

Sobre collage y Arte: Ignacio Mayayo

Jamás será su trabajo solamente el trabajo aplicado a sus productos, sino que siempre, y al mismo tiempo, se aplicará a los medios de producción. Con otras palabras: sus productos tienen que poseer, junto y antes que su carácter de obra, una función organizadora

Walter Benjamin, *El autor como productor*, 1934

Son muchas las horas, días, meses y años que he dedicado a la investigación del collage, y tanto por mi propia experiencia historiográfica como por los contenidos estudiados, puedo afirmar que “investigar” es el verbo más apropiado para aproximarse a este fenómeno, aunque muchos lo prefieran llamar registro de expresión, género plástico, visual e incluso artístico. Al contrario de todo esto, creo firmemente que el collage constituye un fenómeno histórico derivado de la Revolución Industrial, ante el cual una serie de creadores y no creadores respondieron con firmeza y coherencia, al menos en un primer momento en la primera mitad del siglo XX. Ellos fueron los que se propusieron buscar nuevas entidades para un mundo que ya había sido fragmentado, tamizado, triturado y destilado por los valores de cambio del mercado abstracto e imperante. Por esta razón y en contra de lo afirmado en multitud de ocasiones, por ejemplo por la “descontextualización” aludida por el historiador Jaime Ángel Cañellas en relación a la “resemantización” de los elementos que componen los collages de Ignacio Mayayo expuestos recientemente en la

Casa de los Morlanes del Ayuntamiento de Zaragoza (aunque como veremos más adelante en relación a los medios y soportes materiales empleados, en su caso esta afirmación no deja de resultar evidente), el collage constituye un medio objetivo de búsqueda y construcción de nuevas unidades para fragmentos de existencias perennes, por lo que exige, a pesar de la aparente contrariedad que esto conlleva, identificar de manera directa el descubrimiento con la construcción y la invención. La investigación pronto nos conduce a la experimentación, al menos en los términos que Walter Benjamin exigía al fotógrafo y al escritor que debe fotografiar lo que ve: "superar la estéril contraposición entre forma y contenido". Quizás sea con el collage que esta necesidad se revela más clara, porque sus propios medios técnicos y materiales empleados son los que configuran su contenido. Tal y como creían firmemente Boris Arvatov, Aleksei Gan y los constructivistas rusos, la forma debe desprenderse de las facultades del material empleado con el fin de superar las limitaciones físicas y sociales. Y esta urgencia impuesta por la modernidad propia de la vanguardia histórica, no fue abordada sólo por el productivismo de la antigua Unión Soviética o por las corrientes constructivistas centroeuropeas; también lo encontramos en los mejores collages surrealistas de Max Ernst, Georges Hugnet, E.L.T. Mesens, Max Bucaille, Stirsky, Raoul Ubac y de nuestro Alfonso Buñuel, pues en todos ellos es la realidad inmaculada, nouménica y misteriosa la que se transfigura en lo Maravilloso mediante los dialécticos encuentros de los fragmentos y sus vivencias solidificadas.

Todo esto nos obliga a valorar y reconsiderar el collage respecto al Arte, como una respuesta nacida a partir de la incapacidad de este último ante las necesidades de la Era Industrial: el reconocimiento de los objetos y de

las nuevas realidades inéditas, inhóspitas y misteriosas, esto es, alienadas según el propio sistema de producción capitalista basado en el fetichismo de la mercancía. La unión de la forma y el contenido es el primer paso firme que podemos dar hacia nuevas unidades reales con las que reconstruir un mundo olvidado tras los escaparates de las entelequias. Más que nunca, el paisaje no se representa ni se compone. Se construye. Rescatamos a Paolo Uccello y Piero della Francesca, mas no ya para someter el mundo a la comedia de la razón, sino para ensamblar en calidad de afirmaciones que niegan las contiguas, fragmentos solidificados de experiencias perdidas. La mimesis pictórica ya no es un medio de conocimiento racional o irracional, ni siquiera de representación, sino que, tal y como se antepone el valor de cambio sobre la realidad de la producción y del uso, oculta a esta última hasta desecharla.

En verdad, la pintura encuentra su función alienante en su singularidad, en su aura tal y como diría Benjamin. Ella aporta a la producción seriada de la nueva realidad, un retorno nostálgico a los tiempos heroicos, que es lo que la burguesía ansía realmente: la sangre azul única, el poder del apellido, la patente. Aborrece sus propios medios de producción, y por eso se aleja, se protege y se esconde de ellos. Los reserva para la mano de obra asalariada. Sólo tras haber logrado una fotografía artística enriquecida con las categorías de la pintura y de la escultura (composición, volumen, armonía, moraleja, pintoresquismo, sublimidad y otras chucherías de la autocomplacencia), ha sido capaz de colgarla en las paredes de sus acogedores hogares.

En este contexto encontramos una rápida evolución del collage que marca la diferencia existente entre los pioneros *papiers-colles* cubistas de Braque y Picasso, - consagrados a la contraposición entre la realidad y la

representación, entre la forma y el material hasta desvelar la realidad misma de la pintura-, y la asunción plástica de los modos actuales de reproducción mecánica gracias a los fotomontajes de vanguardia y los collages de Max Ernst, los cuales fueron evolucionando hacia la conformación compacta de nuevas realidades que, congruentes con su época, pueden al día de hoy reproducirse hasta el infinito una vez destilada la imagen en una suerte de alquimia matérica que el artesanado del celuloide y del fotograbado ya conocían bien. Sus productos ya no deben ser considerados artísticos, a menos que, como ya advertía Man Ray en relación a la fotografía, envejezcan como el vino hasta erigirse con la calidad del Arte, dado que en la actualidad este concepto tiene más de denominación de origen que de un valor social real, como una ciega etiqueta de garantía en un desconcierto generalizado y universal sobre la procedencia de las cosas, paradójicamente en una época que se jacta de haber alcanzado las cimas del conocimiento hasta aburrirse en un espacio vacío.

Los collages presentados por el magnífico dibujante aragonés Ignacio Mayayo en la Casa de los Morlanes durante estos dos últimos meses, ha llenado este vacío con paisajes compuestos de líneas de horizonte, referencias a conocidos artistas y obras maestras, interiores ilustres en perspectivas y composiciones murales en friso en concordancia con los grandes formatos empleados, no excesivos para la pintura pero poco habituales en el fotocollage. Las habituales dimensiones reducidas de estos últimos, a excepción de los grandes murales de propaganda política como el *Doceavo Año de la Era Fascista* de Xanti Schawinsky de 1934, nos resultan tremendamente significativas siempre que conozcamos los originales, claro está. Tan sensibles como somos hoy en día, -nosotros los consumidores-, a

los formatos y sus prestaciones, éstos los hacen sospechosos de manipulación "portátil". Esta idea no está mal encaminada, dado que su manejabilidad facilita su reproducción por serigrafía, fotograbado, offset e incluso la fotocopia, lo que respalda la idea de Max Ernst corroborada por el historiador Werner Spies y por los sistemas de Trabajo de los collagistas y fotomontadores vanguardistas de segunda generación como John Heartfield, Moholy-Nagy, Cesar Domela, Karel Teige, Lajos Kassak, los soviéticos Gustav Klucis, Rodchenko Stepanova, El Lisitski, los hermanos Sténberg, etc., de que es la reproducción por alguno de los sistemas existentes, -y no el único original-, el que aporta el resultado final del proceso de trabajo, porque es en las innumerables reproducciones donde se homogenizan los tonos, las facturas, desaparecen las diferencias de grosores de los recortes al actuar por superposición, etc. Ello acaba definitivamente con la consideración noble de los materiales perdurables que sustentaba la idea del monumento clásico y la superioridad de las Bellas Artes. Por eso el fotocollage, en tanto que variante del collage y a pesar de reducirlos en un mismo soporte para extraer la imagen (a diferencia de los ensamblajes o de los *papiers collés*), inicia su proceso de elaboración en una meditación material antes de alcanzar la libertad iconográfica, la cual se desprende siempre de los materiales empleados. En caso contrario, continuaríamos comportándonos como aquellos pintores académicos de los siglos XIX que, tras la industrialización del óleo en tubos metálicos, actuaban obviando los recursos materiales empleados y los procesos de elaboración de los pigmentos recurridos por los pintores gremiales anteriores, lo que les impedía acceder a una amplia gama de posibilidades que la industria, -emergente en su momento-, era capaz de extender hasta la infinitud una vez liberada de las ataduras del mercado. Y lo que resulta más grave

todavía: desligaron la relación necesaria entre los iconos con el material del que están constituidos a través de las formas resultantes, tan importante como el empleo de veladuras en los pliegues pintados o en la baja niebla de un amanecer soleado invernal. Como arranque de esta argumentación nuestra recordamos que el collage, desde que Braque y Picasso introdujeron en el recinto sagrado de la pintura las páginas reproducidas y reproducibles de la prensa, ha ido unido siempre de manera muy estrecha con la revolución que han supuesto los medios de reproducción mecánica, pese lo que les pese a las manías teóricas y a las nostalgias de puristas como Clement Greenberg. Incluso los collages de Ignacio Mayayo obtienen un resultado mucho más definitivo en sus reproducciones en el catálogo de la exposición, y eso a pesar de la calidad lumínica y cromática de las ilustraciones y de la resolución "dibujística" y pictórica de los originales, a diferencia de la condición provisional de los fotocollages de las vanguardias históricas a la espera de ser reproducidos en carteles y ediciones posteriores.

De hecho, hoy en día la reproducción por escáner permite la reproducción mediante plóter, lo que supone aunar los valores democráticos de la reproducción tal y como los expuso Walter Benjamin (la democracia comienza en la materia y la economía, no en las declaraciones abstractas de un sistema jurídico de procedencias históricamente turbias), con las ventajas monumentales de las grandes escalas. Es curioso que el ejemplo de Xanti Schawinsky antes citado fuese continuado por el maestro nuclear y patafísico Enrico Baj, quien se jactaba de haber realizado hasta la fecha (1972) el collage más extenso del mundo: un reinterpretación del Guernica de Picasso en el que, como el gran Mussolini de Schawinsky, aparecen los fascistas que maltratan y desfiguran a los personajes picassianos a modo de

desvelamiento del proceso creativo (en el Guernica no vemos la Legión Cóndor). Evidentemente, este anti-monumento se alimentó no de imágenes y sí de las medallas militares y de los objetos y materiales de mercería habituales en los collages de Baj. Éste último pertenecía a toda una generación de artistas plásticos que tras la II Guerra Mundial retomó la fisicidad de los materiales para rescatar bien la unidad del arte (Jean Fautrier, Georges Mathieu, Simon Hantaï, etc.) o bien la presencia física de la poesía tras el imperio de la imagen (CoBrA o la pintura nuclearista italiana).

No obstante, este encuentro entre el Arte y la reproducción mecánica que apreciamos en la última serie de collages de Ignacio Mayayo, se produjo de manera espectacular en la presentación en 1956 del original del famoso collage de Richard Hamilton *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* en la exposición *This is Tomorrow* de la Whitechapel Gallery de Londres, lo que continuaron en los Estados Unidos las serigrafías pop que, invirtiendo la confrontación, presentaron como Arte (con su cromatismo y su fetichismo) la reproducción mecánica. Los artistas pop no dejaban de ser eso: artistas. Lejos de constituir una afrenta a la pintura pura del expresionismo abstracto americano representado flacamente por las reinterpretaciones de Greenberg, rescataron la disociación entre el material y la forma, o entre la técnica y la imagen, algo que podemos observar en la exposición de Mayayo, cuyas manipulaciones iconográficas se aproximan más a la "crítica de la realidad" del acrílico del Equipo Crónica, la cual, frente a la objetividad de las síntesis objetivas de Josep Renau deudoras de las imágenes de Heartfield confeccionadas para la revista comunista A.I.Z., y a pesar de las opiniones de Vicente Aguilera Cerni por ejemplo, desmiembran la realidad en un nuevo caos benaventino

previo a las violentas espirales de imágenes de consumo de los collages del islandés Errò.

La carrera artística de Ignacio Mayayo ha destacado sobre todo por sus habilidades para el dibujo, resuelto en una iconografía calificada en muchas ocasiones de surrealista, aunque más propia de las “mitologías individuales” de las décadas de 1960 y 1970, las cuales recorrieron las imágenes de la neofiguración española con pintores como José Hernández o Manuel Boix, cuyos dibujos historicistas encuentran eco en otros aragoneses como Natalio Bayo, Pedro J. Sanz o los primeros Sergio Abraín y Enrique Torrijos, más propios de las arrugas barrocas y caprichosas de Francis Bacon, -en los términos de Deleuze,- que de la objetividad maravillosa surrealista. Además de algunas muestras previas en la exposición colectiva celebrada hace poco en el bar-restaurant de Zaragoza La Topera, conocí un collage de Ignacio Mayayo resuelto en un estilo ernstiniano y presentado en la exposición de *mail art* “Surrealismo y Mar” celebrada en la galería Gregorio Millas en 1994, y otro infográfico confeccionado para las intervenciones sobre el plano de Zaragoza que demandaba la exposición colectiva “Genius Loci: visiones artísticas de una ciudad. Zaragoza 1908-2008” organizada por el Colegio Oficial de Arquitectos y el Ayuntamiento de Zaragoza en la sala de exposiciones de Cajalón en 2009. Este último medio se prestaba mejor a la construcción de la imagen, aunque su empleo en aquella ocasión tampoco dejaba de resultar artístico por su elevada aportación voluntarista y personal. Este hecho es apreciable en las obras de su última exposición en la Casa de los Morlanes: en ellas ha sometido a un mismo soporte de calidad fotográfica todas las imágenes seleccionadas según las necesidades de sus composiciones, porque en este tipo de collage, sea cual sea la técnica recurrida, no se construye ni se interviene, sino que todavía se

compone. Sin embargo, el empleo de las tijeras no es lo mismo que el del carboncillo, la pluma o el pincel: exige una valoración previa de los materiales a recortar, y es ahí precisamente donde reside la magia del collage, aunque se trate como en este caso de un fotocollage, ya que no sólo afecta al material de la producción.

A diferencia de su uso meramente propagandístico por el que se intenta ocultar su origen y presentar el fotomontaje como una veracidad, el collage construye y desvela nuevas verdades mediante el encuentro dialéctico de los fragmentos. Y esto es así incluso con el fotomontaje político de John Heartfield tal y como ya advirtió el filósofo polaco Günther Anders, aunque este pionero fotomontador no procediese por disparidad material como ocurría con el collage cubista y expresionista. Esto habría sido imposible dado que trabajaba sobre un único soporte al someter todo el conjunto a una misma reproducción. Se trataba de enfrentar dos realidades que el sistema abstracto que administra la vida nos lo ofrece de manera aislada. Nuestro deber existencial, seamos artistas o no, consiste en confrontarlos, porque es éste el mecanismo por el que hacemos frente a la existencia y la disfrutamos. De este modo luchamos contra la alienación, antes natural y ahora social. Y según esto, la elección disociada de un soporte material por parte de Ignacio Mayayo no sólo afecta a lo visible, a las disparidades cromáticas, a los recortes irregulares, a los diferentes grosores del soporte, a la visibilidad de las fracturas físicas de un mismo material, sino también a representación literaria de la Historia como una carnicería y su atribución a unos pocos personajes históricos, únicos y contrarios a la responsabilidad histórica de cada uno de los ciudadanos del mundo. En los collages y fotocollages de Max Ernst, E.L.T Mesens,

John Heartfield, Hannah Höch, Josep Renau, Manuel Monleón, etc., el descuartizamiento se produce en cambio cuando la historia no corre y se estanca, cuando los conductos por los que discurre se obstruyen por la acción de unos pocos bien asentados sobre la verdadera casquería de este presente eterno nuestro, y de la que sólo no liberaremos con la toma de conciencia de las responsabilidades históricas de todos los ciudadanos. Sólo así la Historia volverá a ser accionada. Hasta ese momento el collage y su dialéctica seguirán siendo necesarios si queremos progresar en el desvelamiento de la verdad y contribuir a la liberación de la Historia congelada, paralizada y acumulada como el capital. Así como la realidad es reificada en forma de mercancía, la Historia también es presa de la solidificación de la pintura y del resto de las Bellas Artes, monumentales, hieráticas, secas, solidificas y petrificantes.

Mayayo no ha empleado las tijeras para lo que sirven, para vivificar los cadáveres a partir de los límites del ojo humano y desvelar las contrariedades de un mero positivismo mercantil. Por el contrario, ha delineado siluetas para así escindir las de la realidad tal y como procede el arte más voluntarista. Pero no lo olvidemos: el collage es un medio de expresión objetivo por el que el material se revela, y no el collagista, dado que éste no actúa en calidad de artista. Todo el mundo puede hacer un collage como la poesía que debe ser hecha por todos, y no son las plumas de un ave ni las de un pintor lo que hace a un collage, ni siquiera sus colas, sino la realidad, maravillosa una vez libre de las representaciones que la apresan hasta ocultarla.