

Hipervínculos

Mercedes Rozas

Actualmente es la tecnología de la información y la comunicación la que mueve los hilos de la vida, y lo hace a velocidades de vértigo imponiendo la supremacía del tiempo sobre el espacio. Nos desplazamos con: la inmediatez que causa la pulsación de una simple tecla, en una especie de travesía que nos permite llegar hasta todo tipo de fuentes. Es un periplo con escales, relacionadas entre sí en una cobertura sin límites, en las que, como en aquella campaña de Microsoft, es la potente herramienta de la Red la que nos pregunta: "¿hasta dónde quieres llegar hoy?".

La posibilidad de información ofrece la facultad de recelar en pasajes "hipervinculados", en un viaje de ida y vuelta que desafiamos a diario sentados delante de nuestro ordenador, que provoca intercambios y acaba por convertir el ámbito que habitamos en un encuentro constante, donde todo se parece un poco. La comunicación bulle con la vivacidad de una página Web por extensiones hasta hace poco impensables y nuestro mundo, cada vez más cerca del virtual de Matrix, se ve sometido a la cultura mediática y conectado a la ilusión interactiva. Los lenguajes artísticos no escapan a ello, y navegan por esta dilatada autopista intercambiando información y ampliando el propio espacio territorial.

Hipervínculos quiere ser un guiño a los cruces frontales y tangenciales, generados en el debate plástico del siglo XX, que olvidaron y mantuvieron, a la vez, esencias anteriores; porque en la creación moderna, como es sabido, existe mucho de destrucción y preservación. Es la forma de avanzar: inevitable recoger el testigo de la tradición y obligado apropiarse del hoy para mirar hacia delante. El poeta Gerardo Diego justificaba su propia literatura con una expresión que bien pudiera servir para la plástica en general: "Yo no soy responsable[...] de que me encante el arte nuevo y me extasíe el antiguo; de que me vuelva loco la retórica hecha, y me torne mas loco el capricho de volver a hacérmela -nueva- para mi uso personal e intransferible". Pasado y presente trabajan en complicidad participando de interacciones que a simple vista podrían parecernos sorprendentes; sin embargo son, como demuestra

Álvaro Delgado-Gal, "verdades plásticas elementales: verbigracia, que Tàpies está mucho mas cerca de los logros matéricos del Braque maduro que de Mondrian. O también, que Pollock es inconcebible sin Picasso".

La colección de arte, que UNION FENOSA tiene depositada en el Patio Herreriano. Museo de Arte Contemporáneo Español, aleccionada por un reconocido grupo de asesores*, descubre encuentros que emparentan estilos y procedimientos, al mismo tiempo que entronca creaciones y artistas; son los hipervínculos que participan de los cambios, de la pluralidad, los de la apropiación y la correspondencia y, consecuentemente, del mestizaje; sin duda, en el proceso de evolución de lo contemporáneo son importantes los enlaces labrados a medida que una obra da paso a otra, enlaces que, utilizando el título de una exposición que Ángel Ferrant, uno de los autores mejor representados en esta colección, inauguró en Barcelona en 1957, revelan que, ciertamente, *todo se parece a algo*.

Estos fondos se estructuran en un recorrido que se inicia a finales de los años veinte con la figura de Alfonso de Olivares. Es un autor que como muchos de su época desarrolló su obra durante la etapa trascendental de las vanguardias históricas europeas, momento en el que se produjo la alternativa a la forma absoluta. Fue a partir de aquellos explícitos apéndices en ismos cuando la realidad dejó de poseer una única representación.

El camino había sido abierto por los impresionistas, pero será **Picasso** el que, en París, articule los estímulos mas importantes del cambio, ofreciendo las pautas para la ruptura definitiva con la tradición pictórica, la misma que desde el Quattrocento barajaba la idea de mimesis en el arte. El creador del cubismo fue uno de los pioneros en, según su propio testimonio, "pintar buscando una nueva expresión desnuda de todo realismo inútil", encaminando de esta forma la plástica hacia directrices insospechadas. Eran los primeros pasos de siglo cuando en los cenáculos de Montmartre empezaron a liberarse formas y colores, conceptos y argumentos, una huida hacia delante que propiciaba la revolución del arte moderno. Era la década de los veinte otros iconoclastas movimientos, amén del **cubismo**, se unirán a la pulsión de la modernidad: surrealismo, dadaísmo, abstracción... Entre *versos dibujados* se fijan las simientes de un proceso que llegará hasta nuestros días.

Con ese telón de fondo parisino, se empezó a escribir la crónica de la contemporaneidad de los españoles en Francia. Una gran mayoría de los creadores llegaban estimulados por el ambiente intelectual que habían disfrutado en el Madrid de posguerra, fraguado en aquellos polémicos debates de la Residencia de Estudiantes y en las tertulias del Café Gijón, La Granja Henar o en la de *La Cripta de Pombo*. Para esta generación, todo lo transgresor suponía innovación, y **París** era innovación porque en sus *ateliers* se estaban apuntalando los pilares de la vanguardia, una avanzadilla que, en definición de Octavio Paz, no era simplemente una cuestión estética sino algo mucho más complejo: "una erótica, una política, una visión del mundo, una acción: un estilo de vida". Fueron muchos los que en las décadas de los veinte y treinta cambiaron aquellos inteligentes "diálogos triviales" madrileños por los no menos inteligentes debates de los *boulevares* de Montparnasse, barrio que había desplazado al del embrionario cubismo. La **Escuela de París** aunara las inquietudes de todos ellos; la Ciudad de la Luz, Picasso, movimientos como el surrealismo, abstracción o constructivismo, que allí se desarrollaron y a los que se suman los recién llegados, determinan las primeras alianzas artísticas.

La influencia del maestro malagueño fue tal que prácticamente todos los que conocieron su obra, recibiendo el influjo directo, se sintieron afectados y terminaron por hacer suyos muchos de los postulados cubistas. Hernando Viñes, Francisco Bores, Manuel Ángeles Ortiz, Ismael González de la Serna, Antoni Clavé y el escultor Julio González estaban entre los llamados "picasseños". Siguieron el modelo inaugurado con *Las señoritas de Aviñón*, modelaron a través de planos las formas y los colores y alcanzaron la capacidad de síntesis que se necesitaba para lograr "un arte sólido", como aquel que había propugnado el verdadero e inaugural hipervínculo contemporáneo: **Paul Cézanne**.

También el uruguayo Joaquín Torres García, formado en España en los inicios del siglo, se encuentra en 1926 con Picasso y con sus compañeros de la Escuela de París. En su producción también subsiste un origen cubista. El planteamiento de su plástica se resume en una de sus enunciados más conocidos: "pensar es geometrizar"; a partir de ahí la escuela de arte constructivo, que el autor teorizó en sus escritos, trasciende el propósito de descubrir la geometría en toda forma visible.

Óscar Domínguez, Olivares y Maruja Mallo no se libraron tampoco de la persuasión creativa de Picasso, pero pronto sucumbieron a las reflexiones del automatismo puro, que rubricó Breton en el Primer **Manifiesto Surrealista**, atraparon en sus propuestas las imágenes del sueño y jugaron con el inconsciente colectivo a elaborar "cadáveres exquisitos". Las mismas raíces se encuentran en el trabajo del alemán, afincado en Barcelona después de la Guerra Civil, Will Faber, en el cuadro de José Caballero, titulado *Velador histérico*, en las tardías pero imaginativas piezas de Eugenio Granell - ya en el exilio americano- y en las frágiles estructuras de Leandro Cristòfol, un escultor emparentado al surrealismo catalán.

Acercarse a París era, pues, estar mas cerca del vanguardismo, y esto suponía una alternativa a lo establecido, algo que Díaz Caneja y Benjamín Palencia descubrieron en cortas estancias en Francia, comulgando con la propuesta cubista. Ya de regreso, coincidieron en la llamada **Escuela de Vallecas**, de la que Palencia, junto a Alberto Sánchez, fue su adalid. El escultor Alberto, cercano al espíritu del surrealismo, tiene en estos fondos de UNION FENOSA una de sus obras más emblemáticas, realizada poco antes de su muerte y clasificada dentro de las que habitualmente llamamos "de libro": *Monumento a la paz*. Tal y como indica Valariano Bozal, en sus esculturas "nunca persigue la mimesis figurativa. Con todo, si no convencionalmente reconocibles, siempre nos son familiares"; y cercanas resultan, sin duda, estas formas en madera que se nutren de la experiencia de fusión con la propia naturaleza.

En los años cuarenta un pequeño pueblo cántabro, Santillana del Mar, será el foco de atención de algunos artistas y escritores que redescubrieron el arte prehistórico de Altamira recuperándolo para el ámbito contemporáneo. Bajo la orientación de Mathias Goeritz, polaco que había llegado a España huyendo del nazismo, y del escultor Ángel Ferrant, se crea la **Escuela de Altamira**. Goeritz sentía una gran admiración por la escultura del madrileño, algo que se intuye en la complicidad de las dos producciones. Ambos son exponentes de un estilo que busca lo esencial, que navega entre la arquitectura del surrealismo y el concepto abstracto afín a Klee. Ferrant, para el que según sus propias palabras "el arte es un recreo del espíritu", será referente, vínculo esencial para generaciones de artistas que en los años cincuenta dirigirán su trayectoria hacia la abstracción.

Ángel Ferrant nunca marchó de España, vivió la posguerra. en un exilio interior que se reflejó en una producción con altibajos. Su figura ha sido considerada el enlace entre la plástica de antes y de después de la Guerra Civil. Elaboró su escultura en la frontera entre la figuración y la abstracción, dándole a sus piezas, móviles y maniqués un aire vanguardista que no gozaba de muchas simpatías ante la creación más complaciente con los modos tradicionales.

En 1937, en plena Guerra Civil, Picasso, siguiendo la estela de Goya, volvió a demostrar que el arte es uno de los mejores receptáculos de la Historia. En París, el artista confió a una gran obra, *El Guernica*, la universalidad del dolor; de la muerte, del desastre de la guerra... En cada fragmento de este monumento pictórico quedó grabado el ignominioso período histórico del 36 al 39, un período que habría de abrir trágicamente una gran hendidura en España.

El panorama artístico de postguerra es reflejo de la sima abierta. Al margen del arte oficial, dentro y fuera de nuestro país se alimenta el mundo creativo que pretende seguir construyendo en firme el camino iniciado por las vanguardias. Pablo Picasso en Francia y Ángel Ferrant en España serán para muchos contemporáneos los pilares de los dos exilios. Ambos serán también perfiles referenciales de la diversidad de los años cuarenta que, partiendo del cubismo, surrealismo y abstracción, terminará por gestar cambios de imagen importantes que llevarán a lo que se apeló como "plástica revolucionaria".

El arte colectivo avanzado se constituyó por entonces como expresión ante la oficialidad vigilante. El Paso y Dau al Set, son algunos de los paradigmas que desean demoler la atonía cultural. Los discursos estarán en sintonía con las corrientes internacionales y, sin perder la vinculación con los ismos de las primeras décadas, los autores concebirán, a partir de estas fechas, una labor comprometida y diferenciada. Aquel proceso de disolución de las formas, iniciado hacía tiempo, va a lograr incursiones que afectarán no sólo a la fisonomía sino también a la estructura de la materia. El **informalismo** arrastrará hacia procesos en los que se profundiza en el valor de la textura y se restaura el automatismo de los surrealistas recurriendo al inconsciente. Los autores españoles asimilan las teorías que llegan de Francia de la mano de Michael Tapié, y más explícitamente se sienten fascinados con las propuestas

de Dubuffet y Fautrier, en el país vecino, o de Pollock, Rothko y De Kooning, en Estados Unidos.

En la Colección de Arte Contemporáneo Español se encuentran algunos de los nombres más representativos de este proceso: Canogar; Millares, Tàpies y Joan Brossa compartirán las inquietudes de una filosofía que, utilizando las palabras de Arnald Puig, uno de los escritores fundadores del grupo Dau al Set, "buscan por medios diferentes y aún opuestos un anhelo a muchas conciencias: que el arte... sea capaz de devolver a este mundo agotado una nueva manera de amarlo y sentirlo exenta de este indiferentismo y tedio vital que le envuelve".

Los grupos señalados a finales de los años sesenta ya no existían como tales, sin embargo, sus componentes proseguirán un camino individual que tiene su evidencia en *Encrostat i xifres*, del año 1974 de Tàpies y en *La memoria del temps*, pieza construida en el año 1986 por Joan Brossa, pieza que adelanta entramados plásticos que muy poco o nada tienen ya que ver con el pensamiento artístico de mediados del siglo pasado.

Los componentes de El Paso y Dau al Set vivieron en el extranjero solo temporalmente, pero no perdieron el contacto con España. José Guerrero y Estaban Vicente, en cambio, se trasladaron a Estados Unidos, donde se establecieron. Ambos estuvieron muy relacionados con la Escuela de Nueva York y ambos consiguieron décadas más tarde el reconocimiento merecido en su país de origen. En 1998 se inaugura en Segovia el Museo de Arte Contemporáneo Estaban Vicente y en 2000, en Granada, el Centro de Arte José Guerrero.

En la situación cultural de estos años cohabitan arquitecturas de diferente signo, pero con un mismo objetivo: revalorizar la vanguardia interior, perseverando en distintas direcciones y formas de actuación. Equipo 57, formado por Juan Cuenca, Ángel Duarte, José Duarte, Agustín Ibarrola y Juan Sarrano, nació en París dentro del marco de la abstracción geométrica y como alternativa a la pintura gestual de las tendencias informalistas.

El **constructivismo** suscita en su producción un juego racional entre colores y planos que destaca la influencia del danés Richard Mortensen y el vasco Jorge de Oteiza. Co-1960, fue realizada en Córdoba en 1960, ciudad en la que José Duarte había creado la Escuela Experimental con alumnos de Artes y Oficios.

Artistas como Gerardo Rueda y Salvador Victoria, aún iniciándose en la poética informalista, dirigieron poco después su mirada hacia otras estéticas. El primero, muy relacionado con el grupo abstracto de Cuenca, desarrolla una pintura de gamas suaves y construcciones precisas que se acercan a la plasticidad y laconismo de Morandi, del que Chirico dijo que "enseñaba las leyes eternas del dibujo geométrico, el fundamento de toda gran belleza y de toda profunda melancolía", una percepción que se encuentra en el paisaje de Rueda. Por otra parte, Victoria, todavía centrado en los cánones de implicación informalistas que dejaría unos años más tarde por composiciones de círculos y texturas más livianas, impone la abstracción matérica sobre este lienzo de 1960 perteneciente a los fondos de UNION FENOSA.

Le monde en question, así rezaba el título de una exposición que un grupo de españoles llevó a cabo en París en 1967; entre ellos figuraban Millares, Arroyo y los componentes del Equipo Crónica, Rafael Solbes y Manolo Valdés. Esta miscelánea expositiva ofrece una visión del clima artístico de esos años en los que los creadores daban por finalizado un capítulo plástico, cuando a piques estaba de cerrarse, igualmente, un capítulo histórico. Informalismo, **pop art**, **neofiguración**... podían convivir cuando se llegaban a tener propósitos comunes. Decía Vázquez Montalbán que "los buenos artistas evolucionan desde dentro de su arte específico y desde dentro de su pequeña historia personal afectada por la Historia". Décadas llevaban los artistas luchando por no sucumbir a la desidia ni caer en la oficialidad del Régimen, así que ante el inminente cambio político que se avecinaba, en los años setenta, la huella de la pluralidad plástica se adelanta a la sociedad. Se impuso del mismo modo el debate alrededor de temas como la pintura y la pervivencia del conceptual. Dentro de la misma condición pictórica se generaron argumentos discrepantes programados desde los partidarios de la llamada pintura-pintura, de sesgo abstracto, y el movimiento neofigurativo que surge alrededor de Luis Gordillo. Estas dos fórmulas tendrán cabida en una exposición que se realiza en Madrid en 1979, con el título *1980*. Allí se encontraron los militantes de una y otra tendencia pictórica reivindicando una expresión que habría de constituir la referencia esencial de toda esta década. La pintura retoña con imágenes individualizadas y con enorme vitalidad, abriendo sendas que serán utilizadas en un futuro próximo.

La reflexión sobre el color y la materia instaura una praxis en distintos pintores de la época que se acomodan cercanos a corrientes extranjeras como la francesa del *supersurface* o la expresionista abstracta americana. Incipientemente su obra se sitúa en el panorama de la abstracción, pero cada uno tendrá, superando la tensión de aquellos debates y en las décadas siguientes, comportamientos que los distinguen con una creación matizada por lo personal. A los pocos años, tal y como reconoce José Manuel Broto "solo quedarán recuerdos y algún que otro cadáver". Broto será uno de los artistas que inician en los setenta un periplo con la pintura que continúa hoy en día asociado a las nuevas tecnologías. En la misma órbita trabajan: García Sevilla, Alfonso Albacete, José María Sicilia, Miquel Barceló, Simeón Sáiz Ruiz, José María Bermejo y Juan Suárez.

Figuras como las de Arroyo, Pérez Villalta y el Equipo Crónica rechazaron en cambio la poética de la abstracción y conformaron su propia personalidad a través del valor representativo de la figuración. La iconografía particular de cada uno de ellos se consolidó en base a presencias propias de la cultura de masas, al manantial de lo cotidiano y a la reinención de escenas concretas de la **Historia del arte**: Arroyo manda señales, entre otros, a Miró y Goya, Pérez Villalta a Dalí y Chirico y la asociación de Solbes y Valdés a Picasso y Velázquez.

En este ejercicio de disparidad, se mantienen con una expresión lúcida Juan Barjola y Ramon Gaya, pintores que vivieron las vanguardias y el exilio, y que en los finales del siglo XX siguieron aportando frescura al escenario. Al margen de cualquier polémica, entablan en su taller un diálogo personal con su trabajo, y mantienen su militancia pictórica hasta el final. Otro tanto ocurre con la pintura de Alfonso Fraile, a caballo entre el informalismo y la figuración.

Las últimas décadas del siglo XX y los inicios del siguiente estarán marcados por "una admisión de lenguajes, ya sin ninguna precaución y sin ningún prejuicio", idea apuntada por Simón Marchan que se ira confirmando progresivamente a medida que los presupuestos de las nuevas generaciones hagan su presentación en el medio expositivo. La expansión disciplinar es flexible tanto como el trasvase de ideas a las que cada uno puede acercarse con sólo activar el sonido de un clic. Flexibilidad y eclecticismo imponen los parámetros actuales, en los que se defienden dispares modos de actuación. Los vocabularios giran en una cinta interminable de Moebius,

redefiniendo terrenos pasados y colonizando otros nuevos, al mismo tiempo que las distintas parcelas artísticas se nutren relacionadas por hipervínculos cada vez más dilatados en el espacio y en el tiempo. Las últimas adquisiciones de la Colección Arte Contemporáneo con fondos de UNION FENOSA son un buen ejemplo.

La **fotografía**, que a estas alturas no destruyó a la pintura como había preconizado Baudelaire, sino todo lo contrario, y el **vídeo** -Sergio Belinchón, Vicente Blanco y Chema Aivargonzalez- ganan terreno en un contexto en el que ya no se puede hablar de pintura -Adolfo Schlosser, Mitsuo Miura, Ignacio Tovar, Prudencio Irazábal, y Juan Uslé- ni tampoco de escultura -Jorge León-, tal y como eran imaginadas en los primeros pasos de esta publicación. Materiales y procedimientos confluyen ofreciendo vastos puntos de vista y la interrelación afronta nuevos procesos abiertos a todo tipo de maridajes.

Que la fotografía fija la atención de lo contemporáneo lo demuestran los muchos artistas representados -García Alix, Chema Madoz, Ignasi Aballí, Hannah Collins, Ríu Branco, Aitor Ortiz y Ángel Marcos- que al igual que ocurre en otras experiencias fluyen entre aguas a las que es imposible poner muros. Tintes biográficos, subjetividad de la realidad, imágenes expandidas o transformadas, transitoriedad, simbolismo... son algunos, de los enfoques de un amplio mosaico de conductas que se promueven desde el momento en que el fotógrafo capta con su cámara "algo bello", lo que hace justicia a lo escrito por Susan Sontag "nadie jamás descubrió la fealdad a través de fotografías han descubierto la belleza".

Las propuestas de Javier Baldeón, Nacho Criado, María Zárraga y MP&MP Rosado nos advierten de la última frontera de transgresión del arte: la de la **ambigüedad**, una cualidad articulada por una bisagra de convivencia entre creador y espectador, que acaba por disparar múltiples sugerencias y emociones. La delicadeza de la tela empapada en resina, un "cuadro" construido de pinceladas de vidrio y la luz atrapada entre cristales y fotografías rompen con cualquier arquetipo determinado anteriormente por la historiografía. Con todo, no dejan de despertar viejos reconocimientos iniciados en su día por las vanguardias históricas, las mismas que esgrimieron la pancarta de la negación artística mientras conversaban en el Cabaret Voltaire, trampeaban con los colages para fabricar poemas o convocaban en una

construcción de madera, dadaístas hipervínculos con las palabras: **mundo-vida-artista-arte.**

Han transcurrido mas de cien años desde aquella aventura. Hoy, estos inicios del nuevo milenio nos deparan nuevas vanguardias, impresionadas por el nomadismo de una información que en esta metrópoli mundial hace que, al final, todo se parezca a algo.

*A finales de la década de los ochenta, UNION FENOSA adquiría, junto a otro grupo de empresas españolas y gracias al interés y aliento de Julián Trincado, el compromiso de constituir la Colección Arte Contemporáneo. Bajo la supervisión de un comité asesor, a lo largo de estos años se llevaron a cabo compras anuales que, poco a poco, fueron conformando un sólido conjunto artístico. En diferentes etapas se ha contado con el consejo de reconocidos especialistas: Antonio Bonet Correa, Valeriano Bozal Fernández, Julián Gállego, Simón Marchán Fiz, Eugenio Carmona Mato y María Corral. En el año 2000, la Colección fue cedida en comodato al Ayuntamiento de Valladolid y depositada desde entonces en el Museo Patio Herreriano de la misma ciudad. Una parte importante de estos fondos son propiedad, pues, de la empresa UNION FENOSA. La Colección ha ido engarzando la línea plástica del XX, desde la aventura de las primeras vanguardias hasta las estrategias de los más jóvenes. Un camino atravesado por movimientos y estilos, que desde 1927 hasta, por lo de pronto, el año 2005 han fraguado la Historia del Arte Contemporáneo en España.

El Patio Herreriano. Museo de Arte Contemporáneo Español publicó en junio de 2002 un catálogo con la reproducción de todas las obras, que los distintos socios tienen depositadas en Valladolid, y competentes textos de Virginia Torrente, Valeriano Bozal, Antonio Bonet Correa y Simón Marchán Fiz. Esta publicación se hace recomendable para el que desee conocer más extensamente esta colección de arte contemporáneo español.