

Dos siglos de legado artístico

En el devenir histórico de los tres últimos siglos, las Diputaciones tuvieron un papel principal y capital en la conservación del patrimonio histórico-artístico nacional, especialmente después de los estragos causados por la Desamortización de Mendizábal. La colección de la Diputación Provincial de Zaragoza, no escapa a esa amalgama de épocas, estilos y tendencias, reflejo de los gustos imperantes, que toda colección artística institucional refleja en su configuración. A lo largo de su historia, la Diputación Provincial de Zaragoza, apostó por el progreso de los jóvenes y prometedores artistas locales, a través de pensionados o becados, en sucesivas convocatorias, para ampliar estudios artísticos bien en París o en Roma. Nombres como Eduardo López del Plano, Agustín Salinas, Mariano Barbasán, Marín Bagües, Félix Burriel, García Condoy o Pilar Burgues, son algunos de los beneficiados que, entre los siglos XIX-XX, contribuyeron con su buen arte, a ampliar el patrimonio artístico de la institución. En 1970 la institución zaragozana crea el Premio "San Jorge", que a lo largo de catorce ediciones, adquirió pintura, escultura y dibujos, de artistas aragoneses. Posteriormente llegaría el Premio "Santa Isabel de Portugal", heredera del anterior premio citado, con veinticuatro ediciones. En el año 1981, la institución adquiere el Palacio de los Condes de Sástago, y compra el Casino de Zaragoza, con la mayor parte de los bienes artísticos y bibliográficos. A partir de esa fecha, la política de adquisiciones emprendida por la institución, toma mayor impulso, destacando entre sus fondos la *Gran Crucifixión*, de Saura, o el *Gran Profeta*, de Pablo Gargallo. Sin olvidarnos del buen número de obras de artistas contemporáneos generalmente aragoneses, que en los

últimos años, han pasado a la colección de la corporación provincial, a través de las creaciones de becarios de la Casa Velázquez, o de legados y donaciones, que todavía no ha visto el público.

Una selección de esa colección, sesenta y cuatro obras en concreto. Se puede ver en las salas del Palacio de Sástago. *Legado. De Saura a Ribera. El coleccionismo de la Diputación Provincial de Zaragoza.* La muestra, invita a reflexionar sobre el papel desempeñado por las instituciones, en el ejercicio libre del coleccionismo. Como nos encontramos en una revista de arte contemporáneo, nos centraremos en las obras expuestas de este periodo. De Francisco de Goya la Diputación Provincial, muestra una selección de su obra gráfica, a través de diversas ediciones, quedándonos con la obra titulada *Disparate de bestia* (1815-1819), junto a estas estampas, se muestra también una selección de la serie *Ruinas de Zaragoza*, de Gálvez y Brambila. Del género de pintura de historia, destacamos sus obras más sobresalientes, *Pedro III en el collado de las Panizas*, del aragonés Mariano Barbasán, así como *Santa Isabel de Portugal*, de Marín Bagües. La Diputación posee, entre sus obras, una especie de espejo de los nuevos géneros. Así pues en pintura costumbrista, *Los gitanos* de López del Plano, aparecen en contraposición, a los que aparecen en la escena *La noche española*, de Julio García Condoy.

La modernidad, en cuanto al retrato, quedará reflejada en el admirable y recientemente restaurado, *Retrato de Manuel Dronda*, así como en la colectiva *Vista de Zaragoza* ambos, del artista turolense Juan José Gárate. A partir de la transición y establecimiento de la democracia, la Diputación Provincial, pondrá de manifiesto la necesidad de fomentar una colección de arte contemporáneo netamente aragonés. Así pues, a los ya descritos anteriormente Saura y Gargallo, se unirá la obra de históricos abstractos como Lagunas, Aguayo, Vera, Victoria, Orús, Serrano, Blanco, Dorado...etc... Con pioneros de una

generación posterior: Rallo, Broto, Sinaga o Mira.

Nada nuevo bajo el sol. Se echan de menos en esta muestra, representantes de las becas de la Casa Velázquez, y alguna novedad, que podía haberse mostrado al público, a través de los legados y donaciones de artistas aragoneses recientemente recibidos.

Retrospectiva de Manuel Arcón

Manuel Arcón es un prestigioso escultor aragonés que bien merecía ya esta antológica, en la que se pasa revista a su larga carrera. Dada su avanzada edad, como indica Alberto Gómez Ascaso en su texto para el catálogo de esta exposición, tuvo la suerte o la desgracia de nacer en una época en que todavía se aprendía a ser artista a la antigua usanza, formándose como discípulo en el taller de algún maestro donde se adquirirían las destrezas del oficio. En su caso pasó primero por el taller zaragozano de Félix Burriel y luego, gracias a una beca del Ayuntamiento de Zaragoza, fue uno de los muchos colaboradores del taller de Enrique Monjo Garriga en Barcelona, especializado en imagerie religiosa. Nos lo cuenta muy pormenorizadamente Rafael Ordoñez en su documentadísimo texto del catálogo que, por cierto, incluye muchos pormenores e imágenes de esa vertiente devocional menos conocida en la trayectoria artística de Arcón, representada únicamente en la muestra por un expresionista *Cristo crucificado* de 1976 propiedad del artista. Mucho más notorio es hoy día su abundante trabajo para monumentos y esculturas en espacios públicos, que en la muestra se ha destacado de forma especial, dedicándose a esta faceta pública la primera sala, donde los visitantes se deleitan reconociendo las

versiones preliminares de algunas populares estatuas que ornamentan las calles de Zaragoza, Huesca y Alcañiz. En la siguiente sala se han reunido las esculturas figurativas de formas redondas protagonizadas por serenas figuras preeminentemente femeninas, que han caracterizado a lo largo de muchos años gran parte de la producción más clasicizante del artista, que en esta querencia *noucentista* se nos muestra buen continuador del mejor legado de Burriel y Monjo. Pero a mi juicio la aportación más personal de Arcón son las obras más tendentes a la abstracción, o que están a medio camino entre el expresionismo y el cubismo, siguiendo a maestros como Brancusi o Condoy, como el acurrucado *Caín* retorcido por el remordimiento que esculpió en piedra en 1995. Me parece muy feliz esta idea de agrupar las obras seleccionadas para la exposición en estas tres categorías estéticas; aunque en el catálogo se haya optado por ofrecernos su elenco en un estricto orden cronológico. De esta manera, en la exposición se arriesga a una presentación subjetiva, escogiendo determinadas obras según un criterio personal y entablando entre ellas originales agrupaciones estéticas, mientras que lo que quedará para la posteridad es un testimonio histórico-artístico más de rigor, en el que tras los textos introductorios e ilustrados con selectas imágenes complementarias, cada pieza de la exposición se documenta diacrónicamente con su foto y datos catalográficos respectivos, con el colofón habitual de los listados expositivos y bibliográficos. Lo que no me acaba de convencer es la exagerada cota que se da en esta publicación a un artista que, como todos, ha tenido obras muy buenas y otras menos logradas: bien claro está que una exposición antológica es un momento triunfal en el que todos debemos (con)celebrar los bien ganados éxitos de un escultor tan querido entre nosotros, por su entrañable carácter y su destacada valía artística, pero quizá no era necesario exaltar como aciertos todas sus realizaciones, pues hasta los mejores maestros tienen obras malogradas, y no hace falta caminar muy lejos del Museo Pablo Gargallo para toparse en otra plaza pública con un

Monumento al cofrade que nos demuestra hasta qué punto Manuel Arcón tampoco es una excepción a esa regla.

Entrevista con Marcos Balfagón, diseñador gráfico y artista multimedia

Estudiaste Publicidad y Relaciones Públicas en la Universidad Complutense de Madrid, ¿a qué se debió el giro hacia una línea más artística?

La facultad era un desastre y aportaba muy poco. Comencé entonces con las clases de dibujo y pintura para complementar mi formación y descubrí un mundo más interesante y enriquecedor.

Tus obras han estado en muchas ocasiones ligadas a las últimas tecnologías, ¿por qué la elección de las mismas para llevar a cabo tu trabajo?

Desde el momento que te encargan una ilustración estás trabajando en un proceso industrial, tu obra es un elemento artístico dentro de ese proceso, y estás condicionado por plazos, cuestiones técnicas... Por eso, en muchas ocasiones no te queda más remedio que utilizar herramientas digitales. Se puede llegar a resultados muy interesantes, pero creo que no se pueden comparar con los medios tradicionales.

Has trabajado para la ONCE, Iberia, Santander, Disney, El

**Corte Inglés, Canal+, Siemens, Telefónica, Alfaguara, Espasa,...
¿Cuáles han sido los encargos a los que guardas un mayor
cariño? ¿Y los más complicados?**

Hacer series de cupones de la ONCE supuso un trampolín muy importante en mi carrera, además de ser un trabajo con el que disfruté mucho, me dio bastante visibilidad y prestigio. Como trabajo complicado, recuerdo un encargo de *El Mundo* para ilustrar qué ofrecían los partidos en sus programas en relación a diferentes temas. Presenté el de justicia, les gustó y tuve que representar el resto de asuntos con manos. Entonces tenía poca experiencia y lo pasé fatal, pero valió la pena, este trabajo fue premiado en Estados Unidos. Colaborar con el encuentro de Gigantes de La Puebla de Híjar, mi localidad de origen, ha sido, sin duda, uno de los encargos que me han hecho más ilusión.

**Además publicas asiduamente en *El País*, ¿cómo es trabajar de
ilustrador de prensa para uno de los periódicos más
prestigiosos a nivel nacional?**

Cuando entré en *El País* ya había colaborado durante años con *El Mundo*. Pero compartir páginas con Forges y el Roto fue difícil las primeras semanas. Con difícil quiero decir sudores fríos y retortijones. Me llamaban a las 5 de la tarde, me decían sólo el tema del artículo, ya que éste se estaba escribiendo, y en dos horas tenía que entregar la ilustración. Trabajar durante estos años en unas 1.500 ilustraciones con esta dinámica me ha supuesto desarrollar una agilidad mental que me viene muy bien para abordar otro tipo de trabajos. Trabajar en *El País* te da mucho prestigio, aunque con la caída de lectores, la notoriedad que te aporta es mínima. Esto también ha supuesto una reducción de páginas en el diario, por eso ahora sólo publico los domingos.

¿Te está afectando la crisis de los medios impresos?

Por supuesto. Además de ver reducida mi colaboración con *El País*, otras revistas con las que he colaborado durante años han cerrado o se han visto reducidas considerablemente. Los espacios en los que trabajamos los ilustradores no eran muy abundantes, pero en los últimos años han desaparecido casi por completo.

Frente a ese panorama, ¿has encontrado alguna alternativa?

Sí, llevo varios años haciendo videos de animación. El video en internet está tomando el relevo del papel como medio dominante. Por ejemplo, a una pequeña empresa le sale más barato hacer un video explicando su actividad, cómo trabaja,... y colgarlo en YouTube que imprimir un folleto y distribuirlo. Todo lo que he aprendido durante estos años sobre ilustración, publicidad y márketing lo estoy aplicando en la creación de videos. Me ha tocado reciclarme y estudiar, pero creo que los resultados están siendo muy buenos.

Otro de tus terrenos laborales es el denominado *Visual thinking*, ¿en qué consiste exactamente? En tu caso, ¿cómo lo llevas a cabo?

Es ridículo utilizar palabras en inglés, pero es así como denominan a explicar cosas apoyándonos en dibujos, diagramas,... Esto no es nuevo, la pizarra de la escuela lleva muchos años inventada y todos conocemos su potencial. Lo que hago en conferencias, presentaciones y eventos es conectar una tablet a un proyector de video y hacer esos dibujos y diagramas en directo, es como una traducción simultánea dibujada. En este caso, la tecnología nos ofrece resultados espectaculares.

¿En qué proyectos estás trabajando en la actualidad?

Sigo colaborando con *El País*, he hecho ilustraciones para el catálogo y la decoración de la sección de juguetes El Corte Inglés. Además tengo varios videos entre manos de publicidad, formación...

Muchas gracias por dedicar parte de tu tiempo a esta entrevista.

Un estudio pluridisciplinar de los artistas españoles exiliados en Francia

El interés por mostrar nuevas perspectivas en torno a los artistas del exilio justifica la metodología propuesta en esta publicación, emprendida por el equipo del Centre d'études et de Recherches sur les migrations ibériques (CERMI), de intercalar diferentes disciplinas en un mismo estudio, con el objetivo de ensalzar y revalorizar un patrimonio artístico realizado en el marco de la diáspora republicana. Este trabajo concluyó con la colaboración de la Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricas Contemporáneas (AEMIC), y ha dado como resultado al análisis de las diversas manifestaciones artísticas y culturales de la diáspora, cuyas conclusiones han sido publicadas en un número especial de la revista *Exils et migrations ibériques au XXe siècle*.

El análisis que se emprende de los españoles del exilio

republicano se prolonga con el testimonio de aquellos otros que, descendientes de los primeros, realizan sus propias aportaciones incorporando nuevas vertientes a este capítulo histórico. Una perspectiva que se complementa con el análisis de diferentes disciplinas culturales como la escultura, a través de la figura de Baltasar Lobo; la arquitectura, mediante el estudio de Domingo Escorsa, Gabriel Pradal y Mariano Marcos; el diseño de prensa, con Joan Call Bonet; la música, donde se rescatan nombres como Enrique Casal Chapí o Pau Casals o la escenografía y el diseño, mediante la figura del escultor Joan Rebull o del pintor Emilio Grau Sala.

Esta publicación no sólo pretende recuperar un listado de figuras de la cultura del exilio, sino además abordar desde otros puntos de vista la diáspora española. De tal forma que, favorece un estado de la cuestión y una actualización de los últimos estudios y teorías vertidas en torno a este capítulo histórico. En este sentido destacar la aproximación que realiza Dolores Fernández Martínez a los artistas españoles en el exilio francés, donde se estudia en primer lugar el término y las diferentes clasificaciones y dificultades que existen sobre el mismo, para posteriormente pasar a revisar la Escuela de París, la representación española en los campos de concentración y sobre la Retirada, como experiencias que afectaron a los modelos de expresión, y los museos españoles de los artistas exiliados en el marco de los homenajes tardíos y a destiempo. Sin embargo, dada la brevedad con la que se trata cada tema, se refleja una visión generalizada y esbozada del panorama histórico que aconteció la diáspora española.

Asimismo, esta publicación también presta atención a la iconografía del exilio, a través de dos momentos relevantes en el camino del éxodo que fueron fotografiados por Robert Capa, Auguste Chauvin o Manuel Moros, representándose la llegada a la frontera francesa y el ingreso a los campos de concentración. Un estudio que se profundiza con el análisis de Agustí Centelles y Guillermo Zúñiga cuyas aportaciones en la

plasmación ilustrativa y testimonial del movimiento poblacional y su internamiento en los campos de Bram, Argelès o Montolieu se convierten en testimonios vivos. El ámbito cinematográfico es otro de los campos que ha sido abordado para presentar las diferentes reflexiones que se han tejido sobre el exilio y donde a través de producciones como *La guerra est finie* se refleja la confusión de tiempos y de sentimientos.

Por otra parte, esta publicación consigue sacar a la luz una docena de cartas inéditas dirigidas a la actriz María Casares y conservadas en la colección que lleva su nombre en la Biblioteca Nacional de Francia. Esta correspondencia, que abarca desde 1945 hasta 1988, fue escrita por varios dramaturgos exiliados como Rafael Alberti, José Bergamín, Alejandro Casona, Jean Cassou, Jacinto Grau y la actriz Margarita Xirgu; y que se enmarca dentro del ámbito de la interpretación y del compromiso político con la España republicana y el exilio.

Sin embargo, hay otras manifestaciones que son más visibles, como el arte del exilio en el espacio público francés mediante la participación de los refugiados españoles tanto en exposiciones colectivas e individuales como la salvaguarda de este patrimonio en las colecciones de los museos e instituciones francesas. Sin olvidar, aquellas otras expresiones artísticas intercaladas de forma permanente en otros espacios, tomando como podelo la población de Quercy dada la presencia que hubo de artistas españoles y el circuito histórico y memorial que se ha tejido en torno a la región Midi-Pyrénées, convirtiéndose Toulouse como capital del exilio republicano español.

Una amplia nómina de especialistas en la materia han compilado sus investigaciones en esta publicación abanderada por Geneviève-Armand y Dolores Fernández Martínez, donde han tenido cabida los trabajos de Violeta Izquierdo, Henry Vicente, Idoia Murga, Manuel Aznar Soler, Alicia Díez de

Baldeón, o Sylvie Call-Fidan, entre otros. Asimismo, se exalta el interés por abrir nuevas líneas de estudio aún pendientes de abordar, como la influencia de las manifestaciones artísticas y culturales de los españoles refugiados en Francia en las generaciones siguientes, un capítulo que se deja abierto y que deberá ser analizado posteriormente.

Papel, tinta y acción: Las revistas de cine españolas (1910-2015)

En el ocaso del verano, la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España sorprendió con la inauguración de la exposición “Papel, tinta y acción: Las revistas de cine españolas (1910-2015)”, una exquisita muestra de las principales publicaciones españolas dedicadas al séptimo arte, desde sus comienzos hasta la actualidad.

Organizada por la librería El Grifilm (Urueña-Villa del Libro) en colaboración con la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España y la Fundación centro etnográfico Joaquín Díaz (Diputación de Valladolid), cuenta con más de cien ejemplares distintos, entre los que se encuentran títulos tan relevantes dentro del mundo fílmico como la barcelonesa *Arte y Cinematografía* (nacida en 1910, se considera la primera revista especializada), *Nuestro Cinema* o *Dirigido por...*

La exposición se encuentra perfectamente organizada cronológicamente, lo que facilita al visitante una

correcta comprensión de la misma. No solo revistas originales, que sin duda ayudan a contextualizar y completar gráficamente la muestra, sino también paneles explicativos que aportan la información necesaria para comprender plenamente la época señalada en cada caso.

Se insiste en la idea de que, desde los comienzos del cine, las revistas lo han acompañado durante toda su historia, ya sea a través de publicaciones genéricas, en las que, en mayor o menor medida, se destinaba una sección al séptimo arte, u otras más específicas (*Primer Plano, Cinema Universitario, Film Ideal*). De hecho, es en las páginas de las primeras donde nace la crítica cinematográfica española.

Un reconocimiento a este tipo de publicaciones merecido y necesario, ya que, no solo sirven para comprender la evolución del mundo cinematográfico en España, sino que también fueron testigos de todo tipo de cambios en el pasado, testimonio del devenir de una sociedad. Tal y como recoge la propia exposición: *“unas imágenes pasadas que quedaron atrapadas en papel y palabras durante la agitada historia española del siglo XX”*.

El ambiente diáfano y ligero en el que se envuelve la muestra otorga a su vez una gran libertad de movimientos al usuario, que puede no solo perderse por las páginas de estos ejemplares, sino también contemplar algunas de sus portadas más representativas de los mismos. El recorrido se adereza además con un interesante video situado delante de la propia entrada de la sala de exposiciones, perfecto complemento del resto de elementos fílmicos.

En definitiva, un modesto y a la vez imprescindible viaje a través de las que quizás son las grandes olvidadas del séptimo arte nacional: las revistas de cine españolas.

La contemplación de piedras evocadoras como disciplina artística contemporánea

1. INTRODUCCIÓN

En determinados espacios naturales, fundamentalmente de tipo *kárstico*, sobresalen por su singularidad y rareza, imponentes formaciones rocosas que, desde siempre, han cautivado al espectador y han llamado su atención. Paisajes cuyo modelado de las superficies ha sido causado por la erosión durante millones de años, propiciando la aparición de verdaderos prodigios geológicos de todo tipo de formas y tamaños, entre los cuales se encuentran los considerados monumentos naturales, algunos de ellos declarados patrimonio natural de la humanidad. Pero, de entre todas esas formaciones asombrosas, sólo una clase constituye el objeto de esta investigación: se trata de las rocas calizas erosionadas con formas extrañas y evocadoras que, por su tamaño y portabilidad, puedan ser objeto de colección y exposición.



Fig.1. Formaciones rocosas de aspecto evocador. Proyecto fotográfico de Evaristo Cabrera: *Petrificados*, 2000.

Contemplar piedras es el arte de apreciar montañas, animales, personajes misteriosos, seres mitológicos o entidades de la más diversa índole. Del encuentro casual o inquirido del paseante, excursionista o coleccionista con uno de estos raros ejemplares de la naturaleza, surge la tendencia a buscar un sentido a su forma, mediante la asociación de ideas o "correspondencias". Se trata del reconocimiento de las formas accidentales y el mecanismo de la proyección mental, un modo particular de clasificar relacionado con la memoria, partiendo de la experiencia personal de haber visto antes algo parecido, como sucede al observar las imágenes en las nubes, las manchas en los muros o como sucedía en el test de Rorschach. Supone,

en definitiva, un tributo a la imaginación y la fantasía, una visión que depende de la capacidad de interpretación de cada individuo.

Manette Gerstle ha revisado el panorama contemporáneo internacional resultante de la actual convivencia de las antiguas artes asiáticas de contemplación de la piedra, derivada de siglos de evolución en China, Japón y Corea y su reciente continuación en Occidente. El *suishiki* japonés fue la primera manifestación artística de este tipo que conoció Occidente en los años sesenta, como complemento que acompañaba a los *bonsáis*, que ya eran muy populares por entonces. Pero la primera consecuencia que advierte esta autora, como “un obstáculo que impide la revitalización de estas artes” se debe a que “Gran parte de Occidente sigue bajo la errónea idea de que el *suishiki* japonés es, si no el único representante de las antiguas artes asiáticas de la piedra, por lo menos el representante superior” (GERSTLE, 2006: 15).

Resulta particularmente sorprendente y desconcertante el hecho de que la Historia del Arte occidental haya obviado este tipo de arte asiático milenario de apreciación de la piedra hasta hace relativamente muy poco tiempo. En Occidente, salvo la estética surrealista del *objet trouvé* o la inspiración en los modelos naturales del movimiento *biomórfico* en escultura, no se había conocido otra forma moderna de apreciar las piedras de formas evocadoras. No obstante lo anterior, es notoria la creciente tendencia del arte actual a incluir estas rocas en exposiciones de arte.

En los últimos años museos y galerías occidentales han dedicado cada vez más atención a las “rocas de los eruditos” chinos. Estas rocas, con sus formas complejas y texturas superficiales, producen a menudo expresiones desconcertantes en las caras de los visitantes ocasionales. Los observadores se sorprenden al ver tales objetos naturales no en los jardines o en colecciones de historia natural, sino en los museos de arte, no expuestos

junto al arte sino como arte. El efecto se ve reforzado por los elegantes soportes y cuidados expertos. Aunque tal vez algo novedoso en Occidente, ver estas rocas como arte representa una tradición que se remonta a más de mil años en China y ha sido durante mucho tiempo un aspecto importante del enfoque chino del arte. (SCOGIN, 2001: 5).

2. EL OBJETO

Se trata de un objeto formado naturalmente y que ha sido captado por un sujeto al advertir en él algún rasgo particular, como su rareza, algo que puede suscitar un sentimiento determinado y lograr adquirir una significación especial nueva, distinta y, en su caso, un valor artístico que inicialmente no poseía.

Este tipo de objeto existía por la propia acción de la naturaleza antes de ser hallado por el hombre, pero debe su condición actual a la influencia de éste: De la percepción inicial se pasa a una suerte de intervención que comienza con la extracción del objeto de su ámbito natural y su traslado a otro espacio diferente, pasando por la articulación de un discurso que le otorga un valor estético y culminando con su exposición como objeto artístico.

Estos objetos encontrados logran, por alguna razón, atrapar la mirada del espectador, centrar su atención, siendo pensados nuevamente. Desencadenan una serie de ideas asociadas que hacen volver a mirar las cosas de un modo diferente. Reconsiderar, descubrir lo nuevo, ver más allá de las meras apariencias: Atribuir, interpretar, proyectar.

El interés especial por el *objet trouvé* deriva, precisamente, del “carácter único” al que aludía Duchamp y en el que puede basarse el siguiente argumento: El objeto natural encontrado guarda cierta relación con las fuentes de la creatividad, las cuestiones acerca de la autenticidad en el arte y el valor de

lo original. A la pregunta: ¿qué se elabora?, cabe responder: "aquello que no se encuentra". Un planteamiento que parece olvidarse con bastante frecuencia.

	
<p>Fig 2. Objet trouvé. <i>Tridente del viento</i>. 10,6 x 7,3 x 3,52, cm. Colección personal. E. Cabrera.</p>	<p>Fig 3. Objet trouvé. <i>Cabeza enigmática</i>. 8,6 x 12,2 x 10,4 cm. Colección personal. E. Cabrera.</p>

La elección responde, fundamentalmente, al hecho poco frecuente de apartarse del tipo de información esperado en clase de objetos, ya que muestran ciertas "correspondencias" con otros objetos o seres, así como la posibilidad de ofrecer respuestas alternativas al uso y función que le son propias.

Estas piedras pueden cambiar de identidad y aportar otro tipo de conocimiento diferente al ofrecido como objetos geológicos. La presentación de la realidad objetiva de la piedra como tal puede ser sustituida por otra realidad creada por el sujeto. Las posibilidades de concepción son tan variadas como el tipo

de relación existente entre el sujeto perceptor y estos objetos, algo que depende de la propia subjetividad, de las motivaciones e intereses particulares. El ámbito cultural, la formación artística recibida y la experiencia personal son el punto de partida para explicar el sentido de dichos objetos.

3. LA FORMA

El papel de la forma es central, ya que es la cualidad más sobresaliente en la percepción de un objeto. Asimismo, abre la posibilidad de establecer asociaciones, así como la vía de su interpretación. Las mismas formas que, en un primer momento llaman la atención del sujeto perceptor, de entre la caótica extensión del roquedo y propician su encuentro son, posteriormente, el criterio esencial para seleccionarlas y evaluarlas. En última instancia, lo sugerido será un valor determinante de su consideración artística.

Las formas examinadas determinan el contenido y los límites de estas piedras, los rasgos espaciales y, en consecuencia, la calificación de estos objetos naturales como "raros, extraños o fantásticos". Sus formas accidentales estimulan la imaginación del espectador, la libre asociación de ideas, el recurso a la analogía... La piedra hace así de pantalla para la proyección mental del sujeto que la contempla.

Su aspecto externo presenta una muestra variada sobre el estudio de la forma en un sentido global, no sólo como elemento plástico de la imagen, sino como elemento perceptual que puede implicar cierto carácter semántico. Constituyen así una fuente de posibilidades y alternativas para la creación artística: Ofrecen una verdadera lección de morfología, un caudal de ideas sobre la articulación del espacio y la configuración de la materia. Pero los volúmenes y formas no agotan su sentido en sí mismas, ya que existe toda una cadena de procesos psicológicos ligados al sujeto que las aprecia.

Arnheim aborda la distinción entre forma material (*shape*) y forma en general (*form*)... expresándola del siguiente modo: "Dondequiera que percibamos una forma, consciente o inconscientemente suponemos que representa algo, y por lo tanto que es la forma de un contenido". Sostiene que la forma sirve, en primer lugar, para ofrecernos información acerca de la naturaleza de las cosas a través de su aspecto exterior. Esto implica, según su opinión, algo fundamental: "toda forma es semántica, esto es, que sólo con ser vista ya hace afirmaciones sobre clases de objetos. Al hacerlo, sin embargo, no se limita a presentar réplicas de ellos..." (ARNHEIM, 1999: 115-116).

En esta misma dirección, Focillón sostiene que "siempre tendremos la tentación de buscar a la forma otro sentido del que tiene por sí misma y de confundir la noción de forma con la de imagen -que implica la representación de un objeto- y, sobre todo con la del signo"(FOCILLÓN, 1983: 10), algo que sucede cuando la forma determina uno de los muchos posibles sistemas de clasificación, como por ejemplo, el sistema "por estilos" del suiseki japonés, distinguiendo las piedras más figurativas o "representacionales" de las abstractas, según el grado de concreción e identificación con otros tantos objetos o seres existentes en la naturaleza. Por otra parte, Focillón retoma el pensamiento de Heráclito al sostener que "las formas están sometidas al principio de las metamorfosis, que las renueva continuamente..." (FOCILLÓN, 1983: 13), como ocurre con las formas naturales de las piedras, sometidas a los procesos erosivos, ya que todo fluye en la naturaleza.

Cuando Wasenberg centra la comprensión de las propiedades estudiadas sobre el objeto en la forma, propone una clasificación en base a la selección, que "sólo puede corresponder a una de las siguientes clases -o combinaciones de ellas-...Formas fundamentales, naturales o culturales". En este sentido, se puede deducir que las formas de las piedras analizadas tienen mucho de forma espontánea, nada de forma

viva y algo de forma cultural [el parecido con "algo", su poder de evocación, sugerencia, etc] (WAGENSBERG 2004: 126 y 131).

En el arte chino de contemplar las piedras, la trascendencia de la forma se evidencia en su consideración como una de las cualidades más importantes a la hora de su evaluación estética, tal como puede apreciarse en los principales catálogos de piedras tradicionales, conocidos como *shipu*.

La forma es un criterio fundamental. En el Catálogo de Piedras de Su Yuan se dedica mucha descripción a las formas, lo demuestra en frases como "exquisitamente hueco", "una larga cadena de colinas," y así sucesivamente. Algunas piedras no sólo presentan formas encantadoras, sino que también invitan al juego de la imaginación, solicitan respuestas inteligentes o inspiran vivos concepciones artísticas (HU, 2002:104).

Para Richard Rosenblum, "en el arte chino de la naturaleza la forma no sólo es un problema estético, sino una mística, siempre que contenga en su interior la posibilidad de transformación – un concepto enraizado en la cosmología taoísta y la metafísica Zen" (ROSENBLUM, 2001:15).

4. EL PAPEL DE LA PERCEPCIÓN Y LOS PROCESOS MENTALES IMPLICADOS EN LA CONTEMPLACIÓN DE LAS PIEDRAS CON FORMAS EVOCADORAS

El denominador común de los factores asociativos y los procesos psicológicos implicados es la relación de semejanza entre lo que se ve y lo que se interpreta, algo que viene propiciado por la correspondencia de rasgos esenciales, ya que en las formas de las piedras no se puede hablar de identidad. Y la semejanza, a su vez, depende del contexto. Mediante la semejanza se crean asociaciones mentales, en las que interviene la memoria, relacionando lo visto en el pasado con

lo percibido en el momento presente. Esto implica un carácter reflexivo. Aunque la semejanza sea necesaria para la referencia, nunca implica que suponga representación, luego también es diferente de la denotación.

Las formas de estas piedras pueden significar algo para el sujeto que las percibe y, en este sentido se aproximan a un concepto o contenido, luego, la captación no puede separarse de la interpretación, algo que se apoya en las experiencias y la forma de ser del sujeto. El sentido de la forma percibida no es unívoco, sino que puede implicar una multiplicidad de sentidos y la realidad plástica recreada en estas piedras, por medio de las percepciones externas, está directamente relacionada con la riqueza de la fantasía inconsciente, así como de la proyección de algún tipo de contenido más o menos claro.

En el acto creador intervienen determinadas operaciones mentales en virtud de la mayor o menor destreza del pensamiento desarrollada por el artista, que permiten desarrollar en el individuo la capacidad para: observar, analizar, reflexionar, establecer analogías, hacer inferencias..., en definitiva, ser creativos.



Fig 4. Objet trouvé. *Perro rechoncho*. 28,5 x 34 x 10,5 cm. Colección personal.: E. Cabrera.

Arnheim propone para estos casos la inclusión de los problemas relativos al *reconocimiento* e *identificación*, "condiciones concretas que hacen que un espectador acepte un esquema como imagen de otra cosa...", (ARNHEIM, 1986: 31), por ejemplo, la forma de la piedra como la imagen de un animal. Para Arnheim "percibir es abstraer en el sentido de que se representan las cosas individuales mediante configuraciones de categorías generales..." Y, más adelante señala, "percibir una cosa, lo mismo que representarla, significa encontrar una forma en su estructura" (ARNHEIM, 1986: 40 y 45).

Pero, en relación con lo percibido en las piedras hay que precisar que las piedras no representan, la representación implica una intención. La piedra sólo muestra -a quien las observa- una apariencia que le es propia, ajena a cualquier búsqueda deliberada de parecido. Otra cuestión es la autoinducción del espectador a "ver" en la piedra la apariencia de otras cosas -animales, objetos, paisajes, personas...-, en cuyo caso se trataría de puras proyecciones de

la psiquis del que mira. Un caso distinto es el de la intervención de la piedra encontrada para mejorar su apariencia o buscar un mayor parecido con algo, en cuyo caso, hay detrás una voluntad de re-presentación, a través de una mimesis intencionada que busca una duplicación del modelo, como por ejemplo, el tallado juicioso en determinadas piedras que llevan a cabo algunos artesanos chinos para lograr el parecido con el modelo deseado.

El reconocimiento de las formas accidentales y el mecanismo de la proyección de imágenes son los dos aspectos que constituyen el eje central del tema de la psicología de la percepción, en relación con las piedras evocadoras, y son la clave para comprender los argumentos en favor de la posible relación existente entre el objeto natural encontrado y las propias raíces del arte. Cuando Gombrich estudia *la aportación del espectador*, al referirse a *la imagen en las nubes*, hace alusión a la siguiente cita: “Aquellas formas de las nubes no tienen por sí mismas significado, surgen por mero azar; somos nosotros los que estamos inclinados por naturaleza a la imitación y que articulamos aquéllas nubes... la mente del contemplador también participa en la imitación”. Seguidamente, se refiere a la célebre frase de Alberti: “el arte se origina en las formas accidentales”, a fin de dar una idea de la extraordinaria importancia que tienen los objetos naturales encontrados para la “imaginación creadora” (GOMBRICH, 1998: 154 y 159).

En *Lo imaginario*, Sartre dedica un capítulo a este tema, cuyo ilustrativo título, *Caras en la llama, manchas en las paredes, rocas con forma humana*, pone de relieve una visión sumamente clarificadora sobre la *actitud imaginante* y las interpretaciones de las formas. Para Sartre “...Se trata todavía de movimientos que interpretan formas. Pero existe una considerable diferencia en las actitudes de posición de la conciencia”. Se refiere a los movimientos libres efectuados con los ojos sobre determinados contornos, mediando casi

siempre el azar. Así, la imagen está definida por su intención. Desde este planteamiento, se puede inferir que la intención, al contemplar rocas evocadoras, es lo que hace que, por ejemplo, la imagen de una roca sea conciencia de una montaña. Respecto al papel fundamental del saber y su relación con la intención, Sartre nos aclara: "yo percibo siempre más y de manera distinta a lo que veo" y "más bien, es el deseo el que constituye el objeto en su mayor parte" (SARTRE, 1962: 58-59).

Para Wolheim, el sentido de ver una cosa como otra distinta, se basa en el hecho de la *semejanza*, concepto que, por su parte, depende del contexto (WOLHEIM, 1972: 39). Asimismo, destaca la importancia de la intención en el tema de la representación.

Por otra parte, en relación a la posible atribución de ciertas cualidades al objeto-piedra, como su carácter "sagrado", propio de ciertas culturas precolombinas y de Extremo Oriente, algunos investigadores hablan de fenómenos psicológicos tan interesantes y poco difundidos, como la *Hierofanía* (del griego *hieros* = sagrado y *phainomai* = manifestarse). Término que, según el eminente historiador de las religiones Mircea Eliade, "no expresa más que lo que está implícito en su contenido etimológico, es decir, que *algo sagrado se nos muestra*" (ELIADE, 1998: 15).

Otro fenómeno psicológico, menos tratado en la literatura científica, asociado a estos peculiares estados perceptivos es el de *Pareidolia* (prefijo *par* = junto a – *eidolon* = figura, "imagen implícita"). En este sentido, resultan sumamente interesantes y apropiadas, por su estrecha relación con el tema que nos ocupa, las aportaciones de Bustamante Díaz:

Frecuentemente el ser humano al observar un objeto, una nube o una mancha, tiende de manera inconsciente, a reconocer en estos objetos con formas caóticas, patrones

asimilables a objetos conocidos. Este fenómeno es conocido como pareidolia (...) La pareidolia permite explicar una respuesta instintiva, a ciertas formas sugerentes, que en nuestra mente son transformadas en figuras reconocibles... En determinadas ocasiones y de acuerdo con los patrones culturales de cada época, estas formas sugerentes, pudieron llevar a determinados pueblos a valorar como sagrados, ciertos lugares (BUSTAMANTE, 2006).

5. CAOS Y ORDEN

Entre las particularidades encontradas por algunos estudiosos de esta clase de objetos naturales, en base a las relaciones de semejanza, destaca la curiosa repetición de patrones estructurales en diversas relaciones de escala, algo que, desde diferentes esferas del conocimiento, como las matemáticas, la física, la geología, la informática o la filosofía, deriva en una serie de planteamientos relativamente próximos, entre los que cabe mencionar: *autosemejanza; fractalidad*; la comparación entre micro y macroestructuras o microcosmos y macrocosmos, la convergencia de formas en la naturaleza, etc., que llevan a sugerir una suerte de "orden oculto" en la naturaleza.

Parece ser que las formas de estas piedras no siempre obedecen al puro azar. Cabe dejar abierta la hipótesis de la relación existente entre las investigaciones llevadas a cabo por los geólogos, quienes han reparado en la "convergencia de formas" al estudiar el karst y la opinión de algunos expertos en el arte de contemplar las piedras, como Richard Rosenblum o Félix Rivera, al observar que dentro de los diferentes resultados obtenidos de la cantidad de variables que intervienen en los procesos erosivos y su aleatoriedad, aparecen resultados lo "suficientemente similares" como para divisar un denominador común en las formas emergentes, ya que se observa cierta repetición de modelos. Esta manifestación de un "orden dentro

del caos” supone, por ejemplo, que pueda establecerse un sistema de clasificación basado en las diferentes tipologías apreciadas en la forma de las piedras, como sucede en el caso del suiseki japonés, al distinguir “piedras-paisaje” (con formas de montaña, refugios, arcos...) y “piedras objetos” (con formas de persona, animal, construcciones humanas e incluso formas abstractas).

Cuando se aplica al suiseki, la teoría del caos nos ayuda a entender cómo es que, fuera de la irregularidad y el desorden de las fuerzas naturales como la erosión, calor, la presión sobre el suelo, el tiempo y la temperatura, conseguimos resultados muy diferentes que sin embargo son lo suficientemente similares como para permitir a los japoneses crear un sistema de clasificación de piedra basado en la forma. (RIVERA, 1997: 78).

El profesor Eraso se refiere a “la Semejanza Dinámica de los Modelos” al observar ciertas relaciones comunes entre las causas que intervienen en estos procesos, tal como el grado de solubilidad de algunas rocas frente al agua, atendiendo a las características hidráulicas de ésta y al grado de solubilidad de aquéllas (cada tipo concreto de roca: sal yeso, caliza). Observaciones que, en el caso del karst, encuentran una explicación en “la Convergencia de Formas como Modelo Natural”.

El fenómeno de la convergencia de formas es tan abundante en la naturaleza, que no puede ser considerado como algo meramente casual. A nuestro juicio obedece a una significación profunda sumamente importante, que nos hace pensar ante la semejanza de afectos, en una semejanza de causas en virtud de una cierta dependencia funcional, es decir en un modelo natural del que sólo vemos los resultados. (ERASO, 1981: 7, 9 y 11).

Para Rosenblum, muchas de las ideas expresadas por los matemáticos, como F.J. Dyson y Benoit Mandelbrot, reflejan

principios sorprendentemente similares a los del arte chino de la naturaleza" (ROSENBLUM, 2001: 45). La idea del título *Worlds Within Worlds*, para la gran exposición internacional de su colección de "piedras de los eruditos chinos", surgió precisamente de su concepción de escala, derivada de la observación de "las piedras con agujeros en los agujeros dentro de los agujeros", algo que "permite por extensión la posibilidad de presentar el infinito dentro de un espacio finito". Rosemblum muestra su sorpresa al encontrar ciertas coincidencias entre estas teorías modernas, sus representaciones fractales en programas informáticos y la antigua práctica china de contemplar piedras con forma de montaña como si fueran paisajes enteros. Este planteamiento coincide con la idea de Lorenz de "ver el mundo en un grano de arena". En este sentido, podría afirmarse que "el arte es la facultad de que está dotado el hombre para separar una forma del caótico torbellino de sus sensaciones, y contemplarla en su singularidad" (READ, 1965: 7).

6. SOBRE LA CONSIDERACIÓN ARTÍSTICA DE LAS PIEDRAS

En este punto, hay que establecer una clara diferenciación entre las concepciones Occidentales y la de Extremo Oriente. En rigor, para la perspectiva occidental, el placer experimentado al contemplar los objetos formados por la naturaleza no es estético. La naturaleza es ajena a la creación de belleza, ya que no tiene conciencia y los calificativos que se le atribuyen no le son propios. Luego, el sentido de las piedras no se halla en éstas, sino que dependerá del sujeto que realiza tales apreciaciones. Y lo que decida ese sujeto estará influenciado por su formación, motivaciones e intereses personales, algo que, a su vez, vendrá condicionado por las variables culturales en que se halla inmerso.

El arte se sirve de estos objetos naturales a los que

incorpora un sentido humano. Este elemento humano sí es estético. Pero cabe advertir que cada sujeto ve cosas distintas en los mismos objetos, de ahí el carácter de obra abierta en la aplicación de la propia subjetividad. En definitiva, el modo de ser del sujeto y sus circunstancias definen al propio objeto.

Las piedras como objetos son una creación de la naturaleza pero es de la mirada y la intención del artista de donde procede su valor artístico, mediante la selección y su juicio estético. A partir de aquí, son muy variadas las posibilidades de sugestión de las formas halladas en estas piedras.



Fig. 5. Imagen de una piedra y recreación de una escena imaginada a partir de la imagen anterior, en base a la analogía o "correspondencia" apreciada con la figura de una geisha. *La geisha desnuda y la geisha vestida*. E. Cabrera, 2015.

Sin embargo, desde la antigüedad los chinos han considerado a la propia naturaleza como un artista, y sus creaciones, otra forma de arte. Tal es el caso de las "piedras fantásticas". Se trata de una concepción más perceptiva y sensitiva, en la que el sentido espiritual es muy importante, algo que no sucede en Occidente.

La materia y la forma de estas piedras constituyen una unidad armoniosa que se manifiesta en su exterioridad. Estos objetos logran despertar en quienes las contemplan ciertos sentimientos, como la empatía, en la medida en que identifican en ellos ciertas cualidades de su propia personalidad, sus estados de ánimo o su espíritu, algo mucho más frecuente entre los coleccionistas experimentados de Extremo Oriente que entre los occidentales.

El arte asiático de contemplar piedras extrañas y fantáticas supone un viaje imaginario a otro lugar, en el que subyace la nostalgia del paraje ideal y el anhelo más profundo del ser humano de alcanzar la inmortalidad, lo cual conlleva la transformación de la conciencia y la visión, así como la experiencia del tránsito. Implica la elevación de la mente y la búsqueda del paraíso dentro de uno mismo, un sentido trascendente que solo es posible alcanzar a través de la integración con la naturaleza.

7. CONCLUSIONES

El objeto puede ser investido de un nuevo sentido, si el sujeto le atribuye algo de sí mismo, ya que opera una transformación de su significado original por otro nuevo y distinto.

Las imágenes resultantes de las formas apreciadas en estas piedras son, a la vez, una muestra de objetividad y de abstracción, en tanto que presentan el objeto tal como es y, por otra parte, ofrecen la posibilidad de ver más allá de

estas formas concretas otra serie de apariencias latentes. Pero lo importante no está en lo figurativo o lo abstracto, sino en el contenido, su aspecto psicológico, el poder de atracción y absorción, aquello que seduce al espectador y despierta su empatía, la transmisión de sensaciones propias de su “sonido interno”, “lo que dice”. Esto es lo que se identifica con su “espíritu”.

La extrañeza conlleva la sorpresa. La forma de estas piedras no se corresponde con el resto de propiedades esperadas en esta clase de objetos. Pero la imagen que se proyecta sobre la forma de una piedra no es inherente a la piedra, es una construcción mental propia del que las mira. Cada una de estas piedras o rocas puede ofrecer una o varias configuraciones reconocibles. El común denominador es la semejanza y el artífice es la memoria.

Aunque las piedras son una manifestación de orden y desorden, las explicaciones de estas afinidades como debidas al azar o la casualidad deben revisarse por otras que tengan en cuenta la hipótesis de su relación con los procesos dinámicos que intervienen en los modelados kársticos, algo que supone una dependencia funcional, debida a las características constitutivas de la materia y la acción simultánea de los agentes ambientales que producen modelos de patrones semejantes.

En la actualidad, este tipo de piedras pueden suponer tanto una fuente de estímulos como un recurso muy eficaz para la localización de figuras o patrones alternativos en determinados proyectos creativos. Las formas naturales de estas piedras son como los signos de un lenguaje implícito dentro el arte.

Cuando el parecido creado por la ilusión permite ver cosas distintas en el objeto, éste transporta al espectador a otros lugares imaginados, un recurso que suele emplear el artista al servirse de lo metafórico y operar una transformación sobre el

objeto, creando mundos alternativos.

El individuo, el género y las pililas al viento

For Christmas, I mostly always got colored picture – or storybooks, which I liked, and chicken for dinner. I disliked turkey and still do, but I’ll eat it if I can’t get anything else

Henry Darger, *History of my life*, 1968-1972

Resumen del estado de la cuestión

El portero (lo que hoy llamamos “agente administrativo”) de hospital Henry Darger (Chicago, 1892-1973) recibe este año, -a título póstumo como no podría ser de otro modo-, un reconocimiento artístico europeo con la muestra ofrecida por el Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris (MAM) con motivo de la donación de 45 obras suyas por parte de Kiyoko Lerner, viuda del profesor y diseñador Nathan Lerner, -propietario además del último apartamento de Darger y descubridor de su obra-, después de que lo recibiera dos años antes en Nueva York en función también de una donación similar al MoMA, si bien en el continente americano Darger ya fue descubierto con anterioridad en otoño de 1977 gracias a una importante

antológica celebrada en Hyde Park Art Center de Chicago impulsada por el mismo Nathan Lerner, aunque su consolidación vino justo después de la muerte de este último con la donación de toda la habitación de Darger, -comprendiendo el conjunto heteróclito de objetos, muebles, *scrapbooks*, material de dibujo, recortes, etc.-, al recién creado Intuit Center of Chicago, lo que aseguró su conservación y permitió poco más tarde, en 2001, celebrar la definitiva apertura de un centro de estudios dedicado en exclusiva a él en el American Folk Art Museum de Nueva York, mientras se celebraban importantes muestras de su obra, tanto en el país como en el extranjero.



Critica historiográfica y materialista a la psicología

Sin embargo, no se debe pasar por alto que esta acogida de la obra del excéntrico de Illinois en dos centros representativos del arte contemporáneo y actual como son el MoMA de Nueva York y el MAM de París, supone la transfiguración en Arte institucionalizado de un fenómeno por lo poco bastante más amplio que este restringido vado, pues tampoco debemos olvidar que sus ilustraciones mantienen complicadas relaciones con su obra escrita, igualmente ocultada con recelo hasta el final de su vida, siendo que se trata -aunque sean escasas- de algunas de las obras más extensas de la historia, la primera de ellas, -*The Story of the Vivian Girls, in What is known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinnian War Storm, Caused by the Child Slave Rebellion* (iniciada en 1912 y finalizada en

los años treinta)-, de nada más y nada menos que 15.143 páginas. Tal y como coinciden los autores que lo han tratado, Darger nunca se preocupó por las cuestiones estéticas y, a pesar de las dificultades que encontramos a la hora de identificar las ilustraciones con los pasajes de los argumentos narrados, jamás podremos escindir su producción gráfica de su literatura, ya que ambas conforman un mundo de mitos propios capaces, -por qué no-, de dar sentido incluso a nuestras dudas.

De hecho, en su obra prima el contenido (de ahí el triunfo definitivo de la figuración), sin que con ello afirmemos que Darger haya roto la unidad forma-contenido cuyo carácter compacto la hace capaz a su vez de ser ampliada en todos sus extremos. Es evidente que su producción no es hermética. La cultura popular contemporánea, el cómic, las sagas, las novelas infantiles y por entregas que todo lo disuelve en la incertidumbre entre la creatividad y la ideología, le han servido de modelo. De sus ilustraciones ha extraído Darger las imágenes necesarias mediante el calco con el fin de confeccionar sus figuras y paisajes. Es él quien es hermético y no su producción, y no nos referimos de este modo a su persona en tanto que artista, sino a una voluntad que ha dado origen a una obra cuya continuidad -cronológica, histórica, narrativa, formal, identidades cruzadas constantemente, personajes, etc.-, resulta por su dispersión más que cuestionable. Quizás venga ofrecida por su propia vida. Al fin y al cabo la enorme extensión de sus cinco libros, -sobre todo el primero de ellos citado poco más arriba junto con *Further Adventures of the Vivian Girls in Chicago* escrito entre 1939 y 1943-, hace que las historias que nos cuentan se confundan con la propia experiencia vital de Darger, ahí precisamente donde la dimensión ética adquiere un protagonismo irreprochable, lo que también es visible en sus narraciones biográficas (*Book of Weather Reports on Temperatures* correspondiente a los años comprendidos entre 1957 y 1967, *Diary* e *History of My Life*, estos dos últimos redactados entre 1968 y 1972), donde la

experiencia vital pronto da paso a la ficción sin que logremos localizar con exactitud una barrera que separe estos dos ámbitos. Hace tiempo que el libro absoluto, que la obra total, ya no es no sólo imposible como en la época de Mallarmé, sino incluso inconcebible.

Como en todos los fenómenos destacables, tanto sus cuentos como su vida son el resultado de un encuentro de contrarios, en su caso de manera tremendamente radical: ciencia y literatura, continuidad y simultaneidad, el anacronismo, la fe y la razón, dulzura y espanto, piel y vísceras, libertad y esclavitud, libertad y dogma... hasta alcanzar la unión alquímica de los dos géneros: lo que más ha chocado de las ilustraciones de *The Story of the Vivian Girls...*, son los genitales masculinos con los que ha dotado a las niñas protagonistas, lo que ha disparado una vez más un sinfín de teorías psicoanalíticas o, por lo pronto, de naturaleza psicológica (la de la homosexualidad, la pedofilia por parte de Robert Hughes, el sadismo sexual de Holland Cotter, etc.) que, lejos de disipar el valor de su aportación (y no hablo de cantidad ni de calidad, sino de cualidad), ya sea escrito o calcado y coloreado, vienen una vez más a condenar los mecanismos de estructuración de nuestro interior.

Por todo ello, antes que preguntarnos por la calidad artística de estas ilustraciones, cuestión de respuestas objetivas imposibles dada la naturaleza arbitraria y abstracta de la institución "Arte" en los términos establecidos por Mario Perniola en *La alienación artística* en 1977, debemos rastrear el proceso creativo a través de las imágenes presentadas y sus apariencias, ya no como una unidad entre forma y contenido pero sí como un cruce constante entre la ficción y la realidad de quien las ha concebido. La propia historia que le ocupó el grueso de su vida, la de las "vivian girls", acontece en un planeta que "tiene nuestra tierra por luna". De esta manera no nos chocará tanto concebir la creatividad en términos culturales e incluso arquetípicos, como el encuentro entre la

masculinidad del acto y la feminidad del material preexistente, tal y como ocurre con la *Fountain* de Duchamp o urinario femenino invertido de tal modo que la orina masculina salpica sobre su procedencia, así como el conjunto de sus *ready-mades*, si bien en este autor la unión de contrarios es un encuentro posterior a la intervención artística, mientras que en Darger, bien diferente a este último aunque se hayan mantenido ambos en los márgenes del arte, -cada uno a su manera-, el encuentro no sólo es armónico a pesar de lo que nos sorprenda en el cuerpo desnudo de las niñas, sino que además pertenece al ámbito de la inocencia. Se trata de genitales pálidos aún sin oscurecer por la pubertad. Todavía no están cubiertos por el bello, no guardan connotación sexual alguna. Por ello entendemos que tal inocencia se localiza más bien en un a priori, lo que concuerda con la Historia misma, dado que estas niñas que conforman la infancia de la nación cristiana *Calveriana* ocupada por *Glandelina*, van a ser secuestradas por los adultos esclavistas de esta última nación atea y en guerra constante contra el reino cristiano de *Abbieannia*.

Darger y la Historia del Arte

Pero antes de continuar con la historia de *Vivians Girls*, me gustaría detenerme en las diferencias entre Darger y Duchamp, así como con otros protagonistas de la vanguardia histórica que desarrollaron todo un proyecto de investigación abierto a lo largo de toda su vida, -como Kurt Schwitters y su *merz*, o el *proun* de El Lissitzky a modo de ensayo de unas nuevas matemáticas materialistas-, apartándose de la noción del arte como una realidad aislada para recuperar la creatividad y sus valores de uso. La unión de forma y contenido acontece en ellos negando el mensaje separado y acogiendo sólo aquel que emana de la forma. Se trata de una concepción creativa que imperó en el conjunto de la vanguardia histórica, desde el dadaísmo hasta el constructivismo y el productivismo de la

Bauhaus, mientras que en el caso de Darger ocurre todo lo contrario, es decir, la forma deriva de unos contenidos obsesivos que en ocasiones conciernen al propio proceder: la adopción de unas imágenes preexistentes que él colecciona día a día. Quizás por ello se aleje todavía más del Arte, porque ni tan siquiera es consciente de mantener relación alguna con él. Lo que importa a Darger es la historia, aquella que maquinada por él mismo no sólo le pertenece sino que constituye la suya propia, confundiéndose constantemente con la realidad a través de engranajes que siempre le cautivaron, como son la geografía o más concretamente las condiciones meteorológicas y climáticas extremas. Éstas son detalladas exhaustivamente tanto en su autobiografía como en sus historias ficticias e ilustraciones, cuyas nubes, las cuales a veces adquieren la figura y los perfiles de los personajes, -preferentemente de las niñas-, son calcados y así extraídos de cómics con el fin de mantener la exactitud necesaria, ya que, aunque conformada con fragmentos de la realidad, esta nueva unidad donde se ubica el reino de *Abbieannia* pasa a primer término, al planeta del que depende el satélite que habitamos. Es así que gracias a que Darger permanece siempre y de manera "inconsciente" al margen del Arte, logra una unidad que nos cautiva, como la naturalidad con la que presenta el hermafroditismo de los protagonistas. No está lejos del espíritu antiartístico de la vanguardia histórica, tanto de su poética como de su funcionalismo. Su propio descubridor Nathan Lerner fue uno de los primeros alumnos de la Nueva Bauhaus de Chicago, condición que no le impidió, -sino todo lo contrario-, apreciar su legado como un bien que debía ser preservado para las generaciones futuras, aunque sin duda pertenezca al ámbito del mito más que al de la racionalidad de la Bauhaus. ¿Acaso no fueron los espiritualistas Klee y Kandinsky dos de los primeros alumnos de esta institución formativa profesional en materia de artes plásticas, antes que Moholy-Nagy o Josef Albers?

En este sentido y aunque a través del calco practique una

“pintura de precisión” próxima a la de Duchamp o a los métodos automáticos ejercitados por los dadaístas Man Ray, Picabia, Jean Arp o Max Ernst entre otros, la forma emana del contenido tal y como estudiaron y valoraron las manifestaciones primitivas los pintores expresionistas de CoBRA, porque la obra de Darger, a pesar de sus procedimientos automáticos o pseudoautomáticos como el collage o el calco mismo, se aproxima más a esa otra Bauhaus Imaginista impulsada en 1956 por los italianos Pinot-Gallizio, Piero Simondo, Enrico Baj y Sergio Dangelo (estos dos últimos procedentes del Movimiento Nuclear), junto con el danés Asger Jorn y su hermano Jorgen Nash entre otros relacionados con el movimiento imaginista CoBRA y el incipiente situacionismo, contrario al aparente racionalismo de la Bauhaus de Ulm fundada por Max Bill y auto-considerada heredera de la primera Bauhaus alemana de Gropius. En verdad fue el surrealismo el que comenzó a trabajar desde los contenidos, movimiento éste despreocupado siempre por cualquier cuestión formal y ansioso por descubrir los misterios de la subconsciencia. De hecho, la primera exposición de Darger, -“The Realms and the Unreal. The work of Henry Darger”-, se celebró en 1977 -como ya hemos apuntado- en el Hyde Park Art Center de Chicago, el cual, fundado en 1939 para exponer la obra de artistas locales, estuvo desde los años sesenta relacionado estrechamente con el revolucionario surrealismo de la ciudad (muy próximo a la federación sindical internacional IWW) representado en parte (además del grupo oficial liderado por Franklin y Penelope Rosemont) por la plástica de los antiguos estudiantes del School of Art Institute of Chicago, como los *imagists* de la ciudad (Roger Brown, Ed Paschke, Christina Ramberg, Barbara Rossi, Rihard Wetzel, Ray Yoshida...), los *Monster Roster* (Nancy Spero, Cosmo Campoli, George Cohen, Leon Golub...) y los *Hairy Who* (Arthur Green, Gladys Nilsson, Jim Nutt, Suellen Rocca, Karl Wirsum...), caracterizados todos por su interés por el arte bruto (en principio del “hombre del común” en palabras de Jean Dubuffet) y el empleo de cómics y otras manifestaciones de masas, tal y como procedió en solitario Henry Darger al margen de todas las

manifestaciones artísticas que aquí venimos citando. No tengamos miedo a la hora de entroncar a este tipo de artistas presentados como “outsiders” en la historia del arte más reciente. A pesar de todo, sus grandes guardianes –historiadores, comisarios, museos, galeristas, etc.- lo hacen constantemente por negación para mantener el interés por unos nuevos “pocos elegidos”.

Un doble contexto cultural

Tanto para Darger como para los surrealistas y los grupos afines de Chicago, se trata de un empleo de los modelos e imágenes de los medios de masas muy diferentes al pop art tal y como los propios *imagists* han sostenido. Tanto ellos como Darger se sirven de estos pedazos de cultura masificada como una realidad exterior en la que indagar, al margen de cualquier preocupación temática o institucional. De este modo recatamos el ambiente donde la obra de Darger fue descubierta, aquel donde reinaba una sed por la investigación capaz de devolver el mito a la razón tal y como reclamaba el joven Hegel en 1797 en su *Primer programa de un sistema del idealismo alemán*. No obstante –y esto debe tenerse siempre en cuenta-, en este primer descubrimiento ya están implícitos los gérmenes de las dos vertientes de recuperación, las cuales se presentan no sólo contradictorias sino dialécticas además, según algunos argumentos recurrentes, deviniendo así complementarias por coincidir precisamente en multitud de valores. La consideración como artista es clara, su aislamiento del resto de la sociedad, su exclusividad en el comportamiento, en la apreciación de la realidad y en su apropiación en nuevas historias y composiciones. Todo ello asegura la distancia y la exclusividad del arte, algo que podría contradecir la otra vertiente presente en el ambiente que rodeaba en la década de 1970 los círculos próximos al Hyde Art Park Center de Chicago, -el arte bruto-, que no hacía muchos años, en 1972 concretamente, conoció la formulación de

su versión anglosajona bajo el concepto de arte "outsider" de Roger Cardinal, en lo que participó con su reconocimiento institucional, la primera apertura por parte de Nathan Lerner del apartamento de Darger a los posibles interesados en 1973 tras su muerte. No hay que olvidar que antes del reconocimiento de Darger como artista, fue considerado un representante del arte bruto u outsider, primeramente en Estados Unidos y luego en Europa bastante antes de su acogimiento en el MAM de París, concretamente en 1996 por la Institución más importante en esta materia: la Colección de Arte Bruto de Lausanne fundada por Jean Dubuffet en 1976, por lo que pronto podremos deducir cómo el arte bruto, en tanto que manifestación artística propia de la posguerra de finales de los años cuarenta -es decir, en un momento crucial de recuperación del Arte tras la tormenta de las vanguardias históricas-, iniciada una vez más no a partir de la práctica artística sino del coleccionismo, sirvió de asimilación de fenómenos culturales bien presentes pero que en un principio vienen a cuestionar los límites del cofre artístico y museístico.

Dialéctica abstracta y dialéctica fenomenológica del arte bruto y del arte outsider

Si bien la consideración de las manifestaciones plásticas del hombre del común que deviene artista al margen del arte, puede resultar contradictoria, en el momento en que se localizan en los sanatorios y manicomios la exclusividad se recupera, terreno éste que ha ido ganado una ventaja significativa frente al arte de los niños por ejemplo, sobre todo en el momento de crear las primeras colecciones de este tipo de arte "liberado", mientras que el llamado arte primitivo carecía de la innovación del "arte de locos y marginados", dado que sus valores formales ya fueron rescatados por una primera generación de artistas *nabis* y simbolistas, seguidas por el cubismo y las vanguardias históricas en una constante

confusión o entrecruzamiento con manifestaciones artísticas de la Antigüedad como el arte sumerio, el arte íbero, el egipcio o, sin ir más lejos, el periodo arcaico griego y, aún más, aquel anterior tremendamente primitivo, localizado en lo que se entendía como “años heroicos”, cuando los conflictos se solucionaban en un combate entre “héroes” antes del desencadenamiento de los acontecimientos propiamente históricos. Y es que la Historia y la Prehistoria no vienen separadas por un telón de acero. El devenir se acelera y se agudiza con la toma de conciencia, tal y como ocurre a nivel individual con la espacialización del tiempo como diría Bergson. El tiempo establece por diferencia una inocencia, ora prehistórica ora infantil (el arte *naïf* sirve de precedente, surgido a partir del famoso ensayo del crítico y coleccionista alemán Wilhelm Uhde, -primer marido de Sonia Delaunay-, a partir de la calificación que atribuían a la pintura de Henri Rousseau Alfred Jarry, Apollinaire, Picasso, etc., y que tomó forma cuando Udhe descubrió en 1912 las pinturas de Séraphine Louis), de la misma manera que cuando definimos un arte “no institucionalizado” reforzamos de inmediato el concepto de institución artística así como su capacidad de reificación. Ya no se trataba tanto del “hombre del común” de Jean Dubuffet en el momento en que el líder surrealista André Breton le apoyó en el proyecto junto con otros diletantes como el íntimo de Duchamp Henri-Pierre Roché, el abogado y bibliófilo Edmond Bomsel –copropietario además de las ediciones Sagitario dirigidas por Philippe Soupault-, Jean Paulhan -quien había dirigido durante años *La Nouvelle Revue Française* (también asesoró a Dubuffet otro próximo a esta revista: Raymond Queneau)-, el galerista y marchante de arte próximo a los surrealistas Charles Ratton, y el formulador del “un arte otro” Michel Tapié. De hecho, fue el crítico de arte suizo Paul Budry quien dio a conocer a Dubuffet los círculos médicos de su país durante aquellos años de la fundación de la Compañía del Arte Bruto, por lo que pronto se relacionó su proyecto con la colección de arte psicopatológico iniciada en 1922 por el psiquiatra Hans Prinzhorn, cuyos estudios inspiró

tanto a artistas como Paul Klee o Max Ernst, como a la exposición de “arte degenerado” organizada por los nazis en 1937 en Munich y en la que incluyeron dicha colección con el fin de ridiculizar aún más el arte moderno (no conocían por entonces el enorme beneficio que le rendirían, sobre todo a marchantes y coleccionistas próximos como nuestro conocido el Barón Thyssen Bornemisza). Claro está que en este ambiente de excesivo cosmopolitismo y doble moral burguesa, el arte del “hombre del común” pronto se identificó y se estigmatizó en la locura, en los presidiarios y en demás sacos sin fondo donde se han lanzado, escindidos, desde la sexualidad femenina hasta el azar, en suma todo aquello que no entra dentro de los estancos de un lenguaje tremendamente ideologizado a lo largo de la historia y especialmente en los últimos ciento cincuenta años (recordemos *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault), teniendo en cuenta aún más que la colección del médico alemán Prinzhorn compartió con el psicoanálisis de Freud (el mismo que denigró la sexología clitoridiana como infantil) un mismo precedente: Jean-Martin Charcot, en su caso no tanto por sus investigaciones sobre la histeria femenina, sino por sus experiencias con arte psicoterapéutico en el Hospital de la Salpêtrière de París hacia 1875. El trabajo anónimo de las “artes primitivas”, extraño al culto del artista, resultó al final más incómodo que la psique de los enajenados, más propicia para crear nuevos artistas “degenerados”, lo que resulta excesivamente perverso cuando se trata del arte de los niños cuyas personalidades se encuentran en pleno proceso de construcción. El arte bruto sólo pudo desarrollarse tras la segunda mitad del siglo XX, época de enorme reacción contra las ideas socialistas, en un clima generalizado de “vuelta al orden” y de renuncias a los proyectos de aquellas vanguardias históricas –ahora tachadas de utópicas–, más inclinadas por el anonimato de la creación para poder equipararla y fusionarla de nuevo con la producción, ambas escindidas en la modernidad capitalista y liberal (el emprendedor y las masas trabajadoras). Al fin y al cabo, tal y como advierten Ernst Kris y Otto Kurz en su obra conjunta *La leyenda del artista*,

la formación de un genio se nutre de su propia biografía, lo que permite considerar su creación como una extensión de sí. Se trata de la sustitución de las relaciones entre representación y representado en la obra artística, por aquellas que latén entre el artista y su propia y endogámica producción.

La forja mitológica del loco individuo excéntrico, fue agudizándose en el ámbito institucional artístico con otros términos y propuestas como son el "arte outsider" de Cardinal como respuesta al constante paralelismo entre París y Nueva York, aunque en este caso se trate más bien de Chicago, -precisamente-, al haber organizado la ciudad la exposición colectiva en 1979 bajo el término "Outsider art in Chicago" (Henri Darger, Lee Godie y Joseph Yoakum fundamentalmente, además de piezas procedentes de las colecciones de los *imagists*, quienes no dudaron en exponer las suyas propias), gracias a la cual el concepto adquirió el cuerpo necesario para establecerse, al tiempo que el propio Cardinal organizaba en Londres junto con Victor Musgrave y la Hayward Gallery, la exposición "Outsiders : An Art without Precedent or Tradition". De hecho no lo hizo de una manera inequívoca, sino según la dialéctica de la institucionalización en la que se basaba, en lo que participaron otras propuestas y formulaciones intermedias, como el "arte singular" de Michel Ragon y la "Neuve Invention" del director de la Colección de Art bruto de Lausanne Michel Thévoz, ambos para acoger aquellos artistas que no se encuentran ni en un ámbito ni en otro, como por ejemplo el rumano Zoltan Kémény por su materismo o los franceses Robert Tatin (muy apreciado por los surrealistas) y Gaston Chaissac, descubierto este último por Jean Paulhan, Raymond Queneau y el propio Dubuffet. De hecho, tal y como afirman los expertos, el término "arte outsider" permite hoy en día paradójicamente, una mayor apertura que el "estrecho" concepto europeo de arte bruto con el que Dubuffet se refirió con motivo de la primera exposición de "art brut" en la galería Drouin de París en 1949, a aquel producido por

personas libres de cultura artística, lo que según él era visible en el poco valor que otorgan al mimetismo y a la gran variedad de medios abordados: “temas, medios materiales elegidos y empleados, métodos de transposición [por ejemplo y *avant-la-lettre*, el calco de Darger y sus ampliaciones fotográficas], ritmos, maneras de escritura, etc.” Sobre todo la primera de estas dos características (si bien ambas comprometían al arte de vanguardia desarrollado en la primera mitad del siglo XX; de hecho fueron sus artífices los primeros en prestar atención a las artes primitivas, al de los niños y a la psicoterapia plástica) centraba las apreciaciones estéticas en la forma. Por ello y aunque el concepto en un principio fue propuesto como una traducción directa del arte bruto dubuffiano tal y como aclara el historiador Colin Rhodes por ejemplo, el concepto de “arte outsider” acabó por ser más amplio gracias a la aplicación que recibió por parte de críticos e historiadores posteriores, sobre todo a la hora de adaptarse a las circunstancias norteamericanas que necesitaban de una consideración de las manifestaciones populares afroamericanas, tan importantes como el jazz en el ámbito musical sin ir más lejos. Es decir, el calificativo “outsider” ampliaba la capacidad de absorción del arte bruto. No obstante, cuando nos referimos a una mayor amplitud lo hacemos en términos abstractos, dado que “arte outsider” no se limita tanto a la forma o las circunstancias biográficas de los creadores, sino que desde un principio se propuso desde su relación con el arte institucionalizado, el cual se había regenerado respecto a las manifestaciones del siglo XX y en función de la museística y de la historiografía, en Estados Unidos antes que en París gracias especialmente a los esfuerzos del MoMA y de sus directores, desde su fundador Alfred Barr Jr. hasta William C. Seitz, quien organizó en 1961 la importante exposición *Art of Assemblage* en este centro con la asistencia teórica de Jean Dubuffet precisamente. La mayor amplitud del término “outsider” se debe entonces a una respuesta institucional más clara, en un momento posterior en el que el concepto de arte institucionalizado se encontraba

mucho más evolucionado. Este proceso deviene más evidente aún gracias al porqué la obra de Darger no fue incluida en la primera exposición de arte outsider de 1979 en Londres cuando se entendía por este concepto todavía una traducción literal del arte bruto de Dubuffet, mientras que hoy en día es considerado como uno de sus principales exponentes. El propio Musgrave consideró en la introducción al catálogo poco propicio incluirlo en esta muestra por la naturaleza cultural de sus fuentes -comics, revistas y viejos álbumes-, como si fuesen incompatibles con la idea dubuffiana del arte "indemne". Aun con todo esto último poco concordaba con la realidad de la cultura popular norteamericana, pionera en el despliegue de los *mass media* en tanto que emanación cultural de la sociedad capitalista. El propio Darger en su autobiografía se cita a él mismo en calidad de artista, aunque este hecho es en verdad muy común entre los artistas representados en la colección de arte bruto de Dubuffet conservada en Lausanne. En realidad no existe diferencia alguna entre "bruto" y "outsider", sino que, refiriéndose ambos a vertientes diferentes de un mismo interés institucional, participan del mismo proceso de reificación de uno de los mayores intereses de las vanguardias históricas desarrolladas antes de la Segunda Guerra Mundial: el arte del hombre del común, incluyendo las artes primitivas e infantiles, tal y como le pudieron interesar por ejemplo al uruguayo Joaquín Torres García. Por ello y una vez considerada esta realidad desde la colección y el museo que selecciona entre una infinitud de muestras, el arte outsider subraya la realidad institucional de este interés. Es así cómo entiende la implicación de ciertos protagonistas de aquella vanguardia legendaria dispuesta a cambiar el mundo, en la Compañía de Arte Bruto promovida por Dubuffet, pintor de su generación que, junto con Michel Tapié, Simon Hantaï, Henri Michaux ("La palabra es tan sólo una ilusión. Los artistas que trabajan con sus manos son mucho más felices", replicó Michaux en el estudio de Picasso en 1943 según las memorias del fotógrafo Brassai) o el crítico Charles Estienne (sin nombrar a los

expresionistas y neodadaístas norteamericanos dispuestos a vivir su propia aventura moderna entre los años 1940 y 1950), estaba firmemente dispuesto en el fondo a recobrar el valor individual del artista al liberarlo de la formación profesional, sólo que con ello también eliminaba la dimensión teórica de la vanguardia histórica: “no más ideas; expresión, expresión...”, a lo que las instituciones respondían entusiasmadas: “¡más cuadros, más ventas, más cultos, menos reflexión, más religiones!”. Éste es en realidad el verdadero sentido ideológico del *assemblage* de Dubuffet frente al collage de la vanguardia histórica, de la superposición de su “untar” a la yuxtaposición del encolado, de la imagen reproducible hasta la recuperación de la obra única.

El héroe contra el mito

En este estado de cosas no es de extrañar que la siguiente exposición de Henri Darger, quien ya se había convertido en un mito de la cultura reciente de Chicago y de los Estados Unidos, tuviese lugar a modo de antológica en la galería de Nueva York Phyllis Kind, -la segunda tras aquella celebrada en Chicago en 1977-, ahora bajo el título “Los dibujos de Henry Darger”, lo que ya supuso un reconocimiento como artista junto a su supuesta condición de outsider. Esta última apreciación se restringió a Chicago donde se celebró en 1979 la exposición dedicada a este tipo de artistas “marginados”, en este caso todos autóctonos de la ciudad, sobre todo ante el hecho de que Darger no fue incluido en la exposición celebrada en Londres ese mismo año (a pesar de los argumentos de Musgrave, este hecho posiblemente se debiera más a su reciente descubrimiento que no permitió a los organizadores valorar su obra), mientras que su renombre como artista alcanzaba ya cuotas nacionales. Aun con todo, su producción fue acogida en 1996 en la Colección de Arte Bruto de Lausanne, llegando pronto a ser considerado como uno de los grandes de esta vertiente del arte abierta por Dubuffet, así como nuevamente del propio arte

outsider, ahora y por fin a nivel internacional, al haber sido representado cuatro años antes en la exposición itinerante "Parallel Visions. Modern Artists and Outsiders" organizada por Los Angeles County Museum of Art (LACMA), concretamente por Maurice Tuchman y Carol S. Eliel, y que pudo verse también en el Museo Reina Sofía de Madrid, además de en Tokio y Basilea, si bien de manera ambigua, dado que la muestra contraponía artistas consagrados del siglo XX con los denominados "outsiders", en un proceso al que ya hemos aludido de complementariedad y que desembocaría en la nominación "Musée d'art moderne, contemporaine et d'art brut" en 1999 al recién abierto centro de arte contemporáneo de Lille. ¿Dónde queda Darger en todo esto?, ¿en el arte propiamente dicho o en el recinto creado por Dubuffet para el "hombre del común"? Aunque a estas alturas quizás debamos reformular la cuestión: ¿dónde queda el hombre del común?

De esta manera y a modo de contextualización de la obra y legado de Henry Darger, hemos probado cómo gracias a que el arte del "hombre del común" ha ido restringiéndose a lo que hoy entendemos por locura sin apenas cuestionarlo (para lo cual habría que definir antes la razón imperante que la define por contraposición), se ha ido reforzando en el fondo no sólo la obra del artista como genio y ser superior destacado del resto de la sociedad tal y como desean presentarse los empresarios emprendedores que protagonizan la sociedad actual de mercado, también la obra de arte independiente de todo valor de uso conservado aún en las imágenes prehistóricas y de las denominadas "artes primitivas", como reflejo de las inquietudes interiores del artista más allá de la mimesis. El arte ya no estudiaba mediante la representación la realidad, algo que en verdad tuvo su fin en el siglo XVIII tras siglo y medio de presión trentina directa o indirecta, sino que la representación pasó a ser un valor en sí mismo tal y como ocurrió con el lenguaje en el momento en que comenzó a ser estudiado en los términos expuestos por Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*, con una función resuelta en dos

vertientes concernientes al artista y a la obra artística, a la producción y a la ideología emanada: convertir la obra de arte en un modelo de puro valor de cambio para el mercado, un cheque en blanco amparado en el hecho de que sólo se le permite al artista (los barbudos con gafas de pasta de la España franquista y de la Europa actual de *hipsters*) trabajar de manera simultánea –sea cierto o falso, da igual- la idea y su materialización. De esta manera el Arte se presentaba por primera vez como lo contrario al trabajo, dado que fue en la Revolución Industrial cuando se desligó el diseño de la fabricación, el trabajo intelectual del manual, en el momento en que nacía la clase trabajadora y el trabajo automático (que las diferentes vanguardias históricas quisieron actualizar a las manifestaciones culturales, como la espontaneidad de las palabras en libertad futuristas, la construcción del constructivismo y del funcionalismo, y los automatismos dadaístas y surrealistas), encontrando pronto respaldo legislativo en el Décret d'Allarde y la Loi Le Chapelier decretados en 1791 en el primer periodo monárquico constitucional de la Revolución Francesa, por los cuales se suprimían todas las corporaciones de oficios y trabajadores mientras se garantizaba la libertad de comercio y de industria. Como los Bisontes paleolíticos o las pirámides de Egipto, nuestro concepto de Arte que imponemos al resto de la Historia responde a una ideología concreta necesitada del emprendedor, -ora artista ora empresario-, aunque este último no ha dejado nunca de ver el primero como una persona que por su excentricidad ha orientado su exclusividad hacia la “libertad artística”, la cual siempre es subjetiva (*Los placeres de la imaginación* de Joseph Addison y del empirismo inglés, *La crítica del juicio* de Kant, etc.) como las propias capacidades del empresario para elegir sus inversiones. En principio la burguesía echó mano de la mimesis del arte para disfrazarse de lo que en el fondo deseaba ser –aristócratas-, para luego tratar el cuadro como una representación del alma individual del genio a partir de finales del siglo XIX y el surgimiento de la idea de un arte autosuficiente (“el arte por

el arte”), gracias a lo cual alcanza el valor de cambio “absoluto” (esto es: independiente del valor de uso, de donde surge la idea de que el arte es siempre inútil materialmente hablando): “La actitud que consiste en ver el arte *como arte*, como un dominio autónomo de la actividad creadora (...), emerge desde que crece el deseo de asociar el nombre del maestro a su obra”, señalan acertadamente Ernst Kris y Otto Kurz en *La leyenda del artista* (Viena, 1934). Mediante el arte, lleno de complejos victorianos, bismarckianos y bonapartistas, el burgués se proyecta en el alma del artista y juega por un breve momento como cuando va al prostíbulo, a ser un loco embriagado por sus propios dones, sin que jamás haya desaparecido la representación, no sólo en el arte sino en el conjunto de la sociedad una vez fortalecida gracias a la disociación entre trabajo “intelectual” y trabajo manual o material, ahora reducido al automatismo de la fábrica con el fin de incrementar los beneficios y desproveer de su fuerza a la única fuente de riqueza real, que no es otra que la mano de obra, hablando en serio y en los términos economicistas de Ricardo.

De este modo entendemos cómo el hombre del común ahora estigmatizado en la locura, –para lo que no sólo aceptamos el discurso definido por Foucault, sino también el concepto de locura expresado históricamente en su *Historia de la locura en la época clásica*–, vuelve al culto biográfico de Vasari, él mismo artista y por tanto burgués emprendedor, aunque todavía previo a la escisión del trabajo manual del intelectual propio de nuestra era capitalista. El artista a través de la “locura” recupera sus facultades mágicas de las que nos hablaban Kris y Kurz, mientras que el arte infantil pierde fuerza. Al fin y al cabo y siendo que todos lo hemos sido, todos los niños pintan; o más bien dibujan, al menos hasta que dejan de hacerlo a la edad de los 10 años más o menos, ante la evidencia de que sus moños y garabatos poco tienen que ver no con la realidad, sino con las ilustraciones de museos y publicaciones que han pasado por la aprobación de la imprenta (nos referimos irónicamente

a la división profesional). Es entonces cuando el niño comienza a centrarse en una sexualidad ideologizada y escindida del resto de su cuerpo y de su comportamiento (tal y como define Michel Foucault la sexualidad en la introducción al segundo volumen de su *Historia de la Sexualidad, El uso de los placeres*), la misma que pronto dirigirá hacia la procreación de más mano de obra. El resto no es más que un persistente estado infantil de la sexualidad según los argumentos del psicoanálisis y de la economía de la libido. Es entonces, y sólo entonces, cuando alcanzamos una verdadera “crisis de la realidad”. Por el contrario, en los relatos biográficos de artistas se subrayan, según las fases propias del héroe mitológico, las primeras manifestaciones de las supuestas dotes artísticas del “elegido” creador en su infancia, que ya entonces lo diferencian de la cantidad de garabatos de los restantes niños (y sigo con ello una vez más los argumentos de Kris y Kurz).

Sea como sea, Henry Darger ya ha constituido un mito que debe ser reconocido de alguna manera por la cultura institucionalizada. Klaus Biesenbach argumenta muy bien en la monografía que le dedica en 2009, su conformación en los Estados Unidos: ya en 1979, tres años después de su descubrimiento, el guitarrista de country experimental asentado en San Francisco y colaborador con The Residents, Snakefinger, dedicó un tema a *The Vivian Girls*, seguido de la ex-cantante de 10.000 Maniacs Natalie Merchant con su “Balada a Henry Darger” de 2001, a lo que hay que añadir “The Vivian Girls are visited in the Night by Saint Dargarius an his Squadron of Benevolent Butterflies” de Sufjan Stevens (2006) y, sin ir más lejos, el grupo de punk pop femenino bautizado directamente The Vivian Girls en 2007, junto con la pieza teatral *As Told by The Vivian Girls* de Devon de Mayo e interpretada por la compañía The Dog & Pony’s Theatre, sin que enumeremos aquí los reiterados homenajes y citaciones en el ámbito del cómic y de la literatura en general.

Nosotros vamos a intentar volcar en sentido contrario las aportaciones de Darger en tanto que individuo. No es nuestra intención expresar una crítica fácil, vacía de utilidad y que pueda condenar al olvido una serie de cuestiones capaces de aportarnos una enorme trascendencia. Pero como hemos hecho hasta el momento vamos a centrarnos en la ficción, -en la producción relegada en verdad-, con el fin de detectar los síntomas de realidad que subyacen, antes que mitificar una vida, ya sea por su intensidad (Los picassos y los dalís) o por su monotonía (como el propio Darger). Al fin y al cabo nuestro autor en tanto que creador individual y aislado, representa muy bien la sociedad actual y su cultura surgida del sistema de mercado que rige los destinos del mundo desde hace dos siglos, hecho que queda plasmado en caracteres precisos de su producción interdisciplinar, capaces de devolver -como ya hemos advertido al principio-, una visión mítica de la que la razón se ha visto despojada desde el momento en que ella misma se vio convertida en simple mercancía. Recordemos que tan sólo en España, uno de los periódicos "de mayor tendencia" se ha apropiado de su nombre, uno de aquellos agentes empeñados en despojarla, a ella y a la vida, de su propia magia, la cual han concentrado en aburridos barbudos con gafas de pasta. Sí, hay mucho que recuperar, y en este estado de cosas, en ocasiones, no sabemos si por casualidad o no, se descubre la insistencia de algún solitario como Darger. Para poder apreciarlo debemos alejarnos de la psicología reificadora y tratarlo tal y como se presentaron los auténticos plásticos y creadores del difícil siglo XX: en calidad de investigadores de una realidad alejada. Dicho todo esto concerniente acerca de nuestra metodología, prosigamos.

Arte y conocimiento de la realidad

Las historias de Darger resultan conmovedoras. Profundamente maniqueas chocan con la moral adquirida por cada uno de

nosotros. Con el detalle con el que trata a esta última, Darger ha logrado disociarla por un momento de la excitación, del placer y de la violencia y, con ello y sin saberlo, desvelar el funcionamiento de la ideología así como liberar los mecanismos de nuestro interior, tal y como pudo hacerlo Sade en su momento. ¿Acaso la historia desmembrada, sin continuidad, plagada de cruces de nombres y personajes, de causas y efectos, no es la misma que la que vivimos en una constante imposibilidad de aportar datos objetivos libres de la ideología, ni de establecer una cadena lógica de los acontecimientos, y mucho menos en función de una moral? Tal y como Darger reubica de un golpe la tierra en la órbita de un nuevo astro haciéndola descender hasta la categoría de satélite, nos sitúa no a él mismo como podríamos pensar, en unos estados segundos que permite vislumbrar realidades inaccesibles al resto de los mortales, sino a nosotros que devenimos lo que en realidad somos: unos desterrados de nuestra propia realidad. ¿Qué es lo que nos ciega, lo que no nos deja ver la verdad de la historia que Darger nos narra? De repente los penes pre-pubertosos de las niñas cobran sentido en una nueva unidad que se ha visto ultrajada por las fuerzas esclavistas de los adultos, a pesar de la existencia de algunos de ellos aliados y que en realidad dirigen el conflicto. Los términos se invierten. El ensamblaje de las diferentes partes antecede a lo que antes veíamos como unidades autosuficientes. Nos faltaba abandonar nuestro “planeta” para descubrir que se trataba del satélite de otro astro mucho mayor donde la continuidad cobra un nuevo sentido, donde los personajes se entrecruzan en plena simultaneidad, porque como en el platónico cuento *Flatland* de Abbott, se trata de una toma de conciencia de que las diferentes dimensiones no son más que el reflejo de una misma realidad, nada inocente en una época que antecede a la gran revolución astronómica que estamos viviendo y en la que los ejes cartesianos son ridiculizados por el espacio, el tiempo, la gravedad y la energía a la espera de una nueva unidad aún más orgánica si cabe. Sin embargo, no vamos a caer con este nuevo

platonismo en la figura del artista como visionario fácilmente recuperable, pero sí devolvemos con ello el estado primero a la creación plástica, llamémosla estética o incluso arte, en tanto que ciencia de las apariencias. Los aparentes “errores” en la narrativa de Darger devienen de este modo tomas de conciencia de nuestra propia realidad.

La unidad entre materia y forma, entre realidad y ficción

A partir de esta premisa recorremos el sentido inverso de la obra, no a través de los datos biográficos rescatados a duras penas, sino del proceso material y técnico creativo, tanto de la literatura como de las ilustraciones de Darger. Si abordó al final de su vida relatos autobiográficos –*Historia de mi vida*, su diario y los estudios meteorológicos-, no fue para heredarnos el conocimiento de sus propias vivencias; esto no cuadra con una persona que ha dado tan escasas muestras de voluntad de dar a conocer su obra, sino con el objetivo de entrecruzar y así unir la realidad de *Calveriana* con la de la tierra. La cuestión radica en la frontera entre el ensamblaje y la unidad. Si logramos pasar de uno a otro recobramos el origen perdido, la inocencia. Lo que creíamos posterior deviene anterior, aunque a nosotros, ciegos todavía, nos choque como los diminutos miembros de las *Vivians*. Esto resulta correlativo a la alquimia, a la creación a partir de la nada como superación de la forma, remitiéndonos definitivamente a la materia olvidada. La frontera entre la ficción y la realidad se desenvuelve de manera simultánea en la Historia entre un dios demiúrgico y griego que moldea una forma eterna, y otro semita que crea a partir de la nada, dualidad que se ha repetido infinidad de veces en todas las culturas. Recordemos que tanto MacGregor como Choghakate Kazarian, -en un nuevo acercamiento paternalista al artista outsider-, afirman que Darger recurría primero al collage y al calco porque era incapaz de crear *ex-nihilo*. Aunque esta afirmación constituya ya un tópico cuando se trata de

collagistas, no deja de manifestar este drama que en el fondo subyace en toda creación, ya sea la de Miguel Ángel Buonarroti o la del hijo del vecino. Al fin y al cabo, las diferencias de género afectan tan sólo a la forma de una misma materia que es la carne humana, siendo que el hermafroditismo en la figuración –formal siempre-, es capaz de unir en términos tradicionales el modelo con el creador, la obra como reflejo del artista, y éste como reflejo de sus objetos y obsesiones que, en Darger y gracias a su capacidad de invertir las causas y los efectos, pasan a primer término, esto es, a un origen perdido (el Génesis bíblico en su concepción cristiana) por haber sido desfragmentado y escindido por la corrupción adulta e ideológica. No. Como suele ser habitual, los diferentes procedimientos de Darger, antes que obedecer a supuestas incapacidades técnicas (yo lo desconozco francamente; tampoco me inquieta demasiado), albergan muy ricos significados.

De esta manera arribamos a los dos procedimientos creativos de Darger correspondientes a la materia y a la forma, porque, como ya hemos advertido, la unión de lo femenino y lo masculino no responde para nosotros en la visión de la obra como una extensión psicológica de la vida del autor tal y como narran Kris y Kurz, aunque sí una materialización creada a partir de la correspondencia de su interior con el exterior objetual, tan misterioso como el primero. A fin de cuentas, si bien este procedimiento podría antojarse próximo al de Breton, el surrealismo nunca ha dejado de ser, –a pesar de las apariencias-, una lucha ciega y sin cuartel contra la arrogancia. Por esta razón última resulta especialmente revelador subrayar el contexto cultural de Chicago donde fue descubierta la obra de nuestro autor.

De la ficción del mundo a la mecánica del cuento: de los medias al collage o al *médium*

Gran collagista al inicio de su carrera solitaria, lo que

luego canalizó en el arte del calco, la primera distinción entre la materia y la forma ya viene ofrecida en el catálogo de la exposición recién celebrada en el MAM de París por Choghakate Kazarian y que, tal y como demuestro en mi libro *El collage. Historia de un desafío*, ocupa a todo collagista que se tercie: la recogida y selección de material, y la disposición de estos materiales en un nuevo conjunto. En realidad es lo que el artista plástico ha realizado a lo largo de toda la Historia del Arte, sólo que antes, en vez de tomarlos directamente, los representaba mediante el dibujo y modelado en una homogeneidad material que le permitía crear unidades ficticias, porque se trata, antes y ahora, no tanto de las limitaciones técnicas a las que recurren los historiadores con asiduidad, -especialmente cuando se trata de "outsiders"-, sino de alcanzar una última correspondencia e identificación entre el acabado y el proceder que, en términos temporales diferentes, corresponde a la unidad materia-forma que sustituye a la anterior unidad ficticia de la mimesis. Así, el creador recoge los materiales en función tanto de sus intereses como de sus objetivos, los cuales deben corresponder con los primeros para salvar el estado de alienación, es decir, la copia en el vocabulario clásico y mitificado del artista genial que para nosotros se torna en metodología que combate el estado de escisión en el que se desenvuelve la vida moderna desde el momento en que los fragmentos llegan a nosotros sin que conozcamos sus procedencias. Darger los recogía concretamente de las basuras como mercancía desechada y así liberada de sus valores de cambio. Los almacenaba hasta encontrarles un nuevo sentido, un nuevo valor de uso en sus composiciones. De este modo comprendemos por qué sus historias no mantienen la continuidad a la que tan acostumbrados estamos, sino una simultaneidad inaudita que nos permite vislumbrar nuestra condición segunda en calidad de satélite de mundos nuevos. Mediante este procedimiento y sin recurrir todavía al calco, confeccionó entre la década de 1910 y 1920 mediante el collage, las banderas, los generales y los países que iban a intervenir en la historia que le iba a ocupar toda

su vida: la guerra *Glandeco-Angelinniana*. Éstos iban a conseguir la unidad necesaria de sí mismos mediante el calco y la acuarela antes de formar parte de las composiciones, cobrando y desvelando, como ya hemos dicho, nuevas significaciones y contenidos.

Hacia el automatismo y la unidad material: del collage al découpage

En este paso históricamente inverso desde el collage hasta el dibujo “guiado”, Darger reemplazó el recorte por el calco, para el cual empleaba directamente el papel carbón -ideal para este proceder-, lo que amplió con los años a ampliaciones fotográficas de los modelos antes de ser calcados, con el fin de alcanzar las escalas necesarias para la verosimilitud de las composiciones previstas, y ello a pesar del elevado coste del procedimiento, hecho que también niega las posibles teorías acerca de sus limitaciones en la elección de recortes de la prensa, de cómics, álbumes y catálogos, muchos de ellos infantiles, y cuyas imágenes recatadas de estos medios de masas iban a conocer nuevas direcciones gracias a estos procedimientos. La diferencia de las tijeras con el delineamiento es que este último extrae la imagen. Con ello sublima las figuras al tiempo que las dispone para participar en nuevas composiciones junto con otras figuras rescatadas bajo el mismo proceder. Se homogeniza el material de la misma manera que hacían los clásicos con el empleo de la pintura y la escultura antes que el collage, sólo que ahora Darger ha logrado eliminar la mano creadora y moldeadora del artista para facilitar su comunión con lo preexistente y dotar a la vez y por definición, a los trazos voluntarios de unos significados nuevos. En este sentido adopta procedimientos automáticos próximos a los dadaístas, aunque hoy sabemos que muchos de ellos ya estaban presentes en la cultura popular, en las artes decorativas consideradas “menores” (por su cantidad de recursos técnicos, Darger se presenta como un “gran

decorador", tal y como demostraron ya algunas de sus aficiones infantiles narradas en su autobiografía) y otras aplicaciones funcionales, desde el collage y el ensamblaje mismo hasta la fotografía sin objeto. Es así que hoy debemos considerarlo como uno de los collagistas estadounidenses previos al gran desencadenamiento del "arte moderno" norteamericano, junto con Arthur Dove y Joseph Cornell fundamentalmente. Claro está que en este proceso de sublimación de las imágenes (mediante la homogenización del material) y de su re-contextualización, participa un tercer paso que es la coloración, la cual ayuda - tal y como señala nuevamente Kazarian- a la calificación dentro del sistema maniqueísta de sus nuevas historias como si de un tablero de ajedrez se tratase: los malos, los buenos, los inocentes y los adultos, los grados militares, los colores de las banderas, etc. En este sentido debemos afirmar que en la dialéctica materia-forma Darger apuesta por la imagen, lo que lo acerca todavía más a los intereses surrealistas como los de Chicago. Es a través de ella que integra y reconcilia las variadas posibilidades, así como los diferentes estratos de una realidad escindida: interior-exterior, sujeto-objeto, anverso-reverso (piel-vísceras), femenino-masculino, natural-artificial, naturaleza-historia, continuidad-ensamblaje, etc.

En este proceso desde la materia hasta la imagen a partir de la dialéctica materia-forma, Darger anduvo de una manera bien particular el mismo recorrido que la vanguardia internacional, desde la anulación de la "voluntad artística" como diría Restany, haciendo uso de procedimientos que alejan la mano como las tijeras, hasta ciertos automatismos como el encuentro con los materiales prestados o el seguimiento de un trazo preexistente, en el caso del autor que nos ocupa más allá incluso del automatismo supuestamente libre de toda conciencia o determinación volitiva, de Arp y Magnelli o del último Matisse, ya que confía su dirección a lo preexistente. De este modo, una vez que hubo abandonado el trazo voluntario mediante los recortes de sus primeros collages, retomó el lapicero, posiblemente olvidado en su infancia como nos ha ocurrido a la

mayoría, ahora mediante el calco que considera antes que nada las imágenes encontradas (en la basura, en las publicaciones periódicas; identificación que lo aleja de los artistas pop tal y como ocurre con los *imagists* de Chicago), con lo que reinventa el dibujo y la gráfica a un mismo tiempo, es decir, la imagen orgánica y la imagen industrial o mecánica, ambos ámbitos reconciliados en los desastres al establecer una equivalencia definitiva en torno a las consecuencias, entre las tormentas y otros fenómenos atmosféricos extremos con las guerras y sus batallas, en una definitiva unión de lo preexistente con la creación, y de una contundente presentación *a posteriori* del misterio de esta última contenido en la nada que a nuestros sentidos queda oculta a modo de *nómeno*. Como vemos, tanto en la temática como en la adopción de unas técnicas libres de toda habilidad necesaria, desde las cajas que coloreaba de pequeño hasta los *Blengins*, -esos seres mitológicos conformados a partir de distintas partes rescatadas de aquí y de ahí, ya sea mediante la memoria o mediante la adopción mecánica del calco y del collage-, la historia de Darger ya no se antoja individual y bizarra. Es la historia de todos nosotros. Es la historia de toda una civilización que se enfrenta aún hoy al reto que supone la Revolución Industrial y a la que todavía no hemos sido capaces de adaptarnos económica y socialmente para beneficiarnos de su rendimiento y de sus servicios, lo que quizás comporta la necesidad de una reconciliación del estado primitivo y moderno, del estado infantil y adulto, que la mayoría de los comentaristas de la obra de Darger encuentran precisamente patológica.

La reconciliación

No obstante, no pensemos que esta producción queda libre de toda discordancia anómala. Existen puentes entre el trazo del calco y el dibujo volitivo, pequeñas reacciones destinadas a retomar la iniciativa del pulso. Si bien las motas, las

escamas, las alas y las colas de los híbridos *Blengins* se presentan de manera más o menos armoniosa, la línea continua del calco propio de Ingres, -sus desnudos femeninos copiados del mismo modo por multitud de académicos-, irrumpen de manera violenta cuando se trata del binomio artificial-natural de las guerras y tormentas. Siendo una de las muertes más habituales el estrangulamiento, los gestos de asfixia de las víctimas son rupturas de este trazo continuo para dar una pequeña y limitada cabida al trazo volitivo de la mano, -ya adulto-, así como cuando se trata de las vísceras de aquellas niñas destripadas. Con ello Darger nos ofrece una definición muy ajustada de la violación: la irrupción de la mano experta -que ya conoce- en el trazo continuo mecánico falto de esa pérdida de inocencia, lo cual remite, en su mentalidad de ferviente católico, a la expulsión del Paraíso, el cual localiza ahora tras cierta inversión, -debido sin duda a su perfección mecánica-, en las imágenes de los medios de reproducción mecánica que producen los *mass media* y la actual naturaleza artificial, industrial, al menos la suya propia en su estado de aislamiento y alienación que comparte con cada uno de nosotros en una sociedad basada en el poder del individuo para concentrar el máximo de capital en detrimento de sus iguales. Por el contrario, cuando se trata de la naturaleza anterior -las tormentas de los clásicos venecianos a través de las cuales alcanzaron en el siglo XVI la coloración de las sombras y la recreación de la atmósfera desde el empirismo y la observación-, ésta se torna violenta. Aun tratándose de un puente claro, de un intento de matrimonio entre los dos trazos -el mecánico y el orgánico-, la yuxtaposición frente a la atmósfera ficticia triunfa de manera terrible. Calçadas y rescatadas así del mundo de la ilustración reproducible, en un ejercicio próximo a aquel aconsejado por Botticelli, narrado por Leonardo da Vinci y consistente en lanzar una esponja sobre un muro para leer a continuación las imágenes resultantes o, más bien, estimulantes para nuestros sentidos, las nubes sirven en la obra Darger -libre de toda habilidad, recordémoslo-, para anunciar e ilustrar los terribles

acontecimientos de las civilizaciones, del enfrentamiento entre fieles e infieles, entre los que conservan la fe y aquellos otros que la han olvidado, lo que en el fondo se trata de nuevo de una pérdida de la inocencia. Es más, la repetición y reiteración, dos de los procedimientos más ejercitados por Darger según Kazarian, comprobables en las multitudes de los personajes por las que –como las espigadoras de Millet- no sabemos si se tratan de figuras yuxtapuestas o de imágenes traslapadas con el fin de crear tan sólo un movimiento estereotipado, en la reiteración las escenas devienen signos, -sellos o tampones-, tal y como ocurre sin ir más lejos con el estrangulamiento y las vísceras, los cuales son capaces de repetirse hasta la saciedad, hasta habituar al lector y conformar unos contenidos estables que, a pesar de su significado, conlleven la tranquilidad de la univocidad. Y lo mismo ocurre con las formas, –cabezas en su mayoría tal y como advertían tanto Da Vinci como Henri Michaux acerca de sus experiencias con peyote-, las cuales emanan de las nubes sin poder romper nunca la yuxtaposición. Son signos que anuncian y transcriben la escena, de la misma manera que las letras y los trazos explicativos, –aunque solapados en el fondo-, que intervienen en las escenas conformadas y estructuradas en función del calco y la yuxtaposición, se deben a la caligrafía del propio Darger. En este caso la violencia se ejerce en el nivel de la representación, tal y como ocurre en verdad con todo el conjunto de la producción de Darger, dado que esta dimensión es la que alcanza el impulso creador mismo. Es atacando directamente la capacidad referencial de las imágenes cómo las roba o las recupera, dependiendo esto último del bando que adoptemos. Las discordancias producidas en el eje cronológico y narrativo clásico –esto es, aristotélico-, responden a esta dimensión, de la misma manera que los apacibles *Blengins*, los cuales no afectan para nada al curso de los acontecimientos, no consiguen participar de la escena. Se solapan, son estériles, como las *Vivians girls* bisexuales que sienten la necesidad –como la desnudez de los héroes clásicos- de mostrar esta condición suya mediante pequeños

genitales masculinos todavía sin desarrollar, porque en su estado de inocencia atacada por los adultos infieles, -tal y como ocurría en el Paraíso antes de la expulsión-, no había conciencia de género, no se distinguían mujeres de hombres. Antes que patológico es indiferente, término que no gusta nada a los intérpretes, -aspirantes a la ciencia o no-, así como la afasia que late bajo todo lenguaje. Estos genitales devienen signos, símbolos del origen y la gracia de quien los porta, comparables ante todo a las medallas (que por el contrario reconocen una experiencia) de los generales de la Gran Guerra *Glandeco-Angelinniana* denominada por Darger "Batalla – Tormenta" en un definitivo y apocalíptico último ensayo de reconciliación entre lo natural y lo artificial, sin que podamos nosotros escindir nada de estos dos ámbitos a ciencia cierta. Se trata de devolver la historia a su origen, a su negación, por lo que no podría presentarse de otro modo más que como una nueva y definitiva Gran Guerra: los genitales masculinos en el cuerpo de unas dulces niñas.

La obra única se violenta. El momento de individualizar la obra reproducible rescatada mediante el collage, el calco y la reproducción fotográfica, se torna belicoso y tormentoso. El deseo de querer reconciliar aquello que no encuentra lugar, corresponde, -antes que al lenguaje impuesto sobre la humanidad-, a la necesidad de manifestar un estado de escisión interior. Cualquier intento mimético sucumbe al sentido unilateral del signo, a pesar de que las técnicas mecánicas recurridas constituyan ensayos para superar tal imposibilidad. En el momento en que la voluntad interviene el signo impositivo aparece. Pero antes hemos aludido a nuestra incapacidad para discernir lo natural de lo artificial. Y es que en verdad, en el mundo de hoy en día de ferviente individualismo paradójico ante el gran despliegue tecnológico, es la realidad que llega a nuestros hogares en forma de imágenes y objetos reproducibles procedentes de una industria desconocida (ya no una Naturaleza tal y como la entendían desde los chamanes primitivos hasta los materialistas

mecanicistas del siglo XVIII, entre ellos Sade) la que se presenta inocente y natural. Es de la intervención volitiva que desea individualizarla, -a ella y a cada uno de sus fragmentos posibles-, que emana lo artificial interiorizado como un vago, ligero e incierto ser-en-el-mundo. De ahí que, tras tanto cuidado por mantener los procedimientos mecánicos de reproducción, a la hora de establecer una unidad original más allá de la yuxtaposición -como si de una nueva alquimia se tratase-, la torpe mano del "artista" hace caer el castillo de naipes. De las copias al original se produce el rapto de las "vivians girls"; la distribución de la obra de Darger debía ser preservada en su originalidad, el "consumo privado" al que se refiere Michel Thévoz respecto a su obra. No debía ser mostrada al público del que procedían los fragmentos que lo componen. Una vez acontecido este desvelamiento un año antes de su muerte, él pidió que todo fuese quemado. Todo debía desaparecer. Sin embargo parece que al final comprendió que ese todo pertenecía a su descubridor, propietario de su apartamento y por lo tanto de todo lo que él contenía: el Señor Lerner. Y esto es importante, porque lo que ahora vemos no es la obra de Darger sino de aquellos que la han descubierto, la han valorado, la han reivindicado y la han conservado. Si queremos que esta producción retorne a la desconocida naturaleza humana y con ello a todos nosotros, debemos reconstruir mediante la arqueología de un Foucault, el estado anterior de esta obra original, tan inmaculada que residía aún para todos nosotros en estado nouménico. Como muy bien dijo Darger antes de morir acerca del descubrimiento de sus álbumes: "Ahora ya es demasiado tarde". Prosigamos investigando otras tantas manifestaciones paralelas que hoy residen todavía en aquel estado de pureza engulléndose a sí mismas como las galaxias de este universo nuestro.

Mariano Castillo. Casa de luz

Mariano Castillo expone *Casa de luz* en el casino de Zaragoza. Es una muestra del trabajo de recopilación de faros gallegos, llevado a cabo durante el verano de 2015. Presenta 9 grabados al aguafuerte y barniz blando, iluminados posteriormente, acompañados de 13 dibujos preparatorios, y de las series *Calendario 2016* y *Tierra*.

El grabador inicia un recorrido a lo largo de la costa gallega realizando bocetos y fotografías, conversando con fareros y conociendo cual es su labor en la actualidad. Nos lo imaginamos como a los acuarelistas del XIX, sin tiempo, dibujando de día y contemplando de noche.

No es la primera vez que Castillo se interesa por estas edificaciones, ya había llevado a cabo grabados de diversos faros de la península e islas, algunos iluminados, si bien ahora, como acostumbra desde hace algún tiempo, el color es muy importante en su obra.

Edificios solitarios, misteriosos, inspiración de leyendas y relatos románticos, de aventuras, góticos. Pintados a lo largo de los siglos de su existencia en todos los estilos posibles y fotografiados infinidad de veces. Nos atraen como un imán, igual que su luz a los barcos desorientados.

Mucho ha cambiado la navegación, sobre todo en el último siglo, los GPS han quitado importancia a los faros, aún siendo necesarios acabarán siendo vestigios, su imagen se volverá más potente y serán más evocadores. Han evolucionado desde las hogueras que había que mantener vivas en las playas, a los primeros faros sencillos en los que el farero tenía que velar toda la noche para que no se apagase la linterna, faros en los que tenía su vivienda, hasta el momento en que irrumpe la electricidad, cambiando el modo de vida y hasta la necesidad

de existencia de los fareros.

En la exposición que nos ocupa, vemos los minuciosos bocetos a lápiz de color, que servirán de base para la preparación de los grabados, estos reproducen fielmente el edificio contrastando con la expresividad de los imposibles cielos gallegos y de los roquedales en que se asientan en muchas ocasiones.

En *Fisterra* desde un punto de vista bajo, el faro emerge de las rocas de un acantilado iluminando la noche, rasgando con su luz un encapotado cielo plomizo.

Torre de Hércules, el faro más antiguo, data del siglo I de nuestra era, fastuoso gigante construido por los romanos, antigua torre vigía, representado en una suave colina herbácea, destacado en una hermosa noche, con una luna llena y un cielo plenamente estrellado. Contrasta con el más moderno de *Punta Frouxeira* de finales del XX y muy modificado a principios del actual siglo, creado para funcionar sin necesidad de la persona de un farero. Con un aspecto muy diferente de los faros a los que nos hemos habituado, prisma de base rectangular, anclado sobre un acantilado, dominando sobre un mar tan gris como el cielo.

Imágenes nocturnas o de atardeceres, en las que los cielos toman protagonismo, a veces encapotados, turbios, en ocasiones veteados de nubes, como en *Faro Estaca de Bares*, a modo de fortaleza que soporta una construcción cilíndrica sobre la que se asienta la especie de jaula acristalada que contiene la luz.

En *Faro Cabo Vilan* la composición se divide en diagonal, siendo el faro de base poligonal una mera excusa para representar una mole rocosa sobre la que se abalanza un airado celaje.

Faro de Punta Nariga y *Faro Corrubedo* ambos de planta circular

asentados sobre otras construcciones, y *Faro de Laxe* en el que cielo y mar están totalmente en calma, contrapunto al *Faro Prioriño Chico* contemplado desde un mar embravecido.

Un título muy poético para describir lo que son en realidad, luz que guía en la noche a los marinos para alertarles de la cercanía a la rocosa costa o alentarles con la proximidad a tierra firme.

Cuadros de Dayra Madrona y Adrián Segura

En la galería de Arte Kafell, desde el 24 de septiembre, se inaugura la exposición de los pintores Dayra Madrona, nacida en Alicante el año 1986, y Adrián Segura, nacido en Cáceres el año 1985, ambos licenciados en Bellas Artes. Antes de nuestra crítica conviene sugerir a ambos pintores que el montaje es un desastre, es decir, lo que entendemos como originalidad forzada. Veamos. Como el tema común es el miedo, el terror, lo lógico es que los cuadros de Madrona estuvieran seguidos en un espacio y los de Segura en otro, para de esta forma poderlos valorar sin problemas. Pues no. En un gesto de sorprendente imaginación están mezclados, con el agravante de que, por ejemplo, colocan una cartela en medio de dos cuadros y no hay individuo capaz de saber a qué artista corresponden. El título de la exposición es *Be Afraid* y los títulos de los cuadros, como matiz negativo, son en inglés, olvidándose de algunas extraordinarias películas de terror alemanas, francesas, italianas y españolas. ¿Será por desconocimiento? Así, pues, tenemos títulos de cuadros tipo *The Hills hace eyes* o *Children of the corn*. Como da la casualidad de que cuando en España se

proyectan las películas, los títulos son una traducción literal en español o cambiados es imposible averiguar la película en relación con el cuadro. A sumar que la inmensa mayoría de los españoles no domina el inglés, como, por fortuna, es nuestro caso. Idioma irracional y auténtico peñazo. Dicho esto, la obra de ambos pintores está muy bien, si encima añadimos la dificultad de tener una idea temática y desarrollarla con eficacia creativa.

Sobre la obra de Dayra Madrona queda evidente el impecable color al servicio del tema, los planos oscuros, incluso negros, que posa en cada fondo, con la intención de que resalte cada figura. Valoramos mucho las figuras femeninas de adolescentes como mezcla de inocencia y terror, ni digamos el cuadro *Carol Anne*, uno de los mejores, basado en un rostro de mujer sobre una abstracción geométrica con variado color, suaves bandas paralelas a la base y planos irregulares. También entre los más destacables, como variante temática, tenemos *The thing* y *Baby*, con fondo oscuro el primero citado y negro el segundo. Asimismo, incorpora una especie de corazón en *The thing* y una forma muy difícil de precisar en *Baby* que destaca por su fuerza invasora del espacio.

Sobre Adrián Segura tenemos dos variantes temáticas. En un cuadro la pierna gigante y en otro la mano gigante, que recortados sobre fondos neutros simbolizan el terror sin definir a través del anonimato. Miedo acrecentado en la otra variante con un rostro terrorífico en varios cuadros, véase por ejemplo *Frankenstein*, o dos rostros de adolescentes con expresión de miedo sin control.

Pedro Bericat: 100 Intervenciones 45 rpm

Ni se duda sobre la total categoría y originalidad artística del zaragozano Pedro Bericat, siempre con absoluto criterio natural para sorprender. En la galería Pilar Ginés, desde el 24 de septiembre, se inauguró *100 Intervenciones 45 RPM*, con Pedro Bericat al mando de su equipo musical capaz de posar múltiples canciones de diversos países, razón para el estupendo ambiente con el público bailando. Cualquiera sabe la variada e infinita capacidad evocadora de la música, pero desde ahora pueden añadirse las portadas de los discos con sus muy variados diseños. ¿Y el sobrio pero elegante montaje de la exposición? Cien discos colocados a la misma altura y unidos entre sí, hasta el punto que ni se podía ver la pared entre disco y disco. Afirmábamos sobre la capacidad evocadora de las portadas. Basta con citar títulos tan dispares y sorprendentes como *Don Pepito*, *Mirinda*, *Micky*, *Lyne Anderson*, *Mario Cruz Soriano*, *Mike Kennedy*, *Fernando Esteso*, *Los coros del ejército ruso*, *Rafaela Carrá*, *Los Zafiros*, *Alberto Rivero*, *Julio Iglesias*, *Manolo Escobar*, *Disco Sorpresa Fundador*, *Robin Gibb*, *José Feliciano* o *Tío Pepe*. *Sol de Andalucía Embotellado*.