Para calmar la sed, Pedro Avellaned

Si por algo se caracteriza la personalidad creativa de Pedro Avellaned (Zaragoza, 1936) es por su aspecto polifacético y multiforme, algo que, por muy sabido y comentado en múltiples ocasiones, no debe ser obviado a la hora de comprender la exposición que nos ocupa. Su trabajo ha consistido -y sigue consistiendo- en una constante búsqueda de sí mismo, no es casual que su autorretrato (con los ojos abiertos y cerrados) presida la muestra, y que el autor reconozca ese carácter íntimo de su última exposición hasta el momento, que permanecerá abierta hasta el próximo 21 de diciembre. Búsqueda autoexigente que está también en la continua experimentación técnica y formal, desde el propio ámbito de la fotografía, pero también en otros medios, dispares entre sí, que transitan desde la literatura, pasando por el teatro y el cine. Una dedicación multidisciplinar que lo emparenta con algunos de los artistas de las primeras vanguardias, como Man Ray, con el que tanto tiene en común.

Toda esta diversidad no es obstáculo para definir el conjunto de su obra como un logrado ejercicio de coherencia estética pero también personal, sin ceder a la imposición externa de modas que hacen prevalecer una determinada temática o procedimiento, que son expresión de lo que *se lleva* y que, las más de las veces, esconden oscuros intereses comerciales. En este sentido, Avellaned ha sido poco amigo de proselitismos, si bien es verdad que nunca ha negado sus gustos y preferencias, y siempre se ha guiado por una máxima que substancia su práctica artística, el predominio de la subjetividad y de la independencia creativa. En efecto, desde que comenzó a practicar fotografía de acuerdo a un afán conscientemente autoral, a comienzos de los años setenta con la serie sobre las *Brujas* (junto con Rafael Navarro y José Antonio Duce, otros dos nombres clave en la fotografía de creación aragonesa de los últimos cincuenta años), ya manifestaba ese interés por desmarcarse de los motivos naturalistas, de la mera observación del mundo circundante, para "demostrar que la fotografía es algo más que una simple reproducción del natural, de la realidad". A lo cual apostillaba: "Ha sido también muy interesante trabajar un tema (el de las brujas) que no existe, irreal" (Henríquez, 1973: 10). Una ausencia de realidad en el sentido fenoménico, reconocible, empírico, y una apuesta decidida por lo subyacente, por lo sugerido, muchas veces llevado por la fantasía de corte surrealizante y de la que el autor sabe sacar el máximo partido en términos creativos. Dicha actitud parece confirmar uno de los comentarios (el procedente del Manuscrito del Museo del Prado) en torno al grabado goyesco *El sueño de la razón produce monstruos*, que dice que "La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida con ella es madre de las artes y origen de las maravillas".

Ciertamente, Avellaned se mueve bien entre los estratos íntimos de la imaginación que dejan aflorar pulsiones no evidentes. Es por ello que desdeña ese presupuesto del reconocimiento comunitario, de referencia al colectivo, que exigía el reportaje documental de los años sesenta, y se decanta por la mirada introvertida, por el gesto individual que revela una identidad, que reclama para sí la atención de los demás. Por otro lado, se trata de una mirada que mira también a los que le rodean, de ahí que sea un consumado retratista desde prácticamente el comienzo de su trayectoria, de acuerdo a unos parámetros donde la sencillez y la concisión son las notas predominantes, en llamativo contraste con las abigarradas composiciones de sus famosos *collages* que más adelante comentaremos. Curiosamente tales retratos no aparecen apenas en la muestra que nos ocupa, que acoge un tipo de trabajo más *experimental*, y centrado cronológicamente sobre todo en las dos últimas décadas, no obstante también encontramos obras de épocas anteriores. Decimos que no hallamos retratos, pero destaca uno en el que no figura el rostro, pero sí las manos de la madre del artista, el célebre *Las manos de Anita en reposo* (2001), de gran formato, que son tan elocuentes o más que los rasgos faciales, y que nos sitúan ante una vida experimentada. En esas imágenes de rostros más o menos conocidos, queda descartado el tradicional -y casi tópico- axioma, llevado a su máxima expresión durante la modernidad, según el cual todo retrato, ya sea pictórico o fotográfico, contiene algún rasgo del retratista, como si fuera una especie de autorretrato. En el caso de Avellaned esto no es así, y cede todo el protagonismo a la persona que tiene delante, que se ofrece con la máxima naturalidad posible aun teniendo en cuenta que toda sesión de posado, por muy pocos elementos que presente en cuanto a decorado e iluminación, no deja de ser una puesta en escena.

Por su parte, los fotomontajes y *collages* son los que realmente permiten entrever la

naturaleza íntima, probablemente autobiográfica, del autor a partir de la mezcla heterogénea e inconexa, solo en apariencia, de materiales diversos. También es verdad que, como buen buñueliano, juega al despiste al afirmar en alguna oportunidad que "en mis *collages* doy muchas pistas falsas, para confundir y guiar al espectador hacia caminos inesperados. En ocasiones ciertos" (Ansón, 2002: 9). El fotomontaje tiene un cariz fragmentario y complejo, de obra re-elaborada y construida, que reedita la polémica conceptual sobre su consideración *estrictamente fotográfica* frente a la toma única. Como si ésta no fuera una construcción mental, significativa (y muchas veces ideológica) por parte del artífice que está detrás. De este modo, Avellaned se erige en un auténtico heredero de las prácticas ya iniciadas en las citadas vanguardias de la mano de insignes nombres como John Heartfield o Josep Renau, pero sin la carga política de éstos. Los primeros *collages* de Avellaned datan de mediados de los años setenta, y asumen, según afirma una de sus estudiosas, la también fotógrafa Vicky Méndiz, en el catálogo de la exposición, un verdadero "acto terapéutico". Estos trabajos pioneros se ubican en un momento especialmente interesante de nuestro país, de cambio en todos los sentidos, y donde la fotografía no iba a ser excepción, reorientada hacia unas prácticas más subjetivas, participante de hibridaciones con la plástica y con un fuerte sentido experimental. Es así como se recuperaron técnicas de manipulación, propias de décadas pasadas, entre ellas el fotomontaje, como materializaron a la perfección Avellaned, el sevillano Miguel Ángel Yáñez Polo o Jorge Rueda, éste último desde las páginas de la mítica *Nueva Lente*. En este nuevo contexto, definido por "la asimilación de la autonomía artística a la libertad democrática (…), en la segunda mitad de los setenta, (produjo) una eclosión de prácticas fotográficas inclinadas a lo fantástico, al delirio imaginativo, en detrimento de postulados documentales, que están históricamente vinculados a posturas de resistencia política. Estas prácticas fantásticas retoman conceptos del vanguardismo surrealista español y están dominadas por el patrón del fotomontaje y la escenificación fotográfica. Las referencias a Buñuel y Dalí son pertinentes aquí, como también al fotomontador Josep Renau" (Ribalta, 2001: 160).

Con esos materiales preexistentes, derivados las más de las veces de los medios de comunicación de masas en el caso de los clásicos internacionales antes mencionados, el artista recrea una suerte de nueva realidad y reinterpreta los significados otorgados a esa imagen en otro lugar dotándole de distintas connotaciones que a veces pueden caer en el hermetismo. El artista reta al espectador, le conduce por "caminos inesperados", llenos de caleidoscópicas implicaciones. Nos situamos ante el mismo hermetismo fulgurante y liberador que los hallazgos de Marcel Duchamp y sus *Ready-Mades* proporcionaron en el ambiente de ruptura que supusieron las vanguardias. Huelga decir que la sombra del Conde de Lautréamont y sus *Cantos de Maldoror* siguen vigentes.

En algunos de esos fotomontajes, Avellaned hace uso de la "cita" apropiacionista, plenamente postmoderna, conformando la entidad visual del conjunto. En ciertas ocasiones va a recurrir a obras muy famosas de la Historia del Arte, como sucede en *El Cristo moderno* (2009), un tríptico que, mediante la inclusión del Cristo Crucificado de El Greco (h. 1590), el de Velázquez (1632) o el de Goya (1780), entre otros, semeja querer establecer una suerte de evolución en los modos representativos de un tema tan importante y trascendente dentro de la imaginería religiosa. En el centro, su particular interpretación, transgresora, mediante una fotografía de un hombre desnudo frontalmente. Está claro que la posición de Avellaned no se asienta sobre la espiritualidad y serenidad de los anteriores, sino que crea conscientemente un sentido de incomodidad, una búsqueda de resultados alternativos a lo convencional y asumido desde la tradición. No hasta el extremo de JAM Montoya y su revisión de las iconografías clásicas del Cristinianismo, pero sí con una voluntad similarmente iconoclasta que pretende no dejar indiferente.

Otro ejemplo de cita de una obra cumbre de la Historia del Arte es "La Fornarina", de Rafael (1518-1519), localizada en su serie *Obras Mínimas*, y que es intervenida con una irreverencia que evoca a los célebres bigotes pintados por Duchamp a la Gioconda en su *L.H.O.O.Q.* (1919). El rostro está parcialmente cubierto por un antiguo billete de 1 peseta, con la efigie de Fernando "El Católico", y el perfil de la modelo rafaelesca se recorta sobre un fondo de paisaje desértico y nuboso, mientras que el primer plano ofrece un suelo de cemento, sobre el que se apoya un somier de muelles? Este elemento procede de la primera imagen de su serie *La cera y la sangre queman* (2019), con lo que vemos un claro reaprovechamiento de obras propias en contextos muy diferentes. Esta serie tiene como factor protagonista al pavimento, sobre el que se despliegan objetos indefinidos (el efecto borroso contribuye a esta sensación), como de desecho, así como las manchas y las huellas.

Por otro lado, hay alusiones a la contemporaneidad en *129 Die in Jet* (incluida en la serie *Obras mínimas*), en la que se apropia de una imagen que ya había sido reutilizada, a su vez, por Andy Warhol en 1962, dentro de esa especial fascinación que por los hechos luctuosos

sentía el artista estadounidense. A Avellaned, además de re-presentar la obra warholiana, le interesa el detalle específico del ala rota del avión que se estrelló en junio de 1962, junto con la palabra inglesa "Die" ("Muertes"). La imagen, más allá de su terrible origen, vuelve a recuperar el dramatismo que tuviera en el ámbito informativo (periodístico) del que surgió, frente a la desactivación de ese componente, no exenta de polémica, llevada a cabo por el artista *Pop* en su interpretación plástica. Hay una constatación de la muerte, como en un sentido elíptico, latente, mediante una articulación secuenciada, tal como se da en su escalofriante serie de tres fotos *El maldito cuarto de baño* (2009), que oscila del blanco inmaculado de las baldosas a unos inquietantes chorretones de sangre. No sabemos y no queremos saber más, o tal vez sí, porque muchas de las imágenes de Avellaned nos conducen a cierto desasosiego, a una falta de complacencia, donde lo abyecto puede ser una categoría estética más. No es el único fotógrafo que ha recurrido a ella, como es el caso del siempre turbador Joel-Peter Witkin, con el que comparte, en ocasiones, una concepción barroca, escenográfica a la hora de componer la toma fotográfica.

Estos devaneos con la muerte siguen dándose en *Rocco bajo el agua* (2001), un cuerpo desnudo masculino sumergido, que es "la ensoñación del guardián de la puerta de acceso al *tempietto* de Bramante en Roma", según palabras del propio Avellaned. La carne y su destrucción, el cuerpo y su desaparición, Eros y Thánatos, que, como propone Ana Puyol en uno de los textos del catálogo, "son concebidos, asimismo, como extremos cuya separación se une por medio de un abismo de posibilidades intermedias entre las que deambulan formas henchidas de deseo que coquetean, a su vez, con el ansia de destrucción". Consideraciones éstas que nos recuerdan a los (contra)valores del surrealismo, y sobre los que teorizaron y llevaron a la práctica en sendas obras de pensamiento y de poesía nombres como Georges Bataille o Antonin Artaud, muy admirado igualmente por Avellaned, hasta el punto de que le ha dedicado una obra en su serie *Memoria íntima* (2001), que forma parte del Fondo Artístico de las Cortes de Aragón. A esta misma serie de pequeños fotomontajes, también se adscriben otros artistas, escritores o cineastas que son homenajeados, y cuya referencia igualmente nos da pistas acerca de sus intereses estéticos: el Marqués de Sade, David Lynch, Edgar Allan Poe, Federico Fellini, El Greco, John Heartfield, Goya o Luis Buñuel, entre otros. Sin dejar de hablar de Artaud, cabe decir que en la exposición podemos contemplar un ejemplar de su obra *Heliogábalo, el anarquista coronado* (1934), que le inspiraría a Avellaned para componer uno de los fragmentos fílmicos (de proyectos iniciados tiempo atrás pero que no llegaron a terminarse) que finalmente compusieron su película-*collage Dulces aguas amargas*, presentada en 2006. No es éste el único objeto expuesto en vitrinas ya que también se pueden ver otros libros, así como materiales empleados en algunas filmaciones.

Pero no solo de retratos y de fotomontajes se compone la obra de Pedro Avellaned, también integran esta exposición otros trabajos que se caracterizan por el uso de técnicas de laboratorio, y, por tanto, siguen profundizando en la manipulación -en un sentido creativo- de la realidad a la que antes aludíamos. Ejemplo de ello son sus *Moscas* (2008), a las que aplica la solarización y el "rayograma", procedimientos muy habituales en su admirado Man Ray. Un motivo heterodoxo, banal, el de los insectos (muy del gusto surrealista, por cierto), que se manifiesta ante el espectador mediante unas técnicas que generan contrastes tonales, ambivalencias, claroscuros, acciones contrarias. La apariencia en negativo de las siluetas de estas moscas configura una sensación de extrañamiento muy propio del autor, pero a la vez tiende a homogeneizar precisamente por "perder su apariencia externa natural" (Sánchez, septiembre de 2013). Esta obra se presenta en formato políptico, que es muy numeroso a lo largo de la muestra, como si Avellaned pretendiese gracias a la serialización construir un intento de secuencialidad, que no sería extraño dada su faceta de cineasta, pero en la que no hay relato, tan solo sugerencia y elipsis, como hemos referido con *El maldito cuarto de baño*. Similares tonos invertidos y un acrecentado sentido de la secuencialidad advertimos en *El hombre que pretendía escapar* (2009), cuya disposición recuerda los experimentos de la imagen en movimiento (descomposición) desarrollados por el investigador Eadweard Muybridge a finales del siglo XIX.

También se da el políptico en *Calandina* (2009), con la que penetra en el terreno de la imagen abstracta, fragmentaria (de nuevo), pero no con la idea de constituir un conjunto sino por el simple hecho de trabajar con las texturas y las superficies. Lo mismo podemos afirmar en sus obras más recientes, como la serie *Soles* (2016), en sendos formatos circulares, que apenas dejan adivinar nuevas superficies, casi manchas, o en *El radiador de Henry Spencer* (2020), un conjunto de líneas verticales paralelas, como si se tratase de una superficie acartonada. Así como en otras de finales de los años 90, como *Visceral* (1998), series de haces de material indefinido, cercanos en apariencia al plástico o a la goma. Y ya, por último, en *Natura morta* (2018), una serie de fragmentos, de nuevo, de árboles, todos idénticos, en un depurado blanco

y negro, sin efectos, sobre un fondo neutro, que nos recuerda la asepsia formal y significativa, depurada, de los alemanes Bernd y Hilla Becher.
Por otro lado, el trabajo sin cámara, se aprecia de nuevo en sus *Papeles modificados* (1980-2019), que rememoran los tratamientos de los papeles pegados y posteriormente pintados de los artistas de vanguardia (primeras y segundas).
Gran aficionado a la historia, algunas de sus obras recogen ciertos pasajes en los que, por lo general, la muerte cobra un protagonismo por el desenlace ocasionado. Así ocurre en *Retrato imaginario de Simón Bar Giora* (2016), un militar judío que protagonizó una serie de luchas intestinas en el interior de Jerusalén, justo antes de la toma y saqueo de la ciudad llevada a cabo por el emperador romano Tito, en el 70 de nuestra era. Finalmente Bar Giora sería capturado y ejecutado en la Roca Tarpeya de Roma, sobre la cual también hay una obra, junto a un mapa de la capital italiana, que la recuerda. El rostro del personaje es una silueta con las cuencas de los ojos vacías, la boca entreabierta y amenazante, prácticamente un espectro.
Finalmente, cabe mencionar que Pedro Avellaned también hace uso de la tecnología digital. Así lo comprobamos en *Hombre atrapado* (2012), que tiene una versión en color en *Sudario rojo* (2012). Unas imágenes que ilustran a la perfección algunas de sus particulares obsesiones y búsquedas: la necesidad de romper con lo establecido, de expresarse libremente, sin tener que acomodarse a convenciones formales o morales, la manifestación de un "universo desgarrado, en donde domina una percepción del cuerpo marcada por el dolor y el conflicto" (Ansón, octubre-diciembre 2014: 129).