

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 debemos tomar conciencia.

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 trascipción 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 apropiá 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 manifiesto *Por una sociedad de protección de la máquina*. Facsímil en Ada Masoreo, “Il dominio della machina”, en Giacomo 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 monosílabicas, 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 sujeto-objeto, 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 lettrisme. 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 íntegramente 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 *combine-painting*) 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 ataña 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 lo 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 aquí 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 marco de una 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, la 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, no

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 su 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: 119-120. 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 benjamíniana de la realidad, su identidad- por 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 conciencia 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 seguidores 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 histórico- de 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 complemento de la naturaleza/ El arte es la naturaleza 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 ajena 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 alpargata, porrón, sardana y barretina que practicaba 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 en su 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, donde 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.

Resumen de la Asamblea General AACAA

RESUMEN ASAMBLEA AACAA	
Reunión convocada por	Presidente de AACAA
Tipo de reunión	Asamblea General
Organizador	AACA
Apuntador	Pilar Irala (Secretaría de AACAA)
Cronometrador	

Asistentes	J.P.Lorente, Gonzalo Arriego, J.A. Val, Desireé Orús, Ángel Azpeitia, Fernando Alvira, Pilar Irala, Carmen Rábanos, Manuel Sánchez Oms, Ana Puyol, Pilar Sancet, Manuel Pérez Lizano, Ricardo García Prats, Jaime Esain, Vicente Villarrocha	
Temas del orden del día		
Discusión	Aprobación de las Actas anteriores	
Conclusiones	Se aprueban	
Planes de acción	Responsable	Plazo
Discusión	Informe del Presidente de AACAA	
Conclusiones	Se aprueba	
Planes de acción	Responsable	Plazo
Discusión	PREMIOS AACAA	
<p style="text-align: center;">Propuesta de procedimiento para votar los premios.</p> <p>a. Primer premio AACAA. Se vota. Se concede el premio a M. Sahún</p> <p>b. Premio al mejor espacio. Se vota. Se concede el premio a Spectrum</p> <p>c. Premio a la mejor difusión. Se vota. Se concede el premio al programa Borradores</p>		
Conclusiones	Se aprueba la concesión de los premios	
Planes de acción	Responsable	Plazo
Discusión	RUEGOS Y PREGUNTAS	
Vicente Villarrocha informa sobre los nuevos carnets de AECA		
Conclusiones		
Planes de acción	Responsable	Plazo

Se concluye la Asamblea a las 20.30 horas.

HR GIGER. El octavo pasajero planea sobre Valencia.

Hace tan sólo unos días se clausuró la que ha sido la muestra pionera en España dedicada a tan insigne creador. El mismo Hans Rudi Giger (Chur, Suiza, 1940) asistió a la inauguración, en la Universidad Politécnica de Valencia, de una magnífica selección de su obra global, que se exhibe de manera permanente en Gruyères, localidad suiza que acoge el castillo donde está el Museo que lleva su nombre.

De la exposición, hemos de destacar el esfuerzo y la excelente iniciativa de traer una hermosa cantidad de piezas hasta nuestra geografía, lo que nos permite admirar *in situ* el aspecto más físico y conceptual de un conjunto de obras que han marcado nuestra memoria icónica a lo largo de las últimas décadas.

Y es que Giger no sólo es la oscarizada mente generadora de la criatura Alien ("Alien, el octavo pasajero", 1973, Ridley Scott), o el constructor del hábitat de los Harkonnen (proyecto para el film "Dune", finalmente realizado por David Lynch, quien desecha la propuesta de HR), también es autor de numerosas portadas de discos y material relacionado con el mundo de la música; nos referimos a las carátulas de álbumes como "Koo koo" (1978) de Blondie, donde altera con acrílico una fotografía del rostro de Debbie Harry, confiriéndole un matiz casi alquímico; o "Brain Salad Surgery" (1973) de Emerson, Lake and Palmer; e incluso la que se pretendió portada, pero finalmente será el póster que acompañe al vinilo "Frankenchrist" (1985), de los californianos Dead Kennedys, cuyo carismático performer y voz, Jello Biafra, pidió permiso al artista para incluir *Penis Landscape* ("Paisaje de penes", también llamado Work 219, o *Landscape XX*, 1973, acrílico sobre papel) en el mencionado disco, lo que derivó en una secuencia de problemas con la censura estadounidense, y juicios éticos y legales (con Al Gore como uno de los adalides de la moral

contra la “distribución de material obsceno a menores”) que llevaron a los tribunales a la distribuidora “Alternative Tentacles” y a los propios D.K, ya que Biafra planteó el curioso “paisaje” como alegoría de la sociedad americana, una cúpula en cadena donde uno da y recibe a la vez, en perfecta dis-armonía.

Pero fuera de los aspectos más sensacionalistas de este creativo personaje, tan íntimamente conectado con la cultura de la calle, queda el reconcentrado trabajo de quien Pilar Pedraza ha caracterizado en el catálogo como precursor de las tendencias maquinistas y cibereróticas de la segunda mitad del siglo XX. Estamos de acuerdo, aunque quizá matizaríamos que, antes que precursor, es un hito continuador, un enlace brillante con toda una tradición literaria, artística y filosófica casi ancestral, que arranca desde que el hombre quiso ir un paso más allá y fundirse con la máquina. A este respecto existe toda una selección de literatura de anticipación y gravitacional en torno a este tema que, con mayor o menor grado de fantasía, construye una vida en torno a argumentos de observación analítica y delirante del mundo.

Aquí merece la pena citar algunos de los autores que han alimentado el lenguaje y las visiones de HR, escritores de novela gótica, como Leroux –del que se incluye en esta exposición su visceral interpretación del *Phantom der Oper* (“El fantasma de la ópera”, 1966, tinta china), o Lovecraft, en homenaje al cual el suizo realizó el sorprendente libro *HR Giger's Necronomicon* (1977).

El controvertido psicólogo y “psicotrópico” Timothy Leary presentaba a su amigo HR como el “retratista oficial de la época de oro de la biología”, nomenclatura certera, pero mejor aún si hablamos de la “época de oro de la biomecánica”.

Es así, con el término “biomecánico”, como el mismo Giger denomina y al tiempo define su estilo plástico, como síntesis de formas biológicas y artificiales que conforman su particular óptica de comprensión y enfoque del entorno. Esta idea es patente en las series de distintas épocas y materiales titulada *Biomechanoiden* (*Biomecanoides*), con algunos de los

ejemplares más emblemáticos presentes en esta muestra. De estos engendros, Giger dice en Arh+: "Yo los entendía como una fundición armónica de la técnica, la mecánica y la criatura". Nada hay más ligado a los tiempos, nada que pueda representarlos mejor. Y es que sus temas nacen de las inquietudes coetáneas, no hay lugar para los terrores atávicos, por eso reconocemos en HR Giger a un crítico de su tiempo, y percibimos en su producción un bombardeo de cuestionamientos sigilosos pero contundentes, el planteamiento más o menos colorista de un palpitante gran problema.

Su cautivadora producción está poblada por los elementos que componen todo un imaginario que constituye el submundo de un observador clínico, pero lo verdaderamente aterrador es que ese inframundo está parido con dolor desde las entrañas del nuestro.

Giger explora temas de hondo calado, la revolución genética y sus insidiosos alcances, como la clonación, la superpoblación, la destrucción medioambiental, la amenaza bélica y atómica; explora sus propios miedos, como el deterioro físico, la claustrofobia, la mutilación, el sexo, el dolor en el alumbramiento. Se transparentan sus recuerdos de infancia, su historia personal, su atracción por la mujer, el circo, la oscuridad, los túneles del terror, el recuerdo de un cristo ensangrentado, la dedicación como farmacéutico del padre, las sanguijuelas curativas, las fotos de torturas históricas, la tentativa de genocidio, el temprano suicidio con arma de fuego de su amada, Li Tobler.

Precisamente la actriz fue la protagonista de una serie que llevó su nombre, de la que aquí se exponen *Li I* (1974, acrílico y tinta sobre fotografía), una visión inquietante de otro bello rostro atravesado por serpientes, lleno de excrecencias bulbosas, organismos viscosos, muy similar a *Li II* (1974, expuesta una impresión digital), donde la cabeza está disgregada de un cuerpo del que no queda rastro, se eleva entre un amasijo de tubos y conductos metálicos, entre huesos, calaveras y elementos que tan sólo son parcialmente orgánicos. Siempre serenos, los rostros impasibles de estas reinas del

desguace, miran sin emoción, existen sin estar. Giger, se recrea en la forma femenina, y es que hemos de ver en él a un –sui generis- autor erótico, sin duda alguna. Pero hablamos de un erotismo progresivo, contaminado, que sólo conserva de tal el movimiento manifestante, rígido, el ademán. La sensualidad se vuelve remota, peligrosa, asesina, una amenaza, pues a la calidez de la carne, a la morbidez de las formas envueltas en la delicadeza de la piel, se opone la gélida materia metálica, la inquietud generada por el mecanismo con que se imbrican los cuerpos, y con el que se pondrán en funcionamiento, pues no hemos de conformarnos con el tempo presente en la imagen, sino prolongarla, extender la acción, llegar a la ansiada fusión, por fin. Es lo que un biomecanismo requiere, todo una biocracia motorizada asentada sobre tornillos sin fin. La mujer se autoerotiza, se muestra sin afán seductor, sólo impera la fría y distante consecución del deseo -su deseo-, desprovisto de cualquier emotividad: ella tan lujuriosa como inhumana. Sólo la máquina es susceptible de facilitarle la funcionalidad necesaria.

El paroxismo se alcanza en la máquina que rechaza cualquier presencia orgánica en su devenir, y se “autoabastece”. *Passage*, es el título de unas series que HR realizó en diferentes materiales y épocas, fruto de la fascinación que le produjo el funcionamiento de un recolector de basuras, que él reinterpreta en clave sexual estableciendo un interesante parangón entre el mecanismo y las partes del aparato, con el coito y los órganos y fluidos sexuales. Algo similar se desprende de la concepción de “*Nostromo*”, la nave donde Alien intenta poseer a Ripley.

“Alien” marcó un punto de inflexión en la historia del cine de ciencia ficción (no vamos a utilizar el manido término “futurista” porque no entendemos con ello nada que tenga que ver con este artista y porque, en el ámbito del arte precisamente, puede prestarse a equívocos), y obviamente hemos de integrar a HR Giger como parte esencial en este logro por ser el artífice de la presentación visual de ese nuevo concepto de terror espacial, ubicado en ninguna parte y en

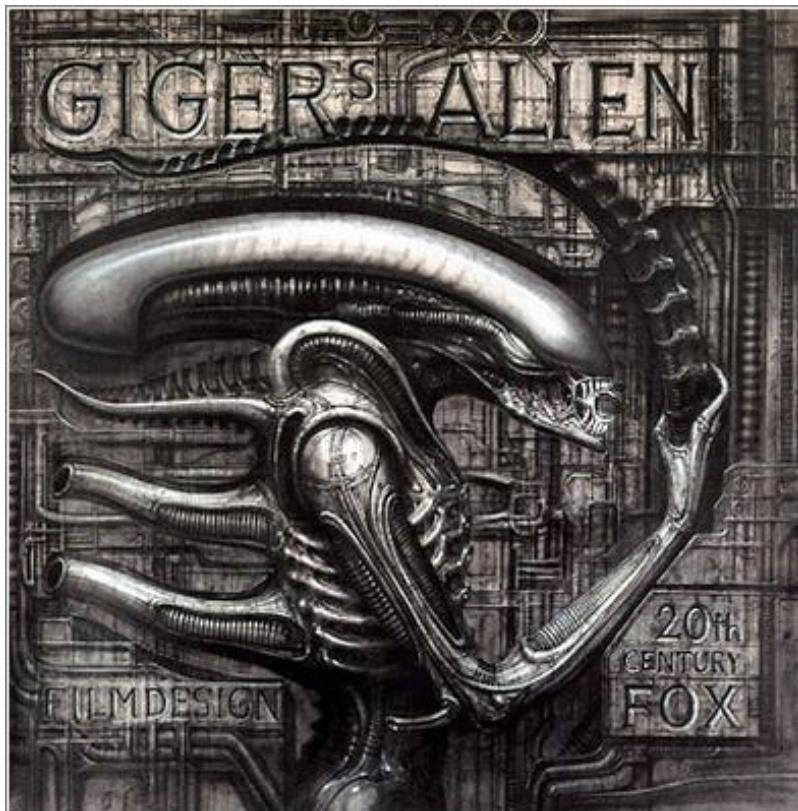
todas, e inaugurar así el miedo a lo desconocido, personificado en la criatura -casi mito- Alien, cuya cabeza original (Original Alien Head, 1978) y dibujos preparatorios se han reunido para este evento. Es un terror intenso porque se concentra en algo que es posible, puesto que es plausible que semejante engendro pueda habitar en un planeta lejano (o no), es decir, es una forma posible, y quizá probable, de vida extraterrena. ¿Quién no ha temido a esa cabeza monstruosa de cortantes dientes metálicos que puede brotar de cualquier parte y penetrar en cualquiera otra, incluso dentro de nosotros? Todavía ignoramos muchas cosas; el hombre llegó a la luna, pero poco más.

El despliegue de medios y la versatilidad de Giger con los materiales es digno de mención, trabaja la mecánica, articula las partes, disfruta trabajando el poliéster, esculpe seres y organismos en aluminio, como Birth Machine Baby (1998, aluminio), personaje armado que es recurrente, una especie de leitmotiv dentro del repertorio del autor suizo, que encontramos también en muchos de sus dibujos; entre los expuestos destaca la serie Gebärsmachine, comenzada en la década de 1960.

Hay ciertas obras muy interesantes, como Aleph (1972), que inauguran el prolífico período en que utiliza el aerógrafo –procedimiento aplicado por primera vez por Man Ray, a quien Giger reconoce su carácter pionero–, así ejercita el dinamismo del eje mente-brazo-mano ejecutando piezas con gran maestría, latente en varios trabajos de esta exhibición, en los que el artista reconoce la calidad siempre que el dominio técnico haga dudosa la técnica aplicada.

Toda su obra es la recreación de un universo paralelo, quizá habitado por terroríficos fantasmas, quizá por los rastros pegajosos de urgentes exorcismos, pero lo cierto es que HR Giger –y en esto reconocemos a un creador auténtico– ha logrado establecer un poderoso hilo conductor desde la materia hasta su imaginación –como crisol– para volver a encontrar forma, una hipnótica y oscura forma, en la materia, pues hace de esa capacidad de idear y de la idea misma un apéndice de

esa naturaleza que le encanta, le obsesiona, le opprime. ¿Por qué huir de la realidad cuando esconde lo más maravilloso y a la vez lo más terrible?



Enlaces:

<http://tw.youtube.com/watch?v=7YDX70EE7pE>

<http://www.gigerworkcatalog.com/photos/valencia/>

Link aparecido en :

Recuperación de patrimonio cultural

Siguiendo la tradición que hasta ahora se ha ido haciendo de publicar el patrimonio cultural de la iglesia a través de sendos libros donde se nos abre ante si todo un mundo de excelentes fotografías y de sesudos trabajos, caso de las publicaciones de la Caja de ahorros de la Inmaculada en colaboración con el Cabildo Metropolitano de Zaragoza sobre el Pilar o La Seo, nos llega ahora esta interesante obra sobre la historia y restauración de la iglesia de San Miguel de los Navarros.

Se trata como hemos citado antes de un excelente libro, que no sólo cuenta con la visión del gran José Antonio Duce, pues sólo con decir esto ya sería necesario adquirir el libro, sino que cuenta con una cuidada maquetación de Víctor Lahuerta.

El libro se divide en dos partes, la presencia textual está manifiesta en el capítulo "lecturas", que nos describe, de la mano de reputados escritores que se han interesado de una forma u otra, en cada una de las facetas relativas a la historia de esta parroquia. Seguidamente, el lector se encontrará el capítulo "referencias", donde se hace un inventario completo de todo lo que posee actualmente esta iglesia.

La iglesia de San Miguel de los Navarros, es una de las más importantes y carismáticas iglesias zaragozanas, sus orígenes se remontan a tiempos de la reconquista del Batallador, cuando el ejército navarro que ayudó a Alfonso I a conquistar Zaragoza, imploró a su santo patrón San Miguel, el poder conseguir su objetivo. De lo más importante a destacar de este

edificio es sin duda su torre gótico-mudéjar, s XIV, que todavía recuerda a finales del s. XIX el tañir de sus campanas para orientar al caer la noche a los caminantes que se aventuraban por los terrenos cubiertos de bosques y ciénagas aledaños al Huerva. Pero esto no es todo, la parroquia posee el retablo mayor, obra de Damián Forment, contratado en 1519 y tallado en madera dedicado al titular, además de una imagen de Jesús Nazareno, que todos los años sale en procesión y es una de las más veneradas, por no citar los dos grandes lienzos realizados por José Luzán, maestro de Goya, alusivos al origen de la parroquia, y al de la cofradía. En definitiva, una oportunidad de poder conocer un poco más de nuestra historia a través de este hermoso libro que hará las delicias tanto del erudito historiador del arte, como del que quiera conocer un poco más de su tierra a través de la fé

FAUCHEREU, S. (ed.): En torno al Art Brut. Madrid, Círculo de Bellas Artes, Ediciones Arte y Estética, 2007.

Este libro recoge ocho ensayos, los cuales son versiones revisadas de las conferencias que se pronunciaron entre el 22 de febrero y el 26 de abril de 2006 en el Círculo de Bellas Artes, dentro del ciclo *En torno al Art Brut* coordinado por Serge Fauchereu historiador de arte y comisario. De julio a septiembre de 2007 también se ha organizado en la misma sede una exposición, *Art Brut. Genio y delirio*, con pinturas, esculturas y collages procedentes de los fondos de la Collection de l'Art Brut de Lausana (Suiza).

En torno al Art Brut aborda en cada discurso las claves de este movimiento artístico al margen de los circuitos comerciales demasiado rígidos de la cultura moderna, y creado por personas sin una educación artística específica; muchos de ellos carentes de cordura. En el Art Brut, el instinto y la imaginación juegan el papel de la inteligencia y la razón. Nos quedamos con las características comunes de casi todos los artistas y de sus obras: normalmente abigarradas, con cuerpos amorfos, colores planos e intensos... Recuerdan, en muchos casos, a las composiciones y esculturas primitivas. Todas las piezas tienen una historia detrás, pero, lo importante para comprender este libro, sus artistas y sus obras, es que no se trata de un tratado psiquiátrico sino artístico.

Art Brut es el término que utiliza Jean Dubuffet a mediados de los años 40 para definir las obras de ciertos creadores plásticos, marginales si se mide de acuerdo con los parámetros de la cultura establecida. En un primer momento, el Art Brut se nutre fundamentalmente de obras de pacientes psiquiátricos, visionarios autodidactas, dementes y mediums. En 1972, el crítico británico Roger Cardinal, acuña la expresión Outsider Art en su libro del mismo título, como término inglés equivalente al Art Brut. El arte y los artistas tienen un sentido, una función y un origen radicalmente distintos.

Dubuffet desde una posición anticultural y sobre una base casi provocadora, sugiere que el arte no es sinónimo de belleza y que la pintura ni es madre de la perfección ni hija de la razón. Para Dubuffet, por el contrario, la cultura emparenta con el ingenio, la sinceridad, el delirio, los valores espontáneos y en definitiva la vida sin disfraces.

Partiendo de este punto y reivindicando el Art Brut, Dubuffet le niega al arte la función de ordenar formas y colores para un supuesto placer de los ojos. Para él una obra artística no llama a la retina del espectador sino a su pensamiento, al espíritu y a la vida. La belleza plástica es una impostura, una idea falaz que oculta el verdadero sentido del arte: ser un lenguaje, un instrumento de conocimiento y comunicación. Una herramienta más perfecta que la palabra.

Ejemplos como los de la colección de Jean Dubuffet fueron responsables

durante la década de los años cuarenta no sólo de un giro en la concepción del arte desde el inconsciente (degenerado, infantil o primitivo), sino de un verdadero movimiento de búsqueda de un arte no cultural, no normativo. Parece haber un estadio plagado de iconografía al alcance de los niños, los simples, los artistas o los perturbados, un territorio en el que coinciden las formas, crudas o cocidas, susceptibles de ser utilizadas como puente al exterior.

Juana Francés y el grupo El Paso.

Hoy vivimos en un mundo en el que es muy difícil que algo nos haga reaccionar, nos han golpeado la retina una y otra vez con cantidad de imágenes increíbles por su dureza y violencia, y además a todo color. Pero también a todo color y a tiempo real podemos vivir la cultura y el arte. Los libros de arte nos presentan fieles reproducciones de pintura, en la televisión vemos exposiciones al mismo tiempo que se inauguran, museos, y a través de internet podemos entrar a las mejores pinacotecas del mundo en el momento que nos interese.

En 1957, en España, todo ocurría en blanco y negro, las fotos de los periódicos eran en blanco y negro, también la mayoría de las películas, y lo peor, los libros de arte con pocas fotos y en esta gama. La provocación vendría en estos colores.

En Madrid, hace cincuenta años, aparece un grupo de jóvenes pintores, El Paso , en cuyo manifiesto, fechado en febrero de este año, presentan la situación del arte en el momento, su intención de vigorizarlo y de formar a una juventud desde un punto de vista multidisciplinar, y las actividades que van a realizar para la consecución de sus fines: exposiciones, conferencias y publicación de un boletín de información y de

divulgación de las últimas corrientes del arte contemporáneo. Su actividad pública se inicia en abril con su primera exposición en la galería Buchholz de Madrid, y la publicación de sus boletines y cartas.

Querían hacer resurgir la cultura española de la época gris que estaba viviendo, y lo consiguen a través del Informalismo y en blanco y negro, a veces con toques de color que aumentan la tensión.

El Paso será conocido internacionalmente, su pintura gestual y matérica contaba, además, con el dramatismo hispano que le confería un aspecto nuevo, un toque especial. Fue un grupo polémico y controvertido compuesto de grandes individualidades. Su manifiesto de febrero de 1957 está firmado por sus fundadores: Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manolo Millares, Manuel Rivera, Antonio Saura, Pablo Serrano, Antonio Suárez y los críticos José Ayllón y Manuel Conde (Ayllón, 1957).

No creemos que el grupo se decidiese en un solo lugar o en un momento determinado: la galería Fernando Fe, dirigida por Manolo Conde, los contactos en París de Suárez, Saura y Feito, el taller de Arcadio Blasco en la Ciudad Universitaria... El Paso fue una idea que surgió poco a poco y se fue perfilando y matizando, y la chispa que sirvió de detonante fue de Antonio Saura.

Según dicen algunos de sus miembros y otros artistas que fueron invitados al proyecto, fue un grupo abierto en el que entraron todos los que quisieron que en aquel momento hacían algo diferente, querían que el grupo fuese lo más amplio posible. Para otros fue un núcleo cerrado y elitista, vedado para casi todos.

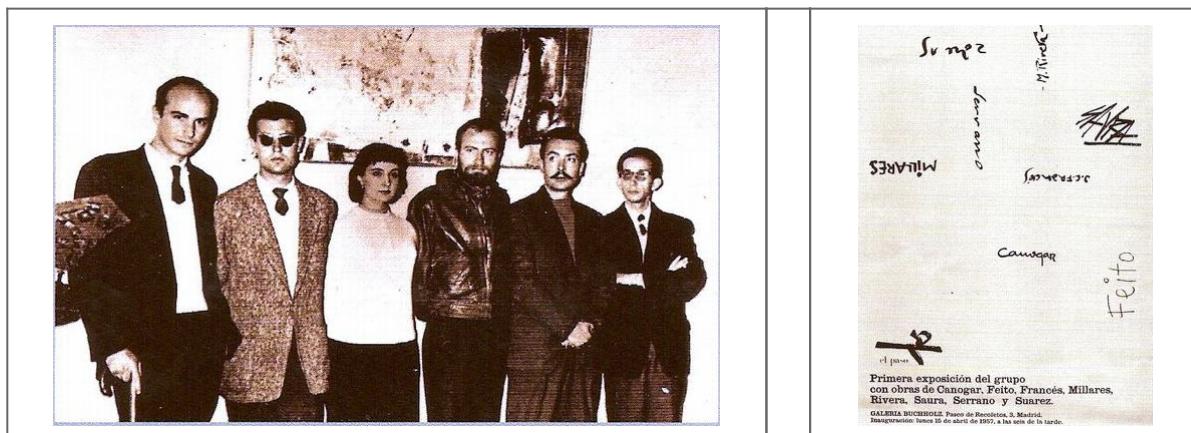
La primera exposición en Madrid, supone un acontecimiento, para algunos periodistas esta exposición es un espectáculo, más que la presentación del trabajo de unos artistas que se

agrupan para conseguir unos fines. Las críticas que hay en el momento son en tono de humor, destacando el ambiente que recoge la galería, otras se limitan a presentarlos. Para alguno, su interés no está en la novedad, considerando que lo que hacen ya estaba visto, sino en el inconformismo que representan (Castro, 1957).

El informalismo suponía una rebeldía, era una forma de protesta, su lenguaje tan distinto al tradicional en sí mismo era ya subversivo, por otra parte al no haber ninguna denuncia explícita en las obras, tampoco podían ser fácilmente censurables. Tenía ya antecedentes individuales en España, pero es El Paso quien condiciona su introducción, aceptación, y expansión con sus actividades.

"Yo no soy del Paso"(Infantes, 1957), declaraba un pintor, quejándose de la actitud de los medios de información, ya que para bien o para mal, en aquel momento parecía que sólo existiesen ellos, acaparaban críticas y comentarios, buenos o malos, aquello trajo rencillas.

Las exposiciones que realizan fuera de España, hacen que se conozca este informalismo español que miraba a la última vanguardia internacional, sobre todo al expresionismo abstracto americano en el gesto, y en lo matérico al tachismo, y que por añadidura, disponía de un elemento que le daba un atractivo especial, el drama.



Con ellos comienza en España un momento en que los artistas no solamente se preocupan de realizar sus obras, sino que también van a encargarse del entorno donde estas obras van a estar expuestas, ellos deciden como se van a colocar, de qué color van a estar pintadas las paredes, si tiene que escucharse música, del texto y formato de los catálogos y de la propaganda.

En 1953, Juana Francés obtiene una bolsa de viaje de la Delegación Nacional de Educación, reside unos meses en París y viaja por Francia, Italia y España. Ese verano tiene lugar en Santander el curso de arte abstracto que deja huella en ella. Es una persona con inquietud intelectual; en su estudio de la calle Orellana de Madrid se reúnen pintores, escultores y escritores, allí se tratan toda clase de temas, y en especial se habla de la problemática del arte y del arte abstracto en particular.

En 1956, Pablo Serrano, el crítico José M^a Moreno Galván y Juana Francés, realizan un viaje por Europa. Los tres: crítico, escultor y pintora, creían necesario el cambio y se habían preparado para ello. Convierten el informalismo en una doctrina, lo predicen. Esta necesidad perentoria del cambio, hace que lo conviertan en una dictadura que rompa con la tiranía que supone en ese momento la figuración, para después ser libres y trabajar sin ningún tipo de atadura, haciendo lo que se quiera, figuración o abstracción. Este punto no ha sido entendido, ni entonces ni en la actualidad, se trata de una redención, de una liberación de la forma. Su comprensión habría terminado con la eterna lucha entre figurativos y abstractos, batalla pendiente que libran algunos críticos, artistas, directores de museo, revistas de arte, galeristas...

Ya se había dado un cambio en la pintura de Juana Francés, ella dirá que no se trataba de mejorar, sino de cambiar, de buscar otros parámetros para su estética, no va a ser un cambio tímido, va a implicarse plenamente, va a formar parte del grupo El Paso desde su fundación.

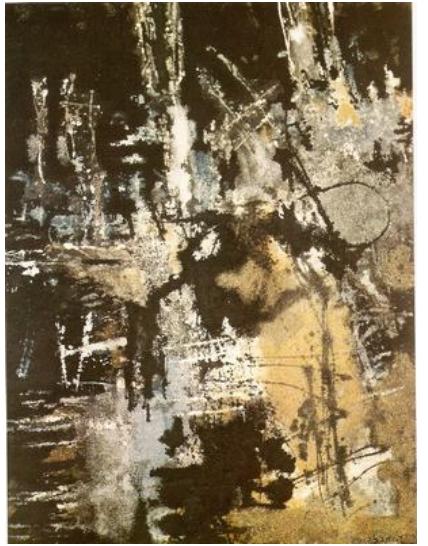
Juana llega al Informalismo por el cansancio que siente hacia una temática e iconografía reiterativas, una técnica y materiales tradicionales utilizados desde hace quinientos años (Popovici, 1976:14). La necesidad de romper con las imágenes tradicionales, sus composiciones y perspectivas engañosas, la búsqueda de la autenticidad y la desinhibición a la hora de enfrentarse con su obra, son otras de las razones que hacen imprescindible esta evolución en su trayectoria. Sus composiciones ahora van a ser totalmente libres, nada le va a dictar lo que tiene que hacer, salvo el subconsciente, sus trazos van a ser impulsos, gesto, dripping, y va a experimentar con toda clase de materiales.

Se trata de una de las etapas más atractivas de su trayectoria, llena de poesía, fuerza y dramatismo. Da comienzo hacia 1956 y termina aproximadamente en 1963. Durante este tiempo veremos que va cambiando poco a poco, vamos a distinguir distintos momentos, diferenciados por el empleo de materiales, cada vez va a introducir más variedad, el colorido y el mayor o menor empleo del gesto y chorreados. Su pintura es híbrida de la acción gestual del expresionismo abstracto americano y la materialidad del informalismo europeo.

Las composiciones de 1957, son fiel reflejo de su estancia en El Paso , plenamente aformales, con la sobriedad de color que los caracteriza y muy matéricas. Llenas de personalidad como las demás obras del grupo, y de absoluta originalidad, ya que todos eran informalistas, pero fuera de esa premisa, existía una total libertad individual de realización. Cada uno se caracterizó por el empleo de los materiales con los que más se identificaban: arpillerías rotas y cosidas, óleos muy empastados, teselas, telas metálicas... En el caso de Juana fue

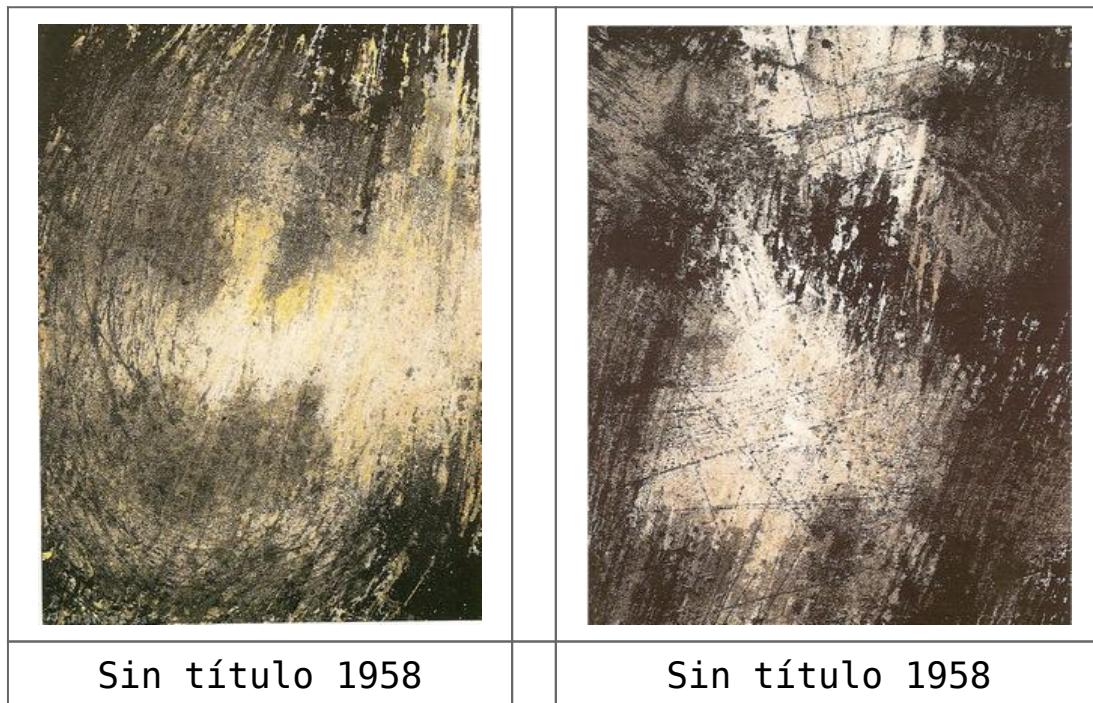
la arena la materia que le caracterizó y el empleo del acrílico, así como las diferentes texturas de las telas que los contenían.

El soporte va a tener mucha importancia, emplea lino, lienzos, arpillerías y sacos que van a conferir distinta identidad a sus obras, su textura y el hecho de que va a dejar parte de la misma sin pintar, dotará a sus cuadros de gran expresividad, supone el aprovechamiento de otro material más.

		
Sin título 1957	Sin título 1957	Sin título 1957

Austeridad en el color, generalmente limitado al blanco y negro, con los dorados de las arenas, a veces sienas y en ocasiones alguna mancha amarilla. No se habían propuesto la belleza, sino romper con la forma, de cualquier manera, pero en estas composiciones en las que predominan las manchas y los trazos gestuales finos y nerviosos, vemos belleza y equilibrio, automatismo, por supuesto, pero en el inconsciente hay un orden que no puede dejar de emanar, dejándonos estos vestigios de fuerte expresividad y espontaneidad, estando muy próximos a la esencia de la filosofía Zen.

La luz está conseguida por la contraposición de grandes manchas de color, en general, manchas claras sobre fondo oscuro, y sobre todo por la incorporación de la arena. Manchas cromáticas que tienen una gran fuerza centrifuga, son estallidos de luz en la oscuridad, acompañados en su onda expansiva de finos regados y pinceladas que apenas dejan huella pero se ven por todo, como finos cabellos o briznas de hierba:



Hay otros cuadros de este momento en los que la composición se hace más sobria, y más tranquila, sin perder fuerza y expresividad, hay menor juego de finos trazos gestuales y dripping, y predominio de un fuerte claroscuro conseguido por las manchas blancas y las arenas naturales sobre fondo muy oscuro, con lo que consigue obras más serenas llenas de dramatismo.



Nº 8 1958



Nº 16 1959

En otras telas siente la necesidad de intervenir en ellas arañando, haciendo incisiones, arrancando parte de la arena que antes ha introducido en la composición, existe una manipulación posterior.



Nº 49 1960

A partir de 1960 se van a dar variaciones, introduce más

color, que puede ser vestigios de amarillo u óxido. El trazo es más enérgico, los brochazos gestuales más gruesos, que, por lo general van a ir en los contornos de la obra.

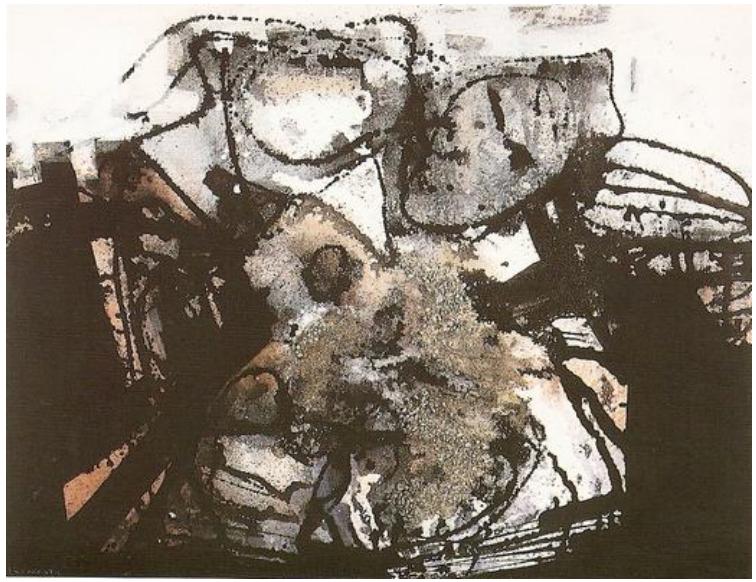
	
Nº 69 1960	Algaiat nº 1 1960

Algunos de estos cuadros van a seguir teniendo un número como título, pero otros, y en esto se anuncia la transición a lo que serán los Paisajes y Tierras de España , van a tener título.

El paso siguiente será la incorporación de más materia, encontramos, gruesos brochazos gestuales negros, arenas más gruesas, casi piedrecillas y gravilla, y más color, muy aguado, seguramente regado, colores que no hemos visto antes en esta etapa, como violetas y anaranjados. La materia se suele acumular en el centro de la composición mientras que los trazos gestuales la van bordeando.



Sin título 1960



Nº 73 1960

Pasados los primeros años del informalismo, en que éste se oficiaba como una auténtica religión, ahora dentro del mismo lenguaje, encontramos composiciones poéticas, en las que ya se pueden hacer concesiones en el título y en el colorido, así de 1960, La Aurora , de una intensa luz conseguida con los dorados de la arena y manchas naranjas que salen de la oscuridad profunda y a modo de fuego suben a la claridad blanca de la parte superior



La Aurora 1960

Después, fuera de los años de existencia de El Paso , vendría su expresionismo más matérico, y en 1963, poco a poco, la recuperación de la forma y la denuncia del aislamiento del hombre en la sociedad de consumo, la incomunicación.

Poco tiempo estuvo Juana dentro de El Paso , poco tiempo estuvieron casi la mitad de sus miembros: Francés, Rivera, Serrano y Suárez, y muy poco tiempo duró El Paso . Pero esto no significa que la experiencia de estar en el grupo no influyera enormemente en ella, en ella y en todos, en realidad queramos o no esta influencia hay que llevarla mucho más allá del grupo y de España, y más allá de limitarla al ambiente pictórico o artístico, ya que es inevitable decir que tuvo repercusiones políticas, que la política incidió en ellos, y ellos en la política, en la apertura, en la forma de mirar desde el exterior a España. Esto les molestó, les dolió, se sintieron utilizados, pero nada se puede ver desde una perspectiva plana, y si fueron utilizados, también ellos utilizaron, fue una relación simbiótica, en la que ambos sacaron provecho y ello nos benefició a todos.

Todo fue tabú en el grupo, nunca se han dicho claramente los motivos de la prematura marcha de los cuatro miembros que hemos citado, seguramente hubo desacuerdos, es muy difícil estar todos conformes en la forma aunque estuviesen en el fondo. Todo fue ocultación a pesar de la información que siempre ofrecían, publicaciones, cartas, manifiestos, motivaciones en definitiva que a veces sonaban a excusa, así el grupo se disolvió por haber cumplido objetivos, por no ser ya necesario, pero nunca han querido hablar de este experimento.

Sus miembros eran personas de carácter y muchas vivencias a sus espaldas, y aunque eran jóvenes, ya no eran niños fácilmente dirigibles.

Dejando aparte a Conde y Ayllón, los críticos, el grupo queda reducido a la mitad, por lo que se intentó buscar nuevos miembros, entran Martín Chirino y Manuel Viola, y vuelve Rivera, con lo cual el grupo recupera la presencia de un escultor y dos pintores.

Seguirán funcionando en exposiciones individuales y colectivas del grupo y con otros pintores, recibirán premios y participaran en las bienales, expondrán en todo el mundo, surgirán nuevas disensiones y el grupo acabará disolviéndose definitivamente en 1960.

Todos los miembros de El Paso experimentaron con ese informalismo, y trabajaron por conseguir una nueva situación del arte en España, pero el experimento de Saura fue más allá, y llega a la siguiente conclusión: "Me demostró que la historia se puede fabricar. Cualquier persona trabajando con voluntad e imaginación puede crear historia" (García-Osuna, 1987).

El informalismo había nacido contra el poder monopolizador de la forma, marca un límite, hay un antes y un después, como dice Moreno Galván: "Después del aformalismo podemos, sí,

utilizar la forma, pero ya está desmitificada [...] A partir de ahora, vivimos un nuevo "primitivismo" [...]" (Moreno, 1969:209)

Años después realizan una encuesta a Juana Francés sobre El Paso , las preguntas mecanografiadas y las respuestas manuscritas se conservan en la documentación que sobre la artista guarda el Museo Pablo Serrano de Zaragoza. Por el interés que tiene la transcribimos:

¿Cómo y donde tuvieron lugar tus primeros contactos con el resto de los miembros de El Paso ?

A Manuel Conde le conocía desde hacía mucho tiempo. Fue compañero mío en la Escuela de San Fernando de Madrid. Teníamos una entrañable amistad. A través de él conocí a Canogar y a Feito, antes de El Paso, ya antes de El Paso, en la Galería Fernando Fe, existía una gran inquietud, queriendo introducir nuevas tendencias. Esta galería, en donde ya Manuel Conde estaba, fue un lugar de encuentros. También conocí con anterioridad de El Paso a Antonio Saura. También a Pablo Serrano.

Al resto del grupo lo conocí a través de Manuel Conde. Creo que Manuel Conde fue el aglutinante del grupo.

¿Por qué decidiste, a nivel personal, tomar parte del grupo?

Me interesaban las propuestas de estos compañeros, por coincidir con los deseos de ruptura que yo sentía entonces.

¿Qué motivaciones crees que llevan a los componentes de El Paso a su creación?

Terminar de romper con el ambiente chato que existía, dando a conocer que también existía aquí un movimiento de vanguardia.

¿Piensas que se confería mayor importancia a los valores éticos sobre los plásticos, o viceversa, dentro del grupo? Si

es así, ¿Cuál fue tu postura al respecto?

Creo que se confería mayor importancia a los valores plásticos. Los éticos no se si existían, quizás en unos sí, y en otros no. En algunos había demasiado individualismo.

¿Hubo una manipulación de El Paso en algún momento?

Desde "fuera" creo que no.

¿Qué supuso para ti tu participación en El Paso ?

Un gran entusiasmo. Pienso que actuábamos como revulsivo contra lo que estaba establecido y aceptado.

¿Por qué no se abrió el grupo a la admisión de nuevos miembros?

Me parece que ese fue su mayor defecto.

¿Cuáles fueron a tu juicio, las causas de desaparición del grupo?

Había cumplido una misión en el tiempo. Después vendrían otras cosas, nuevas tendencias, nuevos campos... Cada uno aseguraría su personalidad.

¿Cuál consideras que ha sido la mayor aportación de El Paso ?

Creo que con lo anteriormente dicho está contestado.

¿Tienes algo que decir en orden a la clarificación o a la aportación de datos, sobre lo que se ha declarado en torno al tema de El Paso ?

Sólo recordar a Manuel Conde, a quién con frecuencia se olvida, cuando de El Paso se habla.



Juana Francés en su taller

Estética de la representación: Los escenarios del protocolo: marco escenográfico y arquitectura

Los fastos protocolarios se desarrollan en una determinada escenografía, que puede ser efímera, pero que la mayoría de las veces es arquitectónica, por no hablar de arquitecturas efímeras, como los capelardentes reales de época barroca, marco escenográfico de rituales funerarios regios.

La arquitectura barroca de los siglos XVII y XVIII posee esa voluntad teatralizadora, ya que el Teatro impregna la vida cotidiana de esta época.

Las exposiciones internacionales se convierten en un marco expositivo de carácter escenográfico y muchos de sus edificios tienen un aire efímero, de modo que una vez finalizado el evento se destruyen, como ocurrió en la exposición de París de 1889 con la Galería de Máquinas, obra de Dutert y Contamin: en general la llamada arquitectura de “nuevos materiales” de la segunda mitad del siglo XIX, tiene la capacidad de reutilizar sus materiales, el hierro y el vidrio, para deconstruir sus edificaciones y construir nuevos espacios escenográficos que abriguen otros eventos. También ocurrió que el estilo Modernista, en boga desde 1890 hasta 1917, se utilizó por sus connotaciones triviales y frívolas para pabellones expositivos que luego se derribaron: en Zaragoza tenemos el ejemplo del Gran Casino, obra de Ricardo Magdalena para la Exposición Internacional de 1908, derribado con este argumento mientras permanecieron los tradicionales, eclécticos.

En estos espacios expositivos la nueva sociedad industrial daba a conocer sus productos y los arquitectos hacían gala de sus nuevos métodos constructivos en edificaciones modernas, con materiales de nuevo cuño, hierro y vidrio que apenas llegaron a Zaragoza, por su retraso y conservadurismo, en aquellos comienzos del siglo XX; muy diferente es el talante de la ciudad ante el nuevo milenio, pues la Expo 2008 se presenta ecológica y acorde con el desarrollo sostenible, criterios bien actuales.

LA ARQUITECTURA COMO MARCO ESCENOGRÁFICO EN ARAGÓN CONTEMPORÁNEO

LA ILUSTRACIÓN

La época ilustrada posee en Aragón muchas connotaciones de la Edad Moderna y lo mismo sucede con su arquitectura, así las tradiciones del Barroco se funden con los lenguajes expresivos neoclásicos: Ventura Rodríguez envuelve la tramoya escenográfica de la Santa Capilla de la Basílica del Pilar de Zaragoza por un marco clasicista, pero la Santa Capilla, con su intercomunicación espacial y su “horror vacui”, protagonizado por el abigarramiento ornamental y escultórico, la exuberante obra de los Ramírez de Arellano, se convierte en un recoleto entramado adecuado para fastos teatrales dramatizadores, propios de la mejor escenografía del Barroco.

Fiesta más tópica que la taurina no existe en España y entra dentro de las contradicciones de los ilustrados la afición a los toros, ese fue el caso de Goya y nos dejó su legado gráfico en su “Tauromaquia” y sus “Toros de Burdeos”. De época ilustrada es la plaza de toros de Zaragoza, diseño de Julián de Yarza y Ceballos, que hoy bien restaurada sigue albergando espectáculos taurinos. Pero, si nos referimos a arquitectura teatral propiamente dicha, el teatro principal de Zaragoza, obra en origen (1798) de otro Yarza, José de Yarza y Lafuente, hijo del anterior,

sigue siendo el marco escénico por antonomasia de más prestigio, durante más de dos centurias.

LOS ECLECTICISMOS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

El eclecticismo baraja numerosos estilos, elegidos en función de sus usos, con una voluntaria adaptación teatral de carácter simbólico, así los edificios religiosos adoptan el Románico o el Gótico, la arquitectura civil pública, el Gótico, mientras la privada puede inclinarse por aires renacentistas, neopalladianos. El neobizantino lo adoptan por su suntuosidad y el neomudéjar por sus connotaciones autóctonas.

Como ya hemos dicho, de los edificios de la Exposición Hispano-Francesa de 1908, aunque introdujeron el Modernismo, como el Gran Casino, obra de Ricardo Magdalena, acabaron perdurando los de signo ecléctico, el caso de La Caridad, de este mismo arquitecto, como el Museo Provincial, éste con Julio Bravo, más acordes con el gusto de la aristocracia y la burguesía tradicional que tenía más peso en la ciudad; quizás por su aspecto suntuario pervive el Kiosko de la Música de Martínez de Ubago, con su cúpula bizantinizada, ahora marco escénico musical del Parque Primo de Rivera.

La nueva burguesía, de signo liberal, sí que adopta el Modernismo como marco escénico de su vida cotidiana, para sus clubs recreativos y sociales, como el Círculo Oscense, que surge por iniciativa de Manuel Camo, o el Casino Mercantil de Zaragoza, como sede de tertulias y punto de reuniones. Sus arquitectos, Ildefonso Bonells y Francisco Albiñana, son partícipes de esa mentalidad liberal, proclive al diálogo distendido en espacios públicos.



Casino de Huesca

Esta burguesía comercial aragonesa, gustaba de exhibirse en la planta "principal" de sus viviendas unifamiliares en altura, modernistas, haciendo gala de su pujanza económica, gracias a una abigarrada decoración naturalista que solía concentrarse en fachada en las zonas

“nobles” de sus casas, por lo que el balcón de esa planta principal tenía connotaciones de espacio entre semipúblico y semiprivado, en el que sus dueños asistían a fastos y procesiones, como las que relata con fruición Juan Moneva y Puyol en sus memorias. También los balcones servían a los novios para “pelar la pava” o hablar por improvisados “teléfonos” y a las pretendidas para observar sin ser vistas a sus pretendientes que rondaban la calle. La Casa Juncosa de Zaragoza, obra pionera (1903) de José de Yarza, puede servir como ejemplo. El Modernismo es el nuevo marco escenográfico de signo burgués.

	
Casa Moneva. Zaragoza	Casa Juncosa. Zaragoza

Por su parte, el Regionalismo, constituye la escenografía arquitectónica del pensamiento regeneracionista, de esa pequeña burguesía radicalizada, crítica con el sistema liberal europeo. Al defender el costumbrismo español, abogan por una arquitectura tradicional, en ladrillo, como la propia casa (h. 1929) que Juan Moneva y Puyol, ese gran regeneracionista, le hiciera diseñar a su propio hijo, Jaime Moneva Oro, en la calle Sanclemente de Zaragoza, un emblema del regeneracionismo y el regionalismo aragonés, amenazada ahora por la especulación inmobiliaria.

En 1917, terminada la Primera Guerra Mundial, se impone la sobriedad en los escenarios de la vida y la arquitectura se simplifica y geometriza, si bien España, al permanecer ajena a la contienda acumula un capital que a menudo repercutió en una construcción suntiosa proclive al decorativismo del Art Decó, que se convierte en sinnónimo de modernidad y progreso, como el edificio de Telefónica de Zaragoza (obra de Antonio Cañada, 1926-1927), en el que además trabajaban de las primeras mujeres liberadas, asalariadas independientes económicamente, aquellas telefonistas rodeadas entonces de clavijas y una jerga de cables, entre

un murmullo tumultuoso y el ajetreo de los usuarios.

El “crack” de 1929 repercute en una mayor simplificación volumétrica en la Arquitectura, con ese Racionalismo, o Cubismo arquitectónico. Un año antes, el pionero Fernando García Mercadal, siguiendo las consignas de Gropius y Le Corbusier y para conmemorar el Centenario de Goya, erige el Rincón de Goya en el Parque Primo de Rivera de Zaragoza, una Casa de Cultura de inspiración francesa, con espacio expositivo, biblioteca de temas goyescos y sala de lectura: un ámbito cultural en un marco de volúmenes geométricos, que, en una ciudad en la cual, en palabras del arquitecto, “no se mueve ni la hoja de un rábano”, nadie entendió en su momento y aún hoy sigue arrinconado.

En 1932 algunos oscenses agraciados por la lotería deciden construirse sus nuevas viviendas en estilo racionalista y eligen esta nueva modernidad constructiva para los escenarios de su vida cotidiana; el mejor ejemplo es la Casa Polo, proyectada en 1932 por José Luis de León, quien implanta el arriesgado lenguaje plástico en el marco de la historicidad.

Tras la guerra civil se vuelve a los cauces tradicionalistas y durante la autarquía del franquismo las escenografías van desde la parafernalia estatalista al lenguaje escénico de tradición popular, en esta última línea, el Instituto Nacional de Colonización aporta soluciones modélicas en las Bardenas Cincovillesas y en Monegros, reconstruyendo los modos de vida agrícolas con el trasfondo político paternalista del nacional-catolicismo.

Durante el desarrollismo de los años sesenta los internacionalismos arquitectónicos se convierten en el escenario de la globalización, desde una pretendida modernidad y la imitación del modelo de vida americano. Esta tendencia se mantiene durante décadas y cuenta en Aragón con el ejemplo paradigmático de la sede de Ibercaja en Plaza de Paraíso, diseñado por Teodoro Ríos: las operaciones bancarias cuentan así con un marco sumptuoso, con altos costes de mantenimiento.

Pero, la era de la globalización, desarrolla desde los años setenta hasta hoy la tendencia estética posmoderna, con una escenografía ecléctica y “kistch”, en compromiso voluntario con la fealdad y la desproporción anticlásica: contamos con el ejemplo zaragozano de la Plaza de las Catedrales, realizada en 1992 por Ricardo Usón y José María Ruiz de Temiño, quienes ofertan un amplio salón para actos cívicos (históricos, por la proximidad del Foro Romano) y concentraciones pilaristas.

A fin de milenio, el post-estructuralismo y la Deconstrucción aportan la fractura de las escenografías arquitectónicas y anuncian el fin de una época: el el pabellón polideportivo de Huesca (1994), Enric Miralles desafió toda racionalidad y lógica constructiva, para asombro de ciudadanos y usuarios.

La Expo 2008 está aportando grandes reformas urbanísticas a la ciudad de Zaragoza, entre otras el planeamiento de las riberas del Ebro, que por fin va a convertirse en escenario de la vida pública, lejos de su abandono y marginación.

* Texto preparado para el Taller de Introducción al Protocolo dirigido por Carmen Rábanos Faci y Ana María Escario Hernández en los Cursos de Verano de la Univ. de Zaragoza (Calatayud, 2-6 de julio de 2007).

Encuentra: una apuesta creativa para el siglo XXI.

Ya he hablado en otras ocasiones de la evolución de los contextos expositivos y de producción en la sociedad contemporánea. El creador de nuestra época indaga en nuevas formas de expresión, innova en el la habilidad técnica y busca alternativas diferentes para interactuar con el espectador. **Encuentra** satisface, en la medida de lo posible, estos fines artísticos y reinterpreta el concepto de “espacio” productivo y expositivo. El creador y la obra conviven con el espectador y se establece una secuencia vivencial desde el proceso creativo hasta la contemplación de la obra de arte. Durante **Encuentra** los artistas dan nuevo ritmo a su habitual mundo cotidiano, su taller se convierte en exposición permanente, rico en matices y en complejidades. El acceso al arte se hace realidad accesible para todos y permite disfrutar de la intimidad de la génesis de una fotografía o de un boceto, del placer del pincel deslizándose sobre el lienzo, de la mezcla de colores y texturas y, por supuesto, de emociones.

Aunque, en ocasiones, resulta complicado entender la creación artística contemporánea, **Encuentra** lo convierte en algo fácil y cómodo de vivir, sentir y comprender. Es un encuentro de artistas que además se transforma en una convivencia única y ejemplar, llena de profesionalidad, de disfrute estético, de complicidad, de riqueza creativa, de diálogo, de buenas sensaciones, en definitiva, de arte. Es una puerta que se abre a todo el mundo y deja disfrutar plenamente del privilegiado mundo del arte.

Era necesario establecer estas breves palabras de introducción para percibir la importancia de este encuentro que ha cumplido su tercera edición con gran éxito y que se establece como una referencia en el panorama artístico aragonés. En todas sus ediciones hemos buscado la inclusión de artistas de diferentes disciplinas, venidos de todas partes del mundo, de cualquier edad, con inquietudes y derroche artístico, y llenos de originales iniciativas. **Encuentra** es una realidad, es ilusión, respeto y profesionalidad.

El 6 julio de 2007 comenzó la andadura de esta tercera aventura artística y cultural con doce creadores. Siempre nos nutrimos de complicidad y todos nuestros artistas subrayan, sobre todas las cosas, el cuidado que ponemos en el aspecto humano. Para nosotros es muy importante establecer el marco adecuado que permita la creación artística llena de fuerza, rigor y sentido, y ello nos exige satisfacer todos los aspectos, desde los productivos a los vivenciales, y siempre priorizando a las personas como tales, con su idiosincrasia.



Dos músicos, **Ángel Senovilla** (Valladolid) y **Jaime Gutiérrez** (Zamora) normalmente encerrados en los cauces solitarios de la composición musical, habituados a trabajar concentrados en su obra, se han abierto a otros tipos de creación y han logrado interactuar con otros artistas y otros tipo de soporte de expresión. Sus piezas son experimentos sonoros y nutridos de experiencias de vida, partituras de ámbar y piedras.

Seis pintores, de factura dispar, de formación distinta, con diferentes puntos de vista a la hora de “encuadrar” la realidad del paisaje y las gentes de Uncastillo. **Marina Puche** (Valencia) buceó con los uncastillese para reflejar en sus pinturas los rostros relajados emergiendo del agua...y iqué divino placer de calma nos reportan sus composiciones a pesar de esa enérgica pincelada! Nada que ver visualmente con los retratos de **Alfredo J. Pardo** (Valencia) que demostró su dominio técnico y la fuerza del blanco y de los tonos cálidos de su paleta. Una excelente factura y composición, unos retratos únicos llenos de fuerza, originalidad y belleza, sorprendentes rostros cautivadores. Dos pintores y dos maneras de retratar, virtuosas y enigmáticas ambas.



Obras de M. Puche (izda) y

A.Pardo (dcha)

Y seguimos con la nómina de pintores. **María Ortega** (Córdoba) derrochó color, intenso, lleno de luz. Sus flores nos embriagan de alegría visual. **Belén Valencia** (Madrid) se enfrentó por primera vez al cuadro de gran formato, y llenó los cuatro metros de superficie de naturaleza, fotografía y vida cosiéndola en generosas puntadas. **Yan Letto** (Zaragoza) nos refleja en sus lienzos la fuerza de su temática, de su

color y de su látex. Cuerpos sangrientos que se mezclan con gatos, una torre medieval de piedra, corazones y esa cordial bienvenida a Uncastillo que nos otorga una de sus obras. Por último, los autorretratos de **Guillermo Oyagüez** (Madrid), primorosos y delicados, como él, en escala de grises, ocres y azules. Ordenados, medidos, complacientes con el espectador y para el espectador.



Paco

Sánchez

Los siguientes artistas consiguieron plasmar, cada uno con su sello personal y único, el espacio temporal y real, el espacio de sensaciones compartidas. **Natalie Vera** (Venezuela) retrató a sus compañeros y compuso las imágenes de la convivencia y el trabajo. Los vídeos producidos por **Jesús Pueyo** (Bilbao) registran el entorno, la vida de esos días, las gentes... el frenesí y la calma. **Francisco Sánchez** (Islas Canarias) nos invitó a la alegría, a la celebración, a construir la casa de todos con muebles, utensilios y trastos sacados de la basura y que parecían inservibles...y, sin embargo, formaron parte de una

instalación única e irrepetible: *la casa de tus sueños*. Y las piedras con memoria de **Carolina Belén** (Madrid) que recorren mundo, que viajan con la gente que se encuentra y que decide acariciarlas y observar sus marcas, esas señales y símbolos que la artista imprime sobre sus superficies.

¿Ven ustedes la dimensión artística de este encuentro? ¿Entienden la necesidad que tenemos de compartirlo con todo el mundo, de hacer partícipes a todos de la riqueza que se genera? Esto es lo que nos motiva a repetir cada año **Encuentra** con la misma ilusión y la seguridad de que se crean obras únicas y de que los valores y las ideas que nacen durante esos días nos ayudan a crecer como personas.

Lucian Freud

Hace varias semanas, unos amigos me enseñaron un cuadro de Lucian Freud que habían adquirido en Londres. Por esos juegos burlones del destino, otros amigos, en Londres, me habían mostrado un pequeño boceto del mismo autor. Al observar la pintura, establecí relación con el esbozo de Londres. Seguir los “viajes” que realiza una obra, resulta delicioso.

Obviamente la conversación nos llevó a la última retrospectiva dedicada a Lucian Freud, preparada por CaixaForum (Barcelona), en colaboración con la Tate Britain, y que, en itinerancia, llegó al Museum of Contemporary Art de Los Angeles.

Aquella exposición fue la retrospectiva más amplia, dedicada a LUCIAN FREUD, el mejor pintor realista del arte contemporáneo, según Robert Hughes. En ella se podían admirar las 126 obras de los últimos sesenta años, desde una primera tela de 1939, hasta el autorretrato del 2002.

Recuerdo que al proponer la posibilidad de exponer esta retrospectiva en Barcelona, Lucian Freud estuvo encantado, pues admira profundamente a los grandes pintores españoles, y la excelente disposición de la Fundació la Caixa satisfizo plenamente sus expectativas, tanto en el montaje de la exposición -cuya diáfana estructura ensalzaba los cuadros-, como el cuidado diseño del catálogo. En la conversación previa a la inauguración, mantenida con el historiador del arte y comisario Mr. William Feaver, manifestó su deseo de que no se viera en su obra la pretensión de romper esquemas o de causar un shock estético, sino la idea de una pintura honesta y directa, fiel al siglo XX, reflejo autobiográfico, ya que contiene toda una galería de apuntes sobre amigos, mujeres e hijos.

En el orden cronológico establecido en la exposición, se ve el proceso evolutivo del artista. Lucian Freud, joven judío alemán, nacido en Berlín (1922) se traslada con la familia a Londres en 1933, cuando la situación en Alemania se hace peligrosa.

En la primera época su pintura es reflejo de un realismo estático, muy detallista, notable influencia de la *Neue Sachlichkeit* alemana, en cuyos retratos los ojos desgranados parecen observar una realidad nueva; para el propio artista, son los primeros años en el ámbito artístico londinense, y sus trazos contrastan netamente con la poderosa deformación de los cuadros de su contemporáneo y "rival" Francis Bacon.

Con frecuencia se dice que la pintura de Lucian refleja una visión infeliz de la vida, misógina, poco agradable, pero el pensamiento del artista está muy lejos de esta interpretación, puesto que ama profundamente la vida, las personas que forman parte de su biografía, trasladando esa forma de sentimiento pasional e instintivo a sus obras. Resulta evidente que esta percepción realista le lleva lejos del sentimentalismo y de la ternura, y se manifiesta enemigo de academicismos que afecten a cualquier tipo de arte, no

sólo el figurativo.

En contraste con su abuelo Sigmund, creador del psicoanálisis, Lucian Freud está convencido de que la apariencia externa habla por sí sola sobre las personas, las percepciones que tenemos de los demás vienen a través de los sentidos, del tacto, del olfato, no por la conversación o el posterior intercambio de ideas; por eso la forma más eficaz y directa de captar a los otros es mediante la pintura.

En los años '80 descubrí la pintura británica de postguerra, la escuela de Londres, y seguí con férvido interés la obra de Freud, Bacon y Sutherland (del que, durante años, vi colgado en mi casa uno de sus cuadros). Evidentemente, Lucian Freud era el pintor del cuerpo humano, tratado de forma cruda, sin omitir defectos. La luz devastadora subraya los detalles sin compasión y analiza la realidad; más aún, profundiza en los perfiles psicológicos. Los encuadres son muy peculiares, y los trazos llevan una pincelada de gran expresión. No sólo los desnudos muestran casi una calidad táctil, también los retratos adquieren un particular realismo, como si los rasgos estuvieran moldeados con las manos.

La representación del cuerpo humano adquiere una importancia que desborda el cuadro, siendo los elementos circundantes mera excusa cromática o, incluso, acromática, para resaltar más ese color marfileño de la piel y los tonos complementarios de la carne en sus juegos de volúmenes. Sus cuadros parecen capturar una solemnidad transmisora de una atmósfera que concilia la aparente serenidad del modelo con la posible inquietud que provoca su representación pictórica en el observador.

Es sabido que Lucian Freud evita las entrevistas, no suele ser accesible en público, e insiste en que lo más interesante sobre él se puede contemplar en los cuadros. Esquivo al hablar de sí mismo, parece ejercer un poderoso control sobre sus modelos a la hora de posar. Se percibe una

tensión que desarrolla inevitablemente en los retratos, y que, circunstancialmente, emana de unos desnudos inquietantes; es como si a través del lenguaje de la carne, llegara a una íntima comprensión del carácter. En realidad su pintura, al margen de convencimientos estéticos, nos afecta de algún modo y, en este caso, prefiero dejar que el proceso psicoanalítico del abuelo Sigmund, flote en libertad.

Con esta retrospectiva queda patente que para Lucian Freud "todo es autobiográfico. Todo es un retrato".

