pinturas de figuras, sosteniendo la tesis de que podría trazarse una línea genealógica desde el romanticismo a la *Colour-Field Painting* o pintura espacialista, caracterizada por una espiritualidad religiosa, misticista incluso, propia de los artistas del Norte de Europa y de Norteamérica, fundamentalmente protestantes.

La tesis era, en principio, muy atractiva, pues el puritanismo protestante suele ser enemigo de las devociones icónicas y el carácter septentrional más introvertido. Pero hay que situarla en el contexto en el que surgió, un ciclo de conferencias que el profesor norteamericano impartió en la Universidad de Oxford allá por 1972. Todavía no se habían desarrollado mucho los estudios del arte del siglo XIX, de manera que Rosenblum no conocía a los equivalentes nórdicos del luminismo impresionista, como los daneses de la colonia de Skagen, liderada por Peder Severin Krøyer, o el sueco Anders Zorn, tan dados a pintar bailes, paseantes y merendolas campestres, de manera que pudo escribir falacias que aquí se jalean inoportunamente, como "Ni las meriendas campestres ni los paseos de los impresionistas podrían tener lugar en esos sacrosantos paisajes nórdicos: éstos son, más bien, santuarios donde contemplar los misterios últimos de la belleza". O todavía peor: "En el norte protestante, mucho más que en el sur católico, iba a tener lugar un tipo distinto de traducción de lo sagrado a lo profano, en la que nos parece sentir que los poderes de la divinidad han dejado en cierto modo la carne y el hueso de los dramas del arte cristiano para penetrar, en cambio, en los dominios del paisaje", una aseveración sectaria que no resiste la prueba más evidente, que sería contrastar si los artistas de la católica Bélgica, país independiente tras la romántica revolución de 1830, eran menos espirituales que sus colegas holandeses, cuando unos y otros

evolucionaron a la par desde la tradición del paisajismo holandés hacia el simbolismo finisecular (que fue especialmente intenso entre los belgas)... o comparar si la trayectoria artística del paisaje en los siglos XIX y XX en Baviera ha diferido de la de los territorios protestantes, o si la concepción poética del espacio representado ha sido entre los irlandeses (incluido Sean Scully) totalmente distinta de los británicos y norteamericanos. Se eluden estas consideraciones en el libro catálogo aguí comentado, aunque Werner Hofmann y alguno de los demás autores de los artículos establecen muchas comparaciones que se salen del marco teórico preestablecido que, evidentemente, se les queda pequeño. Me da la impresión de que Rosemblum se centró sobre todo en lo que mejor conocía, y conforme se fue dando cuenta de que el traje que había confeccionado mentalmente se rompía por todas las costuras conforme fue sabiendo más de la compleja realidad histórica abordada, también se sintió en la obligación de legarnos obras mucho más completas, como su impresionante libro de referencia *El arte del siglo XIX* (escrito en colaboración con H.W. Jason) publicado en 1984, que es la Biblia que todos consultamos aún hoy.

Este otro manual, sin embargo, fue ya recibido con una creciente contestación en las universidades norteamericanas por los postmodernos partidarios de la *Critical Art History*, que en cambio no han arremetido tanto contra el famoso libro de los años setenta, que era una respuesta al canon de la Modernidad, pero proponía otra narrativa diacrónica: frente al prestigio del clasicismo moderno que parte de los impresionistas y culmina en la Escuela de París, Rosenblum dio pedigrí a la Escuela de Nueva York buscándole unos ancestros en Alemania y el Norte de Europa (una dicotomía cuyo epítome museístico encarnaban inicialmente en Manhattan el MoMa frente al Guggenheim). Pero en nuestra sociedad actual, tan por encima ya de esos discursos teleológicos, resulta extraño que siga habiendo misioneros de uno u otro bando... y sobre todo, llama la atención que lo sea una institución española como la Fundación Juan

March, pionera en la promoción de la abstracción lírica de los pintores de la Escuela de Cuenca, quienes brillan por su ausencia en esta exposición y su catálogo, donde no reciben ni una alusición, por no remontarnos a Benjamín Palencia, Ortega Muñoz, Díaz Caneja o Beulas, protagonistas hace poco de la muestra *Paisajes esenciales* en el CDAN de Huesca (véase mi reseña en el número anterior de esta revista) o a los devotos paisajistas tardodecimonónicos de la Escuela de Olot.

Lo triste es que, mientras el público hacía cola para ver esta excelente exposición, pero cuya tesis reduce a un estereotipo la polifacética historia del paisajismo en los países septentrionales y a la vez discrimina las importantes aportaciones del arte español en el tema del paisaje espiritual (y del iberoamericano, como el caso fascinante de Armando Reverón), yo visité en solitario el mismo día la muy mística exposición TRANSfiguración organizada por la Comunidad de Madrid en la Sala Alcalá 31 donde, por cierto, había un par de obras del aragonés Vicente Pascual Rodrigo, uno de los fundadores de "La Hermandad Pictórica" que, mucho antes y con mucha más razón que Anselm Kiefer o Gehrhard Richter merecieron el apelativo de "neorrománticos", que les otorgó el historiador y crítico de arte (entusiasta del informalismo) Julián Gallego, según me contaba hace poco Ángel Pascual Rodrigo. ¿Para cuando una exposición y libro que homenajee póstumamente a este insigne aragonés y contrarreste la balanza, después de este vasallaje ante el predominio cultural nórdico, digo, norteño? A mí me gustaría que se hiciera en el Museo Thyssen, donde seguro que Guillermo Solana y Javier Arnaldo tendrían mucho que decir sobre el simbolismo espiritual en el arte y los paisajistas de aquí y de allá. Pero tampoco estaría mal que el CDAN recogiera el guante.

## Inauguración del Centro de Arte Contemporáneo Pablo Serrano de Crivillén (Teruel)

El día 10 de febrero de este mismo año 2008 se cumplieron 100 años del nacimiento de uno de los más grandes escultores aragoneses de este siglo: Pablo Serrano Aguilar (Crivillén, 1908- Madrid, 1985).

Crivillén, la localidad turolense que le vio nacer aprovechó esta significativa fecha para inaugurar el centro de arte que lleva su nombre, en medio de una larga semana de celebraciones y actos conmemorativos en torno al insigne escultor.

El nuevo espacio inaugurado el mismo día 10, es fruto de un proyecto largamente gestado, comenzado hace casi diez años con la construcción de un edificio de nueva planta, encargado al arquitecto alcañizano Emilio Dobato, tras los intentos fallidos por parte del ayuntamiento de Crivillén de adquirir la casa natal de Serrano. Este nuevo edificio, situado en la entrada de la localidad, cuenta con un espacio de más de 1000 m2, divididos en salas de exposición y áreas polivalentes, dispuestas en diferentes niveles. Al exterior, el edificio presenta claras reminiscencias del renacimiento aragonés en su fachada principal y factura contemporánea en su frente trasero, igualmente espectacular.

El proyecto museístico arrancó su estudio hace unos cuatro años, siendo ofrecido al despacho zaragozano, "BeatrizLucea, Gestión Cultural", encargado de varios de los proyectos museográficos que se han gestado en la comarca Andorra-Sierra de Arcos, a la que pertenece Crivillén. Dicho estudio dio comienzo con la solicitud de apoyo al Museo Pablo Serrano de Zaragoza, que de manera inmediata pusieron nuestra disposición su tiempo y su equipo para encontrar,

museológicamente hablando, el lugar apropiado que este nuevo centro turolense debía ocupar, al existir ya en Zaragoza un espacio dedicado exclusivamente la escultor, depositario de la mayor parte de la obra del artista.

Después de la valoración oportuna, se pensó que Crivillén debía ser el lugar donde quedará expresamente explicada la figura del escultor desde una perspectiva personal, humana y filosófica, conceptos imprescindibles para entender en profundidad la obra de Serrano y no contemplados en el Museo de Zaragoza. Además de ello, era necesario perfilar el nombre del nuevo espacio, nombre que debía explicitar la filosofía que queríamos otorgar a esta nueva institución, teniendo muy claro desde el principio que no se trataba de un museo, ya que entre otras cosas no cuenta con una colección sobre Pablo Serrano, ni sobre ningún otro artista. Así pues, entendimos que este centro, aprovechando que cuenta con gran cantidad de metros disponibles, había de ser el que convirtiera en realidad uno de los deseos nunca cumplidos de Pablo Serrano: un espacio para la creación. Por ello y recogiendo ambos conceptos (centro para la creación y la reflexión sobre el arte contemporáneo y centro de interpretación sobre Pablo Serrano) se eligió el nombre de "Centro de Arte Contemporáneo Pablo Serrano de Crivillén" para bautizar el lugar.

De este modo, y resumiendo, el centro nace con una triple finalidad intrínseca: explicar quien fue Pablo Serrano, el escultor del hombre, con el fin de poder enfrentarse con posterioridad a una escultura del artista conociendo sus premisas escultóricas (en la planta más alta, a través de estructuras, paneles, colores, fotografías, textos del propio Serrano y un audiovisual inédito y grabado ex -profeso para Crivillén); contar con un lugar apropiado para la exhibición temporal de obras de Pablo Serrano, coetáneos a él y artistas contemporáneos a nuestro tiempo (más de 60 metros lineales de pasillos); y ofertar un espacio como talleres para artistas emergentes, que se trasladen a trabajar a Crivillén una temporada (tres salas disponibles). Además de estos tres espacios conceptualmente diferentes, el centro cuenta con

sala de conferencias y accesibilidad en todo el emplazamiento. Con este edificio, y su contenido, acabado, arrancó finalmente el homenaje del pueblo de Crivillén a su ilustre vecino. Se diseñaron una serie de actos que nos ocuparon toda la semana previa al 10 de febrero, en la que la participación de toda la población de la comarca fue fundamental. Desde los niños más pequeños de dicha comarca hasta el más anciano del pueblo tuvo "un acto para él": talleres para escolares (más de 400 niños en dos días) basados en el trabajo con masa de pan y teatro también para los más pequeños con la representación de una obra sobre Serrano diseñada para Crivillén; conferencias abordadas desde diferentes aspectos; lectura de poemas a Pablo por docentes y alumnos del IES Pablo Serrano de Andorra; concurso-homenaje de esculturas inspiradas en Serrano realizadas por los niños de la comarca; mesa redonda con la participación de algunos de los más íntimos amigos de Pablo Serrano que desprendió cariño, afecto y emoción; inauguración institucional con la presencia del Director General de Patrimonio del Gobierno de Aragón, Jaime Vicente Redón y otros destacados representantes políticos y culturales; y una comida popular para casi quinientas personas, como broche final, y en recuerdo del homenaje que Crivillén ya rindió a Serrano en el 85, solo unos meses antes de fallecer.

# Premios AACA 2007

Este es el fallo de los premios AAACA 2007, decididos en la Asamblea General Ordinaria del pasado 10 de diciembre, con los que se quiere alentar las actividades de creación, exhibición y difusión del arte contemporáneo aragonés entre septiembre de 2006 y octubre de 2007:

-Premio al mejor trabajo de difusión de las artes al programa

de la Televisió Aragonesa "Borradores", dirigido por Antón Castro, por su acertado quehacer en entrevistar o visitar a artistas y otros creadores en una conversación íntima y relajada.

- -Premio al mejor espacio de exhibición, por la calidad de las muestras presentadas en él, y por la organización de la Biena Luz de las artes de la imagen, a la Galería Spectrum Soto.
- -Gran Premio AACA al autor del mejor trabajo de arte o mejor conjunto presentado al público en el periodo indicado en las bases, al pintor Daniel Sahún, por su exposición antológica en el Palacio de Sástago.

# Collage.

El collage es, más allá de la consideración de una mera técnica, un motor de cambio imprescindible en el arte del siglo XX. Incluso se desprende de un conjunto de cambios y factores muy difíciles de hacer confluir en una simple historia del arte, puesto que con el collage irrumpen en el arte elevado una serie de prácticas de las artes populares poco definidas, además de las llamadas artes aplicadas, incluso de las industriales y de los medios de comunicación. Ahora forman parte del arte objetos e imágenes preexistentes que cambian sustancialmente el concepto de creación, acercándose a actos como la elección, la selección y, en última instancia, la construcción o el montaje, en contra de la concepción idealizada de una creación a partir de la nada. La historia del collage no puede restringirse simplemente a los collages en sí mismos, si bien es prioritario acometer la complicada tarea de establecer unas fronteras entre lo que es un collage y lo que no lo es. En cualquier caso, el collage ha desvelado muchas características de la creación que en el pasado permanecieron latentes tras los principios de la representación, y aporta un nuevo punto de vista contemporáneo frente al arte, del cual

### BREVES APUNTES SOBRE METODOLOGÍA Y DIALÉCTICA

En el seno de la Table ronde internationale du C. N. R. S. (Centre Nacional de la Recherche Scientifique), y su publicación Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt, no se eligió directamente el collage y el montaje como objetos de estudio sino que, tras una búsqueda del nexo que permitiera relacionar el teatro con otros registros expresivos, concluyeron que era precisamente la interdisciplinariedad de esos registros, el punto de unión que buscaban (Denis Bablet, 1978: 10), siendo, tal y como lo ha propuesto Erika Billeter en esta misma publicación, no únicamente una cuestión técnica, sino un problema artístico nuevo, "la integración de la realidad en el mundo de los cuadros artificiales" (Denis Bablet, 1978: 20). Tampoco en las jornadas de estudio organizadas por Claude Amey y J. P. Olive en la Universidad Paris y la MSH Paris Nord en noviembre del 2002, se estableció el fragmento como objeto en sí, sino en tanto que elemento susceptible de sintetizar la nueva situación cultural, caracterizada por haberse enfrentado a un cuestionamiento inaudito de las fronteras que separan el arte de la vida (Claude Amey et J. P. Olive, 2004: 9).

El Grupo m de semiótica encuentra la intertextualidad del collage en su supuesto lenguaje al definir no ya el collage, sino su técnica, en la toma de un cierto número de elementos de obras, objetos, mensajes preexistentes, y en su integración posterior en una creación nueva para producir una totalidad original en la que se manifestaron rupturas de distintos tipos (Groupe m, 1978: 13), y aún más cuando este grupo de investigación hace partícipe a las operaciones de selección y combinación de las partes constitutivas del discurso semiótico (Groupe m, 1978: 14-15). Henri Béhar, al tratar la literatura de vanguardia y aplicarle el principio de collage, afirma que éste mina no los canales de transmisión, los referentes situacionales, contextuales, o la sustancia, la forma del mensaje o el mensaje mismo, sino los propios códigos del lenguaje (Henri Béhar, 1988 : 187). No podemos interpretar su interdisciplinariedad en la

trascripción o transposición de un canal a otro (Henri Béhar, 1988: 185). La ruptura de géneros es una de las características intrínsecas al collage, y la aportación más importante del dadaísmo quizás sea la de hacer definitiva esta confusión, fase fundamental en la liberación de la poesía del dictado del lenguaje (Henri Béhar y Michel Carassou, 1996: 121). Por esta razón la semiótica es la disciplina que más ha estudiado el collage recientemente, aunque incluso el grupo m haya cuestionado la posibilidad de una definición definitiva (Groupe m, 1978: 12). Como ejemplos de acercamientos al collage y al fotomontaje desde la semiótica, podemos citar las ponencias presentadas por Yve-Alain Bois - "The Semiology of Cubism" - y por Rosalind Krauss - "The Motivation of the Sign"- en el simposio Picasso and Braque, celebrado en Museum of Modern Art de Nueva York en 1989, ambos a partir de las teorías saussurianas que establecen la arbitrariedad del signo (James Leggio, 1992: 169-209 y 261-287). Benjamin H. D. Buchloh, por su parte, atribuye a Rosalind Krauss el haber sido la primera en aplicar la semiótica de Peirce a la obra de Duchamp y de otros artistas seguidores (en "Pintura, índice, monocromo: Manzoni, Ryman, Toroni", Benjamin H. D. Buchloh, 2004: 237). Por otra parte y en relación al collage surrealista, es imprescindible recordar el trabajo de Elza Adamowicz, 1998. Quizás haya sido Umberto Eco pionero en acercarse desde la semiótica al collage y a fenómenos plásticos cercanos (Umberto Eco, 2002).

En cambio, todo apunta a que, cuando se hubo tomado plena conciencia del collage y pudo citarse algunos de sus precedentes literarios, desde Baudelaire y Rimbaud hasta Lautréamont, Mallarmé y Jarry, es decir, con la revisión del surrealismo, se supo que, más que conformar un lenguaje nuevo, el collage buscaba la disolución misma del lenguaje. Esta ofensa a lo establecido, que empieza de lleno con la vertiente pictórica, ya se centró mucho antes en preocupaciones similares dentro del terreno literario -por ejemplo la confrontación de la imprenta y del periodismo con la alta literatura por parte de Mallarmé (Del periodismo lamenta Mallarmé su función de reportaje basado en "narrar, enseñar, incluso describir", contagiando a otros géneros literarios. En cambio, él se apropia de la tipografía en *Un coup de Dés* para sus propios fines metalingüísticos: "Un libro como no me gustan, los desparramados y privados de arquitectura. Ninguno escapa decididamente, al periodismo... La

excusa, a través de todo este azar, que el ensamblaje se ayudó, solo, por una virtud común", y "hay que cortar siempre el comienzo y el fin de lo que se escribe. Nada de introducción, nada de final", Stéphane Mallarmé, 2002: 29y 39. Ver además las pp. 33 y 78-79. Mallarmé no desprecia la imprenta pero sí el hecho de que el periodismo, consecuencia de su mecánica, tan sólo haya legado a los otros géneros un afán representativo que niega la autonomía, no de la narración ni de la poesía tan siquiera, sino del libro mismo, principal objetivo en su carrera poética.) -, no puede responder únicamente a razones artísticas incapaces de explicar por sí mismas los cambios acaecidos en la Historia del Arte. El lenguaje, tanto literario como plástico, es atacado por ser la emanación de un estado de separación que acarrea cierta sociedad en una determinada época y, por tanto, hablando de alienación, atañe a la dialéctica fundamental existente entre el sujeto y el objeto. El lenguaje artístico es atacado en tanto que es el producto de un desajuste general entre la expresión cultural y su época. Es en este fenómeno donde radica nuestro punto de vista histórico.

No se trata, en lo referente al collage y sobre todo al ready-made, de diferenciar y suponer qué es una obra de arte y qué no lo es (Hans Sedlmayr sitúa la superación del querer hacer arte como una de las consecuencias de lo que él denomina "revolución del arte moderno". Hans Seldmayr, 1990: 121.). Más al contrario, es necesario buscar los puntos comunes que el arte tiene con los restantes trasuntos vitales, y éstos se encuentran indudablemente en la dialéctica sujeto-objeto que, hasta el siglo XIX, se había resuelto según los principios aristotélicos de mimesis y diégesis. Hegel, al ubicar el trasunto estético en esta dialéctica, vuelve a unificarlo con el resto de las disciplinas de la filosofía y con los demás aspectos fenomenológicos de la vida, mientras que Kant hizo depender la estética del juicio en función de los principios de placer y displacer. Para Hegel hay un soporte universal objetivo que se define por la dialéctica misma. Es más, su filosofía es una filosofía de la estética y se desprende de ella: "La filosofía del arte constituye un anillo necesario en el conjunto de la filosofía" (G. W. F. Hegel, 1997: 16.), junto con la religión y la filosofía misma, tres estratos del desarrollo del espíritu que podemos identificar con tres niveles de conocimiento: en el mismo orden, el arte es la manifestación

sensible del Espíritu Absoluto, la religión su manifestación sentimental y la filosofía el concepto sistemático racional (G. W. F. Hegel, 2003: 47-49). Según este argumento, el arte en su evolución busca la reconciliación de la idea con la materia, siendo esta última la necesidad del sujeto en su superación. El arte surge de este enfrentamiento, por lo que el sujeto necesita del objeto para conocerse a sí mismo (el hombre, al ser consciente necesita materializarse, y en ocasiones encuentra en los objetos la manera de hacerlo: "a través de los objetos exteriores, intenta encontrarse a sí mismo". G. W. F. Hegel, 1997: 72) y -utilizando con este fin el pensamiento- para que la idea se manifieste a los sentidos, constituyendo ella la forma que actúa sobre la materia objetiva y que bien puede acoplarse de manera simbólica, artificial o independiente. Es así que el arte constituye una segunda naturaleza, pero que, frente a la estética de Kant, necesita de la autonomía del objeto para poder vislumbrar la dialéctica base (respecto al idealismo subjetivo de Kant, Hegel apunta: "Pero incluso esta conciliación total o en apariencia es, a fin de cuentas, sólo subjetiva, es decir, realizada por el sujeto, y existe sólo en virtud de su juicio; no responde a la verdad y a la realidad en sí", G. W. F. Hegel, 1997: 111). La belleza natural ya no es el fin de la estética en tanto que filosofía del arte, sino la particularización sensible del concepto, el acoplamiento de la idea a la forma sobre la materia ("Esta filosofía del arte comprende ... la idea de lo bello en el arte, o el ideal considerado en su generalidad", G. W. F. Hegel, 2003: 43). Sólo atenderá a la belleza que emana del Espíritu mientras que el objeto sólo saldrá de su finitud y de su dependencia de sí mismo en el momento en que el sujeto lo hace bello, acto por el que este último -entendido como abstracción- perderá su condición (G. W. F. Hegel, 2003: 51-52).

Para poder realizar una relectura del collage tras la desmaterialización del arte que el propio Hegel anunció como fin de su último periodo -su forma romántica determinada por la acción del siguiente nivel de desarrollo espiritual, la religión-, retomaremos lo que hasta el día de hoy ha quedado más relegado por un juego de representaciones consensuado y objetivado, la recuperación de la libertad del objeto: "Se entiende por objetividad, la verdad exterior o el carácter que presenta la obra de arte, cuando un asunto está conforme con la realidad, tal como lo hallamos en la naturaleza, y se ofrece así a

nosotros con rasgos que nos son conocidos" (G. W. F. Hegel, 1988: 98). Quizá coincida Juan Eduardo Cirlot con esta liberación de la realidad exterior cuando comenta la atención que Marcel Duchamp prestó al objeto: "Más allá de una 'Sociedad protectora de animales y plantas', Marcel Duchamp se acercaba a la previsión de una 'Sociedad protectora del objeto" (Juan Eduardo Cirlot, 1986: 79. En 1927, el futurista italiano F. Azari lanza el manfiesto *Por una sociedad de protección de la máquina*. Facsímil en Ada Masoreo, "Il dominio della machina", en Giacommo Balla…, 2003: 87-88).

Las interpretaciones que se han ido sucediendo a lo largo del siglo XX, la psicología de la percepción, el formalismo de Greenberg y la aplicación de la lingüística de Saussure al arte mediante la semiótica, tienen en común la necesidad del subjetivismo para que se produzca un juicio estético, una supremacía del sujeto que lleva a desvirtuar la realidad exterior, y cuyos medios impositivos sobre el objeto han llegado a presentarse como objetos en sí mismos, mientras que se tornan en instrumentos con el análisis postestructuralista de Barthes, Derrida y Kristeva. El proceso de autonomía del lenguaje retrocede, según Michel Foucault, al siglo XIX, entre otros factores por el nacimiento de la gramática, que deriva en la lingüística como ejercicio metalingüístico. En realidad, cuando la semiótica se desarrolle durante los años sesenta del siglo pasado, el lenguaje ya está objetivado. Como este último pensador citado señala, en el siglo XVI el lenguaje no era "un sistema arbitrario; está depositado en el mundo y forma, a la vez, parte de él, porque las cosas mismas ocultan y manifiestan su enigma como un lenguaje y porque las palabras se proponen a los hombres como cosas que hay que descifrar. La gran metáfora del libro que se abre, que se deletrea y que se lee para conocer la naturaleza, no es sino el envés visible de otra transferencia, mucho más profunda, que obliga al lenguaje a residir al lado del mundo, entre las plantas, las hierbas, las piedras y los animales" (Michel Foucault, 2004: 43). Es en aquel entonces cuando el lenguaje adquiere, ante todo, la naturaleza de ser escrito, mientras que los sonidos de la voz pasan a ser su traducción precaria. En cambio, es en el siglo XIX cuando el lenguaje se repliega sobre sí mismo, "adquiere su espesor propio, despliega una historia, unas leyes y una objetividad que sólo a él le pertenecen. Se ha convertido en un objeto de conocimiento entre otros muchos: al lado de los seres vivos, al lado de

las riquezas y del valor, al lado de la historia de los acontecimientos y de los hombres" (Michel Foucault, 2004: 289). Enseguida se impone sobre la comunidad que lo practica, dada su responsabilidad histórica en el conocimiento de la realidad: "La interpretación, en el siglo XVI, iba del mundo (cosas y textos a la vez) a la Palabra Divina que se descifraba en él; la nuestra, en todo caso la que se formó en el siglo XIX, va de los hombres, de Dios, de los conocimientos o de las quimeras a las palabras que los hacen posibles; y lo que descubre no es la soberanía de un discurso primero, es el hecho de que nosotros estamos, antes aun de la menor palabra nuestra, dominados y transidos ya por el lenguaje" (Michel Foucault, 2004: 292). De esta manera las alternativas respecto al objeto exterior, cercado por "un acto de conocimiento puro de toda palabra", se reducen a dos: "hacerlo transparente a las formas del conocimiento o hundirlo en los contenidos del inconsciente", de ahí el formalismo del pensamiento y el psicoanálisis. Incluso ambas finalidades pueden imbricarse en un terreno común, el del estructuralismo y el de la fenomenología, por ejemplo en la "tentativa de poner al día las formas puras que se imponen, antes de todo contenido, a nuestro inconsciente; o a un esfuerzo por hacer llegar hasta nuestro discurso el suelo de la experiencia, el sentido del ser, el horizonte vivido de todos nuestros conocimientos" (Michel Foucault, 2004: 293).

Así como Marshall MacLuhan encuentra la objetivación moderna del lenguaje a partir de la imprenta, Jean Clair localiza esta cosificación a finales del siglo XVIII en el nacimiento mismo de la lingüística (con los estudios de J. G. Herder y Johann G. Hamann) dentro del marco del primer romanticismo alemán y de sus investigaciones sobre la identidad nacional a partir de los caracteres del idioma (Johann Gottlieb Fichte). Se trataba de buscar un origen natural al lenguaje, un carácter orgánico impropio por su idiosincrasia constructiva. Esta confusión coincide en el tiempo con el comienzo de la industria que presenta sus productos de fabricación desconocida al consumidor como si existiesen desde la eternidad, aspirando a imitar el comportamiento orgánico de las formas naturales. Es más, estas investigaciones de tipo romántico tienen como precedente las de Giambattista Vico que, un siglo antes, ya había intentado encontrar el origen de las palabras en las onomatopeyas y en las palabras monosilábicas, de las cuales se desprende su carácter meramente emocional. Cuando Jean Clair distingue en el

lenguaje la función comunicativa de la expresiva, y encuentra la abstracción de la expresión en las consecuencias de estos primeros pasos hacia la lingüística, nosotros entendemos que la función expresiva es la manifestación de la palabra misma, que corre de forma paralela a la función del collage y del ensamblaje consistente en manifestar unos objetos que se nos han presentado absolutamente opacos dentro de una nueva naturaleza. Así que si Clair piensa que por esta razón el expresionismo ha sido el único lenguaje del siglo XX que ha permanecido en el tiempo, nosotros creemos que esta función expresiva es en el fondo manifestante y, por lo tanto, se encuentra en la base de los restantes ísmos. De esta función únicamente reveladora de la palabra y del objeto del pensamiento romántico alemán, nace la fenomenología de Hegel que estudia la relación del sujeto con el objeto. Ya no habrá valores universales, pero tampoco por esta razón éstos deben ser sustituidos por otros subjetivos, sino desconocidos, impenetrables (Jean Clair, 1998: 103-110).

Es de este modo que desde el lenguaje podemos entender en parte el ocaso del pensamiento clásico en el siglo XIX. Ésta es la pérdida del verbo "ser", lazo de unión tanto de las palabras como entre el habla y el pensamiento, y a su vez límite del lenguaje mismo, cuya independencia no se resuelve de forma completa y tan sólo existe de manera fragmentada, consecuencia derivada de la pérdida de la representación. Las palabras llegan a nosotros de modo disperso: "para los filólogos las palabras son como otros tantos objetos constituidos y depositados por la historia" (Jean Clair, 1998: 296). Y conociendo a través de Saussure la dependencia psicológica del lenguaje, y por extensión del signo en general, en su uso y en su formación su objetivación no constituye una síntesis de la dialéctica sujetoobjeto, sino la sustitución del objeto por la acción del sujeto. Hegel ya advirtió de este peligro refiriéndose a Kant: "... y si, por un lado, la intuición y el sentimiento reciben un carácter de generalidad que les permite participar del espíritu, el pensamiento, por su parte, no renuncia únicamente a su hospitalidad con respecto a la Naturaleza (...) incluso esta conciliación total en apariencia es, a fin de cuentas, sólo subjetiva, es decir, realizada por el sujeto, y existe sólo en virtud de su juicio" (G. W. F. Hegel, 1997: 111. Sobre la filosofía de Kant este mismo pensador añade: "en este análisis de la facultad de conocer el objeto no existe sino con relación al sujeto y al sentimiento de placer, o al goce que experimenta", G. W. F. Hegel, 2003: 39). Sin embargo el lenguaje, al ser cosificado, ha perdido también sus referencias subjetivas. Ha quedado suspendido en tierra de nadie, es una abstracción materializada hecha para significar y que ha perdido su razón de ser. De ahí su resultado fragmentario, que curiosamente coincidirá con el giro dado por la percepción de los objetos a partir de la Revolución Industrial y la génesis del consumismo. Tanto es así que Mallarmé, al querer alcanzar el absoluto, deseó afirmar la solidez de la palabra reconstruyendo la unidad del lenguaje, concentrando todas las proposiciones posibles en un solo libro (Michel Foucault, 2004: 297-298). Esta es la razón por la que su arte intenta ser autónomo, puro. En las fracturas del lenguaje, así como del collage en tanto que obra de arte en este caso, encontramos su relación con el mundo objetivo exterior, por ser ellas las que le otorgan la condición de objeto. Gracias a ellas el texto y la obra de arte son un objeto más, y para poder negar este hecho es el azar el que debe ser combatido.

En la discusión en torno al collage ya no podemos hablar de obra de arte, ni tan siquiera para preguntarnos qué es y qué participa de su categoría. Su dilema implica un cambio en la percepción acontecido en el XIX y que se materializará culturalmente en la centuria siguiente, no sólo del lenguaje, sino de todo el conjunto de los objetos de la realidad exterior.

### EL COLLAGE COMO FENÓMENO HISTÓRICO

Si entendemos el arte como el encuentro de dos categorías opuestas, la materia y la forma, la atención tanto tradicional como de sus derivaciones actuales ha tendido a centrarse en la forma, por entender que es ahí donde se localiza la acción del artista, el lado subjetivo de la creación. El predominio de unas técnicas muy definidas hasta el siglo XX -en pintura ante todo el óleo sobre lienzo, la acuarela, etc.-, también ha condicionado considerablemente este punto de vista; incluso es

necesario para establecer un paralelismo entre lenguaje y artes plásticas, entendiendo las palabras, los fonemas y sus códigos, como correlatos de la materia empleada en las artes plásticas, que hasta el siglo XIX era muy concreta y cuyo manejo era fruto de una formación en principio artesanal y luego académica.

No sólo la aplicación del lenguaje, también la psicología de la forma, pues lo que sostiene el uso lingüístico es la psicología tal y como advierte el propio Saussure. El predominio del kantianismo en las corrientes de interpretación enturbia la dialéctica sujeto-objeto así como la de la forma-idea derivada. En este ocultamiento, la materia queda relegada y olvidada sin permitir calibrar y ahondar en las aportaciones del arte contemporáneo en toda su magnitud porque, al margen de la abstracción, de la pérdida formal de la representación, la introducción de nuevos materiales es lo que ha propiciado la conexión de la obra con el exterior y su posterior disolución, si bien también la abstracción llevada a su último grado (por ejemplo la tela monocroma, Denys Riout, 1996: 126-127), ha convertido el cuadro en un objeto más que se agrega a la realidad objetiva, perdiendo su ficción potencial al hacer de su superficie una opacidad que no permite que la visión penetre en ningún espacio irreal, y todo esto unido a la importancia del gesto, que concibe la pintura sin principio ni fin, como un ensayo, la materialización de un ejercicio que se prolonga en series de cuadros perdiendo éstos un valor per se. La primacía de la forma no sólo atañe a la semiótica del arte, a la psicología de la forma y al formalismo en general, se remonta a la historia de los estilos de Wölfflin y a los estudios simbólicos e iconográficos de Gombrich y Panofsky. Y no sólo eso: al ignorar la crítica y la historia la importancia de la materia al margen de su manipulación, al sistematizar los recursos materiales en un lenguaje muchas veces por la misma actividad del artista al repetir los medios por él descubiertos hasta convertirlos en una técnica-, se desecha la selección como acto creativo.

Podríamos decir que en el material ya reside un contenido de orden discursivo. Por el contrario, vamos más allá si afirmamos que en el material, con sus propias cualidades tal y como lo trabajaron los constructivistas rusos, ya está implícito el primer paso constructivo. Pero no será hasta fechas muy recientes cuando se elabore una primera historia material del arte contemporáneo propiamente dicho, de la mano

de Florence de Mèredieu: Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne. Evidentemente, su trabajo se inscribe en un marco fenomenológico que tiene su origen en la estética de Hegel (Florence de Mèredieu, 2004: 660. En él comenta la carencia de estudios históricos sobre las materias empleadas en el arte y la primacía de la historia de las formas. Tan sólo cita como precedente la obra inacabada de Gottfried Semper, Le style, dans les arts techniques et architectoniques, 1861-1863, en Florence de Mèredieu, 2004: 39-40). Sin embargo este rescate -tal y como advierte la historiadora- no significa centrarse únicamente en la materia, la cual no constituye más que uno de los dos polos del conflicto que tiene lugar en la obra de arte, ya que ambas -materia y forma- están implícitas en la práctica del collage. Curiosamente, el collage no se incluye en este estudio, que supone un recuento casi taxonómico de las variantes materiales abordadas durante el siglo XX y englobadas en bloques según las cualidades de las materias estudiadas. El papier-collé y el fotomontaje se sitúan en el mismo grupo por tener al papel como soporte. En cambio, no podemos englobar al collage -según las acepciones emanadas de los propios artistas (sobre todo por Max Ernst, 1982: pp. 200-201) - en un soporte material determinado. Este hecho hace que el collage se diluya en la propia argumentación del libro de Mèredieu, en la adopción por parte de los artistas de las nuevas posibilidades materiales en tanto que extrapictóricas. Por ello el collage, sin estar inserto en el índice de esta historia material del arte contemporáneo, es recurrido por su autora en repetidas ocasiones por su dimensión heterogénea y material, es decir, por suponer en sí mismo el despertar de las posibilidades del material, capaz de aportar por sí solo un sentido. Es mediante el collage cómo esta autora explica el auge del papel y los materiales mixtos del ensamblaje y la ruptura de géneros (Florence de Mèredieu, 2004 : 29, 196, 238-239). Un precedente de esta historia material del arte contemporáneo, aunque de naturaleza distinta -un trabajo no tan académico-, es el libro del fundador del letrismo Isidore Isou De l'impressionisme au letrisme. L'évolution des moyens de réalisation de la peinture moderne. El autor traza una historia aproximada de los materiales empleados desde el impresionismo -estableciendo la gran revolución en 1912 con los primeros papiers-collés cubistas-, con el fin de ensalzar la

aportación "meta-estética" de su movimiento letrista. Establece su estudio en dos niveles: la forma y el soporte -ambos implicados en cierta manera (Isidore Isou, 1974: 9)-, donde el collage cobra un protagonismo crucial a lo largo de su argumento, centrado en estudiar la liberación de las posibilidades materiales y mecánicas del soporte del marco tradicional de la Historia del Arte. De esta manera desvela las limitaciones de André Breton y Louis Aragon por tratar el collage desde la pintura aun siendo negación de la misma, lo que les impide apreciar sus aportaciones más allá de la sustitución del trompe-l'oeil por objetos reales (Isidore Isou, 1974: 78-79). Estos líderes surrealistas se centraron excesivamente en las posibilidades de apertura social de la plástica para avanzar hacia la poesía en contra de cualquier profesionalidad, el principio que rige a las demás artes.

Llegados a este punto formulamos la siguiente pregunta: ¿forma parte el collage de la historia material del arte contemporáneo? Si contestásemos afirmativo de manera rotunda sesgaríamos la dialéctica forma-materia. Y aunque es cierto que la aportación del collage al arte es sobre todo material por extenderlo a todo tipo de sustancias y objetos posibles, este hecho tan sólo constituye una base que necesita ser confrontada con la manipulación que posteriormente sufren estos materiales por parte de los creadores. Verdaderamente, a partir de esta apertura de límites, el artista podrá crear sus propios materiales, que además pasarán a identificarlo en cierta manera, o simplemente podrán ser escogidos y descubiertos; pero con el concepto de collage se puede tomar un material que ya esté integramente constituido formalmente (un ready-.made o un objeto natural), incluso con su propia iconografía preexistente (una fotografía o una ilustración). De esta manera, el collage se desplaza desde el material hasta la propia iconografía. Las imágenes visibles tanto en un collage novelado de Ernst como en un fotomontaje, incluso en los combine-paintings de Rauschenberg, lógicamente no tendrán el mismo funcionamiento que en la pintura ilusionista anterior, aunque esto no impide su valoración plástica e iconográfica. El collage supone la apertura a cualquier tipo de materiales y componentes con tal de que sean enfrentados en la obra, tanto por ser distintos (desde el papier collé cubista hasta el combinepaintig) como por contener imágenes que no se corresponden lógicamente (collages de Max Ernst), o por contraponer irracionalmente distintas formas (fotomontajes dadaístas). No se trata sólo de una cuestión material (tampoco se restringe a lo formal y a la negación de la imagen, tal y como creyeron Clement Greenberg y sus sucesores), pero el collage rescata las posibilidades materiales como contenido connatural a él en todos los sentidos posibles (discursivo, poético, sígnico, narrativo, simbólico... y sobre todo constructivo), tras haber permanecido ocultas desde la sistematización de las técnicas en la artesanía y posteriormente en la Academia. Así, el collage es capaz incluso de romper el concepto técnico. Esencialmente la obra artística se disuelve por una ruptura de los marcos, ahora que su propio concepto es susceptible de ser aplicado a la realidad misma.

De esta dialéctica entre materia y forma se desprende una dualidad crítica: el idealismo objetivo de Hegel y el materialismo histórico de Marx. Como bien señala Florence de Mèredieu, la historia material del arte atañe tanto a la "realidad física concreta" del idealismo objetivo, como a las "infraestructuras socio-económicas" del materialismo histórico. Ambos mantienen en cierta medida un punto de vista histórico, al menos evolutivo, si bien con el materialismo histórico éste pasa a formar parte intrínseca de los fenómenos. Este punto de partida permite analizar el trabajo de aquellos artistas que se han mantenido tanto en la tradición dialéctica como los que no, es decir, los que han buscado la liberación del concepto (minimalismo y arte conceptual) como a los que persiguen la liberación del espíritu (Malevitch, el surrealismo, Klein, Beuys...) (Florence de Mèredieu, 2004: 663 y 665), siempre que partamos de la obra misma con el fin de desvelar los factores históricos que participan de su creación.

## Nueva concepción de la realidad

Según la evolución estética de Hegel se suceden tres grandes épocas: la simbólica -con hegemonía de las artes orientales-, la clásica -caracterizada por el equilibrio entre la idea y su materialización sensible-, y la romántica -determinada por el triunfo del cristianismo y la superación espiritual-. El criterio distintivo es el grado de liberación del espíritu de la primera situación de

extrañamiento del sujeto frente al objeto. Para que ambos -sujeto y objeto- se liberen de su aislamiento, necesitan involucrarse en cierta objetivación del sujeto para que el objeto se subjetive. De esta manera ya no viven los dos en sí mismos sino para sí mismos. Este concepto de extrañamiento que para Hegel es el origen de la cultura (G. W. F. Hegel, 2000: 290) y que tan bien puede explicar el primer acercamiento electivo del creador al objeto preexistente para integrarlo en una estructura nueva -el collage-, es en sí la base de todo fenómeno, es decir, es a-histórico. Sólo el avance en la liberación del espíritu permitirá establecer una evolución que tras la época romántica llega al polémico "fin del arte" anunciado por Hegel, el cual según nuestra exposición es entendido como la superación de la sensibilidad artística hasta alcanzar la manifestación sentimental del Espíritu propia de la religión y la racionalidad sistemática filosófico-científica, prosiguiendo de esta manera los anillos consecutivos de la filosofía establecida por este pensador. Consecuentemente, podríamos justificar desde su estética la desmaterialización que ha sufrido la obra de arte tras la Segunda Guerra Mundial, desde la objetividad hasta el concepto pasando antes por el lenguaje expresionista abstracto a pesar de las divergencias existentes, porque este desprendimiento de la materia ya experimentó el arte al final de la etapa romántica hegeliana al elevar la poesía a la hegemonía que Hegel sitúa más allá de cualquier material posible -incluso de la palabra escrita o hablada-, al reunir las restantes artes en su universalidad por ser el mejor medio de manifestación del Espíritu (G. W. F. Hegel, Estética II, 1988: 213). Con la poesía el símbolo se hace signo: "La poesía es el arte general, el más comprensivo, aquel que ha conseguido elevarse a la más alta espiritualidad. En la poesía, el espíritu está libre en sí, se ha separado de los materiales sensibles, para hacer de ellos signos destinados a expresarla. El signo no es aguí un símbolo, sino algo completamente indiferente y sin valor, sobre el cual el espíritu ejerce un poder de determinación" (G. W. F. Hegel, 1997: 153). Julia Kristeva aún distingue el símbolo del signo en un marco histórico, produciéndose el paso de uno al otro a finales de la Edad Media en función del poder reificador del símbolo respecto a las trascendencias universales, mientras que el signo refiere a unidades más concretas,

aunque ambos compartan el carácter dualista y el poder jerarquizante. El signo proyectaría las cualidades del símbolo sobre una realidad concreta. Y mientras los símbolos se encadenan de manera disyuntiva pudiendo excluirse entre ellos o simplemente no alcanzando la conjunción, el signo se encadena de manera no disyuntiva (Julia Kristeva, 2001: 151-155). Al respecto, debemos advertir de que si llegamos a considerar signos los fragmentos de un collage, podríamos soldar las fracturas que hacen de él un collage propiamente dicho, para lo cual tendríamos que liberar el signo de su función significadora, tal y como han sugerido los últimos posicionamientos de la semiótica en los años sesenta y setenta.

Con esta superación de orden espiritual también se liberó la realidad objetiva exterior, la cual verá nacer su representación en la poesía burguesa y en la pintura de género holandesa, es decir, en el sociedad burguesa protocapitalista. Ante esta representación de la realidad, Hegel se pregunta directamente si estamos ante un hecho artístico propiamente dicho, localizando la posible respuesta en las habilidades técnicas del artista. Quizás este último tipo de obras, cuyos criterios miméticos han prevalecido hasta el siglo XX reproduciendo el extrañamiento entre sujeto y objeto, reflejan nuestro desconocimiento técnico de una realidad que es ajena precisamente por estar representada. Ésta es la situación general en que se encontraba el espectador de principios del siglo anterior, mientras que el estatus alcanzado por la pintura era correlativo a los bienes de consumo que la Revolución Industrial puso en circulación. Si la alienación en Hegel es fenomenológica a pesar de su perspectiva histórica, la de Marx es histórica en sí misma, de la misma manera que la dialéctica para Hegel es la ciencia del desarrollo de una conciencia, y para Marx es la ciencia del movimiento de la materia determinado por la historia ("De Hegel à Lénine", Henri Pastoureau, 1992: 462). En la inversión del idealismo de Hegel por Marx, materia pasa a anteceder a la idea, pues ésta se transfiere al pensamiento ("Epílogo a la segunda edición alemana de El Capital", 1873, Karl Marx, 2000, tomo I, libro I: 29-30). El extrañamiento del objeto abarca desde su propia producción -en la que la mano de obra recibe un sueldo que no se corresponde con el valor real de lo que produce- hasta su compra, donde al valor de uso se le añade el valor

de cambio que actúa como una máscara, una abstracción arbitraria en último término que cubre la verdadera realidad del objeto, comenzando por el hecho de que el paso de un valor a otro significa el paso de la cualidad a la cantidad (Karl Marx, 2000, tomo I, libro I: 58), de lo que se desprende la capacidad del objeto manufacturado desde el momento que pierde su referente de uso, de contener materializada y oculta una cantidad determinada de trabajo invertido por horas (la trascendencia de esta alienación histórica del hombre puede deducirse de estas palabras de Francastel: "Les actions et les objets figuratifs permettent à l'homme, suivant des plans différents, de traduire ses sensations en les matérialisant suivant un ordre déterminé et modifiable" [Las acciones y los objetos figurativos permiten al hombre, siguiendo planes diferentes, traducir sus sensaciones materializándolas siguiendo un orden determinado y modificable]. Pierre Francastel, 2000: 117-118. Al ser separado de los objetos y de sus propios actos en la producción, el hombre no puede materializar su interior). A este misterio se suman los materiales inéditos para la población consumista y la intervención de la máquina en su fabricación (Francastel añade a la nueva concepción de los objetos industriales la abundancia de materiales inéditos con los que se fabrican y que vienen a sumarse al extrañamiento. Pierre Francastel, 2000: 77).

El componente social del objeto -la solidificación de un proceso humano de fabricación- es el medio por el que éste entra en una red universal de valores de cambio que lo hace opaco una vez adoptada la forma de mercancía, que es enigmática y por tanto fetichista. El objeto se cierra en sí mismo para percibirse ya no social sino naturalmente, por lo que el orden social se presentará también como natural (Marx lo compara con las pulsiones nerviosas ópticas que son percibidas por cada uno como si fuesen la naturaleza exterior en sí. Karl Marx, 2000, Libro I. Tomo I: 102-103). Y al revés, el sujeto puede comenzar a descifrarlo como si de un jeroglífico se tratase, reconstruir a ciegas el proceso de trabajo que queda tras él, su contenido social (Karl Marx, 2000, Libro I. Tomo I: 105). Las mercancías contestan así: "El valor de uso tal vez interese a los hombres. Pero a nosotras, en cuanto objetos, nos tiene sin cuidado. Lo que nos interesa objetivamente es nuestro valor. Nuestra propia circulación como cosas-mercancía así lo demuestra. Sólo nos referimos unas a otras como valores de cambio" (Marx, 2000, Libro I. Tomo

I: 116). ¿No podría ser relativa esta superposición de valores a las cadenas sintagmáticas del lenguaje por tomar al signo por arbitrario, es decir, sin mantener relación alguna con la identidad? Objetivando el significante desvelamos sus relaciones ideológicas, tal y como comenzamos a reconstruir los valores sociales de la cosa-mercancía una vez que tomamos conciencia de su opacidad. Antes de este primer paso, el objeto de producción capitalista es para nosotros tan natural como una piedra o la hoja seca de un árbol (Pierre Francastel, 2000: 117).

Para Françoise Monnin la Revolución Industrial ha jugado un importante papel en el nacimiento del collage, destacando la aplicación en 1913 de la primera cadena de montaje en las fábricas Ford de Detroit (François Monnin, 1996 : 137). Pero lo que resulta más curioso es que tanto Florence de Mèredieu (Florence de Mèredieu, 2004 : 29-33) como Pierre Daix (Pierre Daix, 2002, 13-23), Lewis Mumford (Para este autor, las dos corrientes opuestas del arte contemporáneo son, por un lado, una tendencia a convertir la objetividad y el orden mecánico en un tema artístico -cubistas y constructivistas- y, por otro, una búsqueda del lenguaje infantil y primitivo, una vuelta al origen. Lewis Mumford, 1968: 57-58. Ambas corrientes son según él opuestas, mientras que para nosotros están absolutamente imbricadas. Por ejemplo, el surrealismo no puede desligarse del primitivismo ni de la poética mecánica del automatismo) y Octavio Paz (Octavio Paz, 1990: 43-49, donde pone en relación el interés por el auge del viaje en la poesía moderna y la necesidad de buscar alternativas a la belleza occidental ante la pérdida de la noción del tiempo, consecuencia de la modernidad y del cuestionamiento de los principios fundamentales), ven en la industria por un lado, y en el descubrimiento de las artes primitivas por otro, los dos detonantes fundamentales para el despegue del arte contemporáneo. Los objetos exóticos que proceden de las colonias del imperialismo industrial aparecen revestidos de un aura extraña y se insertan en el mercado como un producto de consumo más. Pero todavía existe otra convergencia entre industria y primitivismo ("... la aparición del ferrocarril, el barco de vapor y el telégrafo, por no hablar de los avances en armamento, que facilitaron las conquistas coloniales de las potencias occidentales y pusieron al hombre blanco en contacto con las

regiones más remotas del globo. Tampoco fueron las exposiciones las únicas nuevas fuentes de información acerca de los productos y monumentos de tierras lejanas. El reciente invento de la fotografía se puso al servicio de empresas tan ambiciosas como la exploración arqueológica de la India, y desde mediados del siglo XIX salieron al mercado cada vez más libros con láminas fotográficas", E. H. Gombrich, 2003: 196-199. Este historiador también hace confluir la industria con el auge del primitivismo: "El concepto de lo primitivo ... derivó su significado de la idea de progreso", E. H. Gombrich, 2003: 235. Sin embargo, esta convergencia es por negación: se define lo primitivo por oposición al grado de desarrollo alcanzado en Occidente por la Revolución Industrial): a pesar de los adelantos científicos y técnicos de la sociedad, los objetos vuelven a ser tan extraños al individuo como lo fueron los objetos naturales para el hombre primitivo (de hecho, el coleccionista de objetos, que personifica tan bien la situación del individuo en el contexto capitalista, distingue los objetos naturales de los artificiales, ni los usos a los que estuvieron destinados o si son fruto de cierta tecnología. Maurice Rheims, 1959: 73-74). La manera de reaccionar ante ellos es el bricolage de Lévi-Strauss, la lógica taxonómica del pensamiento mítico que parte de lo concreto para desviarlo hacia una función nueva: "... hay algo paradójico en la idea de una lógica cuyos términos consisten en sobras y pedazos, vestigios de procesos psicológicos o históricos y, en cuanto tales, desprovistos de necesidad" (Claude Lévi-Strauss, 1988: 60. Francastel cree que son los historiadores y especialistas en sociedades primitivas los que más tienen que decir acerca de la naturaleza estética de los objetos artísticos. Pierre Francastel, 2000 : 111-112).

No sólo por la influencia que pudo ejercer el arte negro en Picasso (Picasso negó que imitase formalmente el arte negro contenido en el Museo del Trocadéro de París, en lo que quizás fuese una reacción contra las interpretaciones de muchos críticos e historiadores que quisieron ver en este arte el origen del cubismo En la entrevista con Malraux titulada *Tête d'obsidienne*, Paris, 1974. Citado entre otros por E. H. Gombrich, 2003: 217-218. Sin embargo, sí acepta otras influencias consideradas "primitivas", como el arte íbero y el egipcio), Vlaminck o Matisse, sino también por la opacidad del

objeto compartida con la primera apreciación de este arte como mercancía -la negación de la ficción perspectiva que hace de la obra un objeto-, y con la pintura monocroma de Rodchenko y la importancia de la faktura para los constructivistas rusos. Los objetos primitivos se presentan extraños, de orígenes desconocidos, son incentivos de la curiosidad (una visión de la época acerca del arte primitivo la ofrece la encuesta para el Bulletin de la Vie Artistique realizada por Félix Fénéon en 1920 a distintos etnógrafos, exploradores, artistas, coleccionistas y galeristas, con motivo de la apertura de una sala en el Louvre dedicada a estas artes. Félix Fénéon, 2000. Francastel cita a Lévi-Strauss para demostrar que toda sociedad diferente a la nuestra constituye en sí misma un objeto. Pierre Francastel, 2000: 109) hasta que Carl Einstein reclame la asimilación comprensiva del arte negro (Carl Einstein, 2002: 36). Es entonces cuando el objeto exótico deja de ser extraño para servir de referencia a posibles alternativas de belleza que solventen la pérdida del principio de realidad (Octavio Paz, 1990: 40-47). Se plantea desde este momento si la obra de arte "primitiva" es verdaderamente una obra de arte, porque en su origen no fue destinada a la observación sino que se le atribuyó poderes mágicos que pudiesen reconciliar al hombre con el todo del Universo. La obra de arte destinada a la visualización procede en realidad de la revolución perspectivista del Renacimiento, y llega al siglo XIX vacía de contenidos simbólicos; ya no representa el dominio racional del hombre. La presencia de los objetos aislados en el mercado han hecho caer sus principios humanistas, así como el conocimiento de estos objetos mágicos y la magia misma, sobre todo con el surrealismo aunque también cuando los futuristas se auto-proclamaron "primitivos modernos"-, vuelven a ser el medio de conocimiento más apropiado para la comunión del objeto con el sujeto, reconciliación que Octavio Paz, refiriéndose al arte mágico, denomina justamente eléctrica. Se trata del momento en que el objeto mágico nos invita a dejar de ser nosotros mismos y ser otro, pretensión común al objeto de consumo, cuando cualquier cosa puede llegar a ser mágica dependiendo de su relación con el poseedor, porque la magia no reside en el objeto en sí sino en el encuentro con el sujeto (léanse las respuestas de Octavio Paz al cuestionario planteado en André Breton, 1991: 310-312. En castellano, Octavio Paz, 1983: 47-54.). De todas formas, el arte considerado

primitivo no dejará de inspirar nuevos contenidos para una realidad infranqueable a lo largo del siglo XX.

Este hecho prueba que, a lo largo de la historia, ha habido una sustitución paulatina de la alienación natural por la alienación social (este proceso es uno de los cometidos de los historiadores según Francastel. Pierre Francastel, 2000: 99 y 103. En una conferencia pronunciada ante la Asociación de la Federación Democrática de Hammersmith en Kelmscott House, el 30 de noviembre de 1884, William Morris daba por completa la conquista de la naturaleza, y reclamaba la organización de la vida del hombre -gobernador de las fuerzas naturales- como la principal meta del momento. En "Cómo vivimos y cómo podríamos vivir", William Morris, 2004: 64. Esta conferencia fue publicada por primera vez en 1887 en Commonweal. Octavio Paz también coincide en esta idea de que la historia del hombre consiste en su propia enajenación en beneficio de sus mitificaciones, las cuales la modernidad le ha negado. Octavio Paz, 1982: 51). A partir del siglo XIX las mercancías se presentan como si fuesen naturales, mientras que los cuadros muestran de manera ficticia una realidad imitada (« Simultanément, il ne s'agit plus de rechercher une conciliation entre les produits de l'activité mécanique de la société et les arts, mais de définir les conditions nécessaires de l'art nouveau dans une civilisation où les produits de la machine constitueront en quelque manière un milieu naturel » [Simultáneamente, ya no se trata de investigar una conciliación entre los productos de la actividad mecánica de la sociedad y las artes, sino de definir las condiciones necesarias del nuevo arte en una civilización donde los productos de la máquina constituirán de alguna manera un entorno natural]. Pierre Francastel, 2000: 48. Mumford cree que la razón de que el hombre actual acepte el orden impersonal, la regulación, las repeticiones y la estandarización radical que impone la industria, es capacidad de aceptar sin engañarse los materiales dados naturalmente por las fuerzas del medioambiente desde su génesis. Lewis Mumford, Arte y técnica, 1968: 49). El espectador, para tomar conciencia de su situación, deberá negar la ficción y asimilar la opacidad de la obra esencial aunque latente. Cabe la posibilidad de una reconciliación de la alienación fenomenológica hegeliana del sujeto en el objeto, con la enajenación de Marx, de fundamento

histórico y basada en el fetichismo de la mercancía: ésta última reproduce ilusoriamente la primera para sustituirla, el valor de cambio representa al valor de uso al comienzo de su historia bajo los mismos principios miméticos que Aristóteles aplicó a la poética (resulta curioso cómo incluso Octavio Paz -especialista en máscaras, Octavio Paz, 2004: 164-181- confunde, al hablar del surrealismo, la funcionalidad con los valores del mercado. Octavio Paz, 1983, 32-33), porque la mercancía está destinada a enmascarar la naturaleza misma (Paz comenta cómo en el siglo XIX la realidad de pronto se desvaneció y se disgregó. Octavio Paz, 1990: 40. Hecho que atribuye a la industrialización, a las ciencias relativas, a la pérdida de prestigio de la razón y a la muerte de Dios anunciada antes que Nietzsche por Max Stirner y por Jean Paul Richter, 2005: 21-37. A partir de esta pérdida de la realidad, no tardan en extraviarse las nociones de espacio y tiempo, lo que desencadenó el fervor por el viaje en busca de nuevos espacios alternativos y el conocimiento de los objetos exóticos. Ejemplos literarios los tenemos en la locomotora de Whitman, en Orient-Express de Valéry-Larbaud, La prosa del transiberiano de Cendrars, el automóvil y el aeroplano futuristas, etc.). Por esta razón la ficción de la pintura es la clave de la mercancía y de la organización social, y cuando el constructivismo y el dadaísmo atenten contra la mimesis aristotélica, ya no podremos restringir este ataque al ámbito del arte, que simplemente sufre un desajuste respecto a los medios de producción industriales sustitutos del anterior taller (marco laboral restringido ahora al pintor y al escultor), sino contra todas las contradicciones burguesas en su sentido más amplio.

Y es en el seno de esta nueva inaccesibilidad a la realidad donde surge un nuevo artista (Según Francastel el arte moderno no se limita a la producción de formas novedosas y provocadoras, sino que está fundado en la actividad global del hombre contemporáneo y de sus experiencias. Pierre Francastel, 2000: 108. El arte ha dejado de ser un medio de conocimiento como lo fue en el Renacimiento según Jean Clair, 1998: 112. La unidad que regía las distintas facetas del saber ha sucumbido a la fragmentación de la producción y ha sido sustituida por las leyes del mercado. Más que nunca, el arte tiene la responsabilidad de reconciliar al sujeto con

su entorno a consta de perder su aislamiento que sí logró con el Renacimiento.), definido tan sólo por su indiferencia hacia la profesionalidad social. Es aquél que deambula por las calles gobernadas por la cesura de las vitrinas de dispares comercios y letreros publicitarios, aquél que deriva a través de la mercancía, ilustrado con la noción ofrecida por Walter Benjamin del nuevo estatus que Baudelaire legó al poeta ("Gozar de la muchedumbre es un arte; y tan sólo puede darse a una francachela de vitalidad, a expensas del género humano, aquél al que un hada ha insuflado en la cuna el gusto del disfraz y de la máscara, el odio al domicilio y la pasión del viaje/ Multitud, soledad: términos iguales y convertibles para el poeta activo y fecundo. Aquél que no sabe poblar su soledad no sabe tampoco estar solo en medio de una muchedumbre atareada". Charles Baudelaire, 1981: 39): "El flâneur es un abandonado en la multitud. Y así es cómo comparte la situación de las mercancías (...) La ebriedad a la que se entrega el *flâneur* es la de la mercancía arrebatada por la rugiente corriente de los compradores" (Walter Benjamin, 1998: 71). Como ya no es posible la identificación del sujeto con los objetos por su elaboración y por su uso (Erich Fromm, 2000: Posteriormente este autor diferencia la propiedad funcional de la muerta o no funcional, siendo la funcional compatible con la anulación marxista de la propiedad privada. Erich Fromm, 2000: 125-132), el flâneur encontrará en la opacidad de la mercancía la manifestación de sí mismo, fenómeno que Duchamp conceptualizará dentro de la "belleza de la indiferencia". El collage va a convertir -intentando impedir la separación en su sentido más amplio- ese estado de extrañamiento absoluto en un nuevo principio de identidad reconciliadora entre el individuo y una realidad objetiva transformada por la abstracción económica del capitalismo. Se podrá achacar a esta hipótesis la falta de consideración hacia el uso de los objetos naturales, presentes en muchos procesos creativos desde las vanguardias históricas, pero el extrañamiento se extiende por simple hábito perceptivo. De la misma manera que el burgués sólo puede ver en los miembros de su propia familia un valor de cambio (K. Marx y F. Engels, 1987: 61, y Federico Engels, 1996: 219), el hombre contemporáneo creerá que la naturaleza le ofrece una mercancía, porque en el fondo no podrá distinguirla de la industria, y porque además los lenguajes taxonómicos a los que

recurrimos para poder identificar las individualidades naturales y englobarlas en familias y especies, nos son ya tan ajenos como cualquier objeto manufacturado que podamos adquirir en un establecimiento.

La mercancía, gobernada por lo cuantitativo del valor de cambio que hace depender un objeto de otro, únicamente puede obtener su singularidad -el aura benjaminiana de la realidad, su identidadpor la exclusividad del encuentro azaroso en los escaparates de los pasajes ("Hace un rato, cuando cruzaba la avenida a toda prisa, dando saltitos en el lodo, a través de ese caos viviente en el que la muerte nos llega al galope por todos los lados a la vez, mi aureola, en un movimiento brusco, se me cayó de la cabeza al fango del macadam. No he tenido el valor de recogerla.". Charles Baudelaire, 1981: 127. La crítica que este poeta francés lanza a la fotografía es comprensible desde el punto en que ésta sirve de modelo a la pintura por apartarla de su verdadero cometido -la belleza-, y centrarse únicamente en la imitación de la realidad, queja cercana a la concepción de aura ofrecida por Benjamin posteriormente. Esta representación técnica y mecánica de la realidad conlleva la pérdida de lo imaginario y lo impalpable por sustituir a la memoria en su función. Charles Baudelaire, 2005: 229-233.). Es en ese punto culminante del encuentro único definido por un "jamás" -como especifica Benjamin-, donde fluye la identidad perdida por el extrañamiento, donde surge "un amor no tanto a primera vista como a última vista" (Walter Benjamin, 1998: 61. Octavio Paz plantea claramente esta nueva situación del poeta en la modernidad: "En un mundo de cojos, aquel que habla de que hay seres con dos piernas es un visionario, un hombre que se evade de la realidad. Al reducir el mundo a los datos de la conciencia y todas las obras al valor trabajo-mercancía, automáticamente se expulsó de la esfera de la realidad al poeta y a sus obras". Octavio Paz, 1983: 80). La identidad perdida del objeto en su elaboración y uso, por no responder ya a una finalidad auténtica sino artificial -excusa del mercado e interés creado-, es sustituida por los encuentros que van conformando la identidad del sujeto: "en el fondo es esa consciencia del yo la que le presta a la mercancía que callejea" (Walter Benjamin, 1998: 77). El propio Baudelaire reconoce esta fusión de la identidad con lo observado:

"El poeta disfruta del privilegio incomparable de poder, a su gusto, ser él mismo o ser otro. Como esas almas errantes en busca de un cuerpo, entra, cuando lo desea, en el personaje de cada cual. Sólo para él está todo vacante (...)

El paseante solitario y pensativo obtiene una embriaguez singular de esta comunión universal (...)

Eso que los hombres llaman amor es muy pequeño, muy limitado y débil comparado con esa inefable orgía, con esa santa prostitución del alma que se entrega entera, poesía y caridad, a lo imprevisto que se muestra, a lo desconocido que pasa." (Charles Baudelaire, 1983: 39-40)

Respecto al arte en particular, "¿Qué es el arte puro según la concepción moderna? Es crear una magia sugestiva que contenga a la vez el objeto y el sujeto, el mundo exterior del artista y el artista mismo." (esta máxima define el asunto interno de la pintura, aquél que le es propio. En cambio, el contenido filosófico y moral es la preocupación exterior del arte desde el momento en que compite con el libro. Charles Baudelaire, 2005: 399. Sartre extrae la dialéctica sujeto-objeto de su obra poética, de la que deduce su constante narcisismo. J. P. Sartre, 1947: 26-28).

Y aunque tan distintos e incluso en ocasiones opuestos, Rimbaud comparte con él esta identificación con los encuentros experimentados en el exterior: "Desde hacía mucho tiempo me vanagloriaba de poseer todos los paisajes posibles, y encontraba irrisorias las celebridades de la pintura y de la poesía modernas. Me gustaban las pinturas idiotas, rótulos, decoraciones, telones de saltimbanquis, enseñas, cromos populares; la literatura pasada de moda, latín de iglesia, libros eróticos con faltas de ortografía, novelas de nuestras abuelas, cuentos de hadas, libritos de la infancia, viejas óperas, estribillos bobos, ritmos ingenuos." (Arthur Rimbaud, 1998: 121. Hugnet pone en relación esta *Alquimia del verbo* de Rimbaud con el collage, Georges Hugnet, "Collage et montage", Dictionnaire du Dadaïsme, 1916-1922, Éditions Jean-Claude Simoën,Paris, 1976. Georges Hugnet, 2003: p. 11). Quizás no comparta Baudelaire la abstracción de Rimbaud, pero ciertamente ésta actúa a nivel objetual. Las palabras son conceptos que en el ensamblaje sintáctico alcanzan su revelación en tanto que objetos, por eso es este último poeta uno de los referentes del grado

cero de la escritura de Barthes. Este autor atribuye a Rimbaud, y no a Baudelaire, el haber roto con la poesía clásica dependiente de la prosa cualitativamente (Roland Barthes, 1972: 33-34). Mediante esta abstracción Rimbaud consigue un lenguaje propio de la poesía (sinestesias entre colores y letras en Voyelles) que no tiene porqué restringirse a la palabra, sino que es susceptible de aplicarse a las demás artes, tal y como han practicado muchos de sus sequidores del siglo XX, e incluso a la realidad misma, porque su idiosincrasia radica en el hecho de que se ubica al margen de la lógica (Pere Gimferrer, 2005: 25-28. El escritor vanguardista rumano Benjamin Fondaine relaciona a Rimbaud y su Carta a la vidente con el azar dadaísta, una necesidad de las cosas creadas fuera de sí mismas. Benjamin Fondane "Signification de Dada", texto inédito y sin datar, y recogido en Petre Raileanu et Michel Carassou, 1999: 80). La poesía pasa a ser, indirectamente como en el caso de Baudelaire, un medio de conocimiento de la realidad contradictoria, implícita en la estética de Hegel y en la filosofía de Novalis ("El artista es la síntesis del teórico y del práctico", Novalis 1974: 20. Estos escritos datan entre 1795 y 1800), sólo que ahora precisa como requisito poético -como ocurre en la adopción de la dialéctica por el materialismo históricode la pérdida del idealismo ("No existe orden ni desorden donde no hay una idea semejante que ejerza una influencia sobre la enumeración y la división de los objetos", Novalis 1974: 14).

Conocida es la máxima "Je est un autre" presente en la Lettre du voyant de Rimbaud, por la cual los surrealistas Marcel Jean y Arpad Mezei entendieron un desdoblamiento del yo que reclama una síntesis que encontrará en la realidad cotidiana gracias a la transmutación que la alquimia verbal facilita (Marcel Jean y Arpad Mezei, 2001: 127 y 133. También contamos con el juicio de Marcel Raymond sobre su obra: "Rimbaud señala, pues, al poeta como tarea « hacerse vidente », esto es, despertar en su espíritu las facultades adormecidas que le pondrán en relación con lo real cotidiano", Marcel Raymond, 1983: 32). En última instancia, esta identificación con el exterior también es la meta ansiada por Baudelaire. Se trata de una alternativa a la función servil del lenguaje como representación de la naturaleza, y que ahora se asimila para encarnarse en ella (Marcel Jean y Arpad Mezei, 2001: 34). Esta posibilidad evoluciona latente en algunas fuentes literarias

muy concretas: la poesía de Lautréamont al definir lo bello como un encuentro fortuito ("Es bello (...) como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y de un paraguas", Conde de Lautréamont, 1997: 227), en las derivas del Doctor Faustroll de Jarry por un París convertido en marismas (Alfred Jarry, 1980: 38-39), en los intentos por alcanzar el absoluto de Mallarmé y en la estética de la sorpresa del espíritu moderno de Apollinaire (Roger Shattuck, 1991: 245. Novalis ya había identificado el romanticismo con el arte de la sorpresa, Novalis, 1974: 347), hasta llegar a la disolución de la identidad en los collages de Max Ernst (Max Ernst cita en Más allá de la pintura (1936), para referirse al collage, L'alchimie du verbe de Une Saison en Enfer de Rimbaud. También recurre al encuentro fortuito de Lautréamont. Max Ernst, 1982: 198-199. Werner Spies, 1984: p. 53, advierte que estos precedentes literarios no aportan una técnica determinada que Ernst aplique a la pintura, sino una analogía que para nosotros construye un espíritu nuevo definido como ya hizo Roger Shattuck- por el acto de yuxtaponer). Nace un concepto nuevo de poesía que no implica la articulación de un lenguaje bajo unas normas encaminadas a alcanzar una mayor belleza, como señala Barthes, sino una naturaleza contradictoria cuya primera dialéctica se asienta entre el sujeto y el objeto (Novalis asegura que el objeto de la poesía no está en la poesía misma sino en lo maravilloso, y que el poeta invoca al azar, Novalis, 1974: 339 y 355), haciendo así del autorretrato su tema principal. Ya no es un problema que atañe solamente a unos poetas determinados; pasa a ser cuestión de todos. Antes que Isidore Ducasse, Hegel anunció el fin del arte en la superación del espíritu, e incluso advirtió el ocaso de la dependencia a unas técnicas determinadas. Con ello profetizó la propiedad del arte y de su nivel superior, la poesía, como algo extensivo a todo el mundo en función de su "talento personal" (G. W. F. Hegel, Estética I, 1988: 278). Esta idea fue desarrollada posteriormente por Marx y Engels, pero desde un punto de vista materialista, al distinguir la democratización del arte como uno de los síntomas de la sociedad comunista ("En una sociedad comunista no hay pintores, sino, todo lo más, hombres que, entre otras cosas, pintan". Esta cita pertenece a su Die deutsche ideologie, recogida en K. Marx y F. Engels, 1969: 197. En esta misma página Marx relaciona el origen del artista con la división

del trabajo. Arturo Schwarz encuentra un paralelismo claro entre esta afirmación y los ready-mades "anartísticos" de Duchamp. Arturo Schwarz, 2000: 42, lo que aprueba la máxima profética lanzada por Apollinaire respecto a Duchamp en 1913: "Quizás esté reservado reconciliar el Arte y el Pueblo a un artista tan despreocupado por la estética y tan preocupado por la energía como Marcel Duchamp". Guillaume Apollinaire, 1994: 79.). Sin embargo, lo relevante de esta disolución del artista consiste, como apunta el mismo Marx, en que es consecuencia de la desaparición de la división del trabajo, lo que implica el hundimiento de la identificación poesía-arte-trabajo correlativo a la liberación de la dependencia técnica y a la posibilidad de considerar poéticamente todos los aspectos que se desprenden de la realidad misma: Novalis, a partir de los principios de elección, combinación y ritmo como método, unifica las distintas manifestaciones artísticas, desde la música hasta la pintura y la poesía, siendo éstas desprendidas de la naturaleza por la acción del sujeto. La poesía, ahora hegemónica por ser la más efectiva a la hora de liberar al espíritu de lo sensible -según Hegel-, puede ser localizada en cualquier ámbito de la realidad negativa por definición respecto al sujeto, en palabras de Novalis en todo tipo de libros y tratados, incluso en los asuntos de negocios (Novalis, 1974: 330-331, donde afirma además: "El poeta necesita de las cosas y de las palabras como teclas, y toda la poesía se basa sobre activas asociaciones de ideas"), como posteriormente apuntarán los dadaístas Tzara y Paul Dermée. Frente a la belleza de las leyes rígidas que gobernaron la estética del pasado, ahora el fin último es la manifestación de uno mismo, objetivo considerado una necesidad moral porque deriva de la moral misma, la lucha contra los límites naturales, la dominación de lo natural (G. W. F. Hegel, 1997: 58-59), que en la sociedad industrial se transforma en la lucha contra las condiciones sociales al ser presentados los objetos manufacturados como naturales. Cuando el sujeto se revela mediante la resolución poética de la dialéctica, el objeto se manifiesta, negando de esta manera que la representación de la realidad sea el fin último del arte (G. W. F. Hegel, 1997: 45), porque la síntesis se suma a la naturaleza preexistente ("El arte es naturaleza/ El arte la naturaleza complemento de la e s complementaria", Novalis, 1974: 348) para invitar a un nuevo sujeto a

una nueva experiencia estética. Todo parece coincidir en el marco de las contradicciones del mercado industrial, pues la sentencia de Marx de que el mundo no debe ser explicado sino construido ("Los filósofos se han limitado a interpretar el mundo de distintos modos; de lo que se trata es de transformarlo", undécima tesis de Tesis sobre Feuerbach, manuscrito de 1845, citado en Jaime Brihuega, 1996: 115. No intentamos ver en la vanguardia un seguimiento de las teorías marxistas, más bien una superación de las mismas porque, cuando nació el nuevo arte, la sociedad ya pudo conocer la función correctora que tuvo El Capital a finales del siglo XIX y principios del XX, al advertir de los peligros de la concentración de las ganancias. Octavio Paz, 1990: 38. En realidad, son pocos los movimientos vanguardistas que se han inspirado directamente en el marxismo, y algunos se han opuesto a él directamente. La voluntad de transformación revolucionaria de la vanguardia histórica no coincide con las consecuencias reales de la II Internacional. Nuestra intención es observar cómo *El Capital* de Marx y el arte vanguardista son resultados de una nueva situación del objeto propiciada por la Revolución Industrial, que desprende un nuevo mercado que acabará dominando la industria misma), surge de una crítica a la representación y a la consecuente separación implícita en su análisis de la mercancía, que oculta el valor de uso de los objetos. Recordemos cómo el grupo de la revista Documents -dirigida por Georges Bataille- reclamaba un materialismo radical que rescatase el valor de uso de los objetos, incluyendo sus funciones fetichistas y los mitos del arte primitivo, una labor continuada posteriormente por el estructuralismo de Lévi-Strauss que relaciona la necesidad taxonómica con la diferenciación entre unos grupos humanos y otros a partir de la desviación de la función de diversos seres naturales apropiados (el totemismo como bricolaje. El concepto de bricoleur de Claude Lévi-Strauss se encuentra en Claude Lévi-Strauss, 1988: 62-63, donde establece un correlato entre lenguaje y tecnología al tomar el pensamiento restos psicológicos e históricos para una formación mitológica y totémica, así como el bricoleur toma fragmentos que han quedado fuera del "discurso" tecnológico. También el autor señala el carácter necesario y a posteriori de esta transacción y préstamo).

Hemos analizado el proceso histórico que cambió el estatus del objeto en el marco de la Revolución Industrial, un objeto definido ahora por su opacidad y que tan sólo puede ser elegido y seleccionado para formar parte de una nueva estética frente a la anterior imitación de la realidad, la cual marcó el fin hegeliano del arte -en tanto que liberación del espíritu- para relegarlo a las meras habilidades técnicas. La separación que ejerce un arte imitativo es paralela a la separación manifiesta de la mercancía respecto a los objetos que pone en circulación y, de hecho, ambas alienaciones surgen junto al despegue de la hegemonía burguesa. La reacción del collage a esta situación intentará salvar la fisura introduciendo en las obras de arte objetos que anteriormente no eran considerados artísticos (tanto la problemática de la industria como la del arte se encuentran entre el pensamiento y la acción, es decir, entre el pensamiento y su materialización, entre el hombre y su relación con el entorno. La Revolución Industrial sólo será superada, según el pensamiento de Lewis Mumford, mediante la reconciliación del hombre con sus actividades y la consecuente liberación del espíritu, el cual pasará a dominar el mundo. Pierre Francastel, 2000: 259), objetos que pertenecen a la realidad cotidiana y por tanto poseen una mayor identificación social que la pintura aplicada en los talleres. Este proceso de apertura al margen del collage artístico propiamente dicho, abarca desde la pintura al aire libre de los realistas e impresionistas -el salir al exterior para pintar el motivo directamente-, hasta la toma de papeles y envoltorios para la elaboración de una composición decorativa, así como los temas caricaturescos y fantásticos de la prensa y de la ilustración popular del siglo XIX que, en ocasiones, rozan el absurdo (imágenes de Rodolphe Töpffer, Grandville, George Cruikshank, Edward Lear e, incluso, las ilustraciones de John Tenniel para Alicia a través del espejo de Lewis Carroll), y que Gombrich define en su totalidad como un movimiento de concentración desde los márgenes de la cultura (cultura popular) hasta el centro (arte elevado) (E. H. Gombrich, 2003: 259). De esta manera nos acogemos al principio histórico de Florian Rodari que distingue el collage del siglo XX de todos sus posibles precedentes (Florian Rodari, 1988: 21); es decir, su estudio deberá iniciarse en el momento en que todo el bagaje o cajón de sastre

popular, artesanal, decorativo, industrial, etc., es introducido en obras destinadas a un consumo artístico, bien para disolver el concepto de obra aislada, como ocurrió con las vanguardias históricas, o bien para institucionalizar partes de la realidad en museos y galerías. Sin embargo, no compartimos la idea de Rodari de que sea la meditación de los artistas sobre la práctica del collage la que distinga las manifestaciones anteriores de los primeros papiers-colles cubistas, sino el momento histórico en cuyo marco los primeros collages atacaron la nobleza de la pintura, tanto en la galería de Kahnweiler como en la exposición de la Sección de Oro de 1912.

El collage, constituido así como un fenómeno histórico que suscitó -junto con la abstracción- el gran cambio del arte del siglo XX, responde a una nueva situación del objeto que acontece más allá de las fronteras del arte. Por esta razón, la visión ofrecida generalmente por la historiografía y la crítica acerca del extrañamiento de las partes constitutivas de un collage, sea al nivel que sea (iconográfico, formal o material), no se corresponde con la realidad del gesto constituyente, dado que es la realidad la que se presenta extraña de antemano en el marco del mercado, mientras que el collagista en cuestión intentará otorgar nuevas funciones a los objetos alienados que, no obstante, escapan de los anteriores medios de conocimiento racional y de las disposiciones miméticas o narrativas aristotélicas. La salida que la obra artística del siglo XX ha escogido frente a esta crisis de la realidad ha consistido, en un principio, en huir de su propia condición artística para alcanzar la coherencia entre su forma y su contenido, entre su forma y su materia, porque ésta es la única vía de hacer reconocible la realidad arrebatada: el collage y la producción artística contemporánea en general, tan sólo podrá hablar de su propio proceso de elaboración, de sí misma, y nunca de referencias que les son ajenas por nacer de la escisión de sus niveles de comprensión, y con ello nos referimos a los análisis iconográficos, lingüísticos y formales llevados a cabo en vistas a su recuperación institucional y artística. Por encima de si es arte, lo decisivo en el collage es la reconstrucción del tiempo vivido, la construcción -o la solidificación del gesto- de uno mismo.

# El primitivo y perdurable encanto simbolista de los estáticos personajes de Viladrich.

En el recién renovado Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja, se puede visitar hasta el 17 de febrero de 2008 una ambiciosa exposición monográfica de obras del pintor Viladrich (Torrelameu, Lérida,1887-Buenos Aires, 1956) organizada por el Ayuntamiento de Fraga, la Generalitat de Catalunya, el Gobierno de Aragón, e Ibercaja, en colaboración con el Ayuntamiento de Lérida, el Museo Jaime Morera de dicha localidad, el Museo de Zaragoza, y la Hispanic Society de Nueva York —de donde ha venido un lote impresionante de obras que hacen de esta muestra una oportunidad única para conocer en España lo más granado de su producción—. En el verano se inauguró esta exposición en el Castillo de Fraga, en el otoño estuvo en Lérida, y dado el éxito de crítica y público, los organizadores están estudiando llevarla a Bilbao y Madrid una vez se haya cerrado en Zaragoza.

El subtítulo de la exposición, "Primitivo y perdurable", está tomado de la primera monografía dedicada al pintor, en 1918, por Ramón Pérez de Ayala; pero es también todo un lema bajo el que, en efecto, ha sido concebida por sus comisarias, Concha Lomba y Chus Tudelilla. Porque no se trata de una revisión histórica de toda la carrera del artista, aunque haya unas pocas piezas de su etapa final —la que va de su exilio desde 1939 a su muerte, un periodo histórico que no se considera en el texto sobre el contexto artístico en el Río de la Plata escrito por Diana B. Wechler para el catálogo—, sino de una inteligente selección de los cuadros y la época que quizá

resulten más atractivos para el público moderno: el Viladrich más "perdurable", que es precisamente el de los años más cercanos a la fecha en que el famoso escritor de la Generación del 98 le definía como joven, revolucionario, y primitivo, vaticinando que su arte era "el más permanente y cargado de futuro". El primitivismo queda bien manifiesto por la falta de movimiento y la platitud sus figuras casi siempre carentes de ilusión de modelado, por el detallismo minucioso del dibujo, que le encuadran entre el arte naïf y la nostalgia de los maestros "primitivos" del primer Renacimiento, tan admirados por los simbolistas.

Hoy día el simbolismo de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, tras décadas de relegación, vuelve a estar de moda. A las muchas publicaciones o exposiciones que se le han dedicado en los últimos quince años se suma felizmente esta estupenda recuperación de un artista muy vinculado a Aragón, porque residió durante largos periodos en Fraga, cuyo Ayuntamiento llegó a cederle el castillo de la localidad para que instalara en él su taller y un centro de arte. Además, es un pintor que ha de interesar a los aragoneses porque no fueron pocos los baturros que pintó, casi tantos como catalanes con barretina, hasta el punto de que bien podríamos decir de él que fue uno de nuestros mejores pintores regionalistas, junto con su contemporáneo Marín Bagüés —quien compartió con él muchas influencias simbolistas y de las vanguardias—.

Ojalá esta magnífica exposición sirva también para reivindicar en adelante el interés de aquellos cuadros de joteros hoy casi olvidados, pero que tanto abundaban hace un siglo, cuando despuntaba el aragonesismo en política y en la cultura, Siento que en el catálogo de esta exposición no se haya tratado este tema, aunque sí se estudia concienzudamente su reverso, el arte del regionalismo catalán, en el cual quiso insertarse Viladrich, pero con unos tópicos demasiado identificados con la Cataluña profunda, rural, que fueron barridos por el catalanismo moderno y panmediterraneista preconizado en Barcelona por Eugenio D'Ors y los noucentistas. Como bien

explica Alberto Castán en su texto, esa corriente se impuso en la Ciudad Condal sobre la pintura regionalista rural de porrón, sardana y barretina que practicaba alpargata, Viladrich, quien tampoco consiguió medrar en la ciudad de Lérida por los apoyos que allí supo urdir su eterno rival, el pintor Francesc Borràs, tal como nos cuenta documentadísimo artículo Chus Tudelilla, quien ha realizado una rigurosa labor de investigación en el archivo familiar, en el de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, etc —además de su texto, ha elaborado también el apéndice documental del catálogo-. Así, casi de rebote, nos llegó Viladrich a Fraga, donde se sentía como en casa, incluso en cuestiones de idioma. Por cierto, ya que sale el tema del catalán, aún sin querer meterme en asuntos políticos espinosos tan de actualidad, no puedo dejar de felicitarme por el hecho de que la edición bilingüe del catálogo respete en la versión castellana las denominaciones que en esta lengua tienen ciudades catalanas como Lérida (de la misma manera que en la versión en catalán ponen Saragossa para referirse a la capital de Aragón); pero en cambio el traductor al catalán se ha tomado la libertad de traducir incluso las citas literarias escritas en castellano que se incluyen en los diferentes textos, como si fuera una lengua ignota para los catalanes, a quienes en cambio presupone excelentes conocimientos del francés, pues ha dejado en su versión original las citas de Baudelaire y Moréas que insertan José Carlos Mainer y Jaime Brihuega en sus artículos. Parece mentira que ese detalle se le haya escapado a los responsables de la edición del catálogo, que es de una perfección formal exquisita, sobre todo en las ilustraciones y su disposición, por ejemplo en el artículo de Concha Lomba, muestran detalles de los cuadros hermosamente confrontados al hilo de los perspicaces comentarios e interpretaciones personales que va haciendo de algunas obras escogidas para la exposición. Mi favorita, como la de casi todos, es el macabro tríptico titulado *Mis funerales*, que los visitantes de la muestra verán en lugar preferente, justo en frente de la entrada al itinerario de la visita, lo mismo que

tiene también una posición central en su habitual hogar neoyorquino, la sala donde están la mayor parte de los cuadros de Viladrich en la Hispanic Society of America.