

KEVIN POWER:

Catálogo de la exposición *Arte Actual. Andalucía, Puerta de Europa*. Junta de Andalucía, Madrid, 1985, pp. 62-67

Documentación complementaria de la exposición [Todas las revoluciones están hechas](#) (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 31 enero - 2 marzo / 4 mayo 2014)

**Rafael Agredano, "Agustín Parejo School",
José M.^a Báez, Evaristo Bellotti, Manuel Caballero,
Ricardo Cadenas, José Luis Castellano,
Curro González, Pedro González Romero,
Federico Guzmán, Juan Francisco Isidro,
Juan Lacomba, Guillermo Paneque, Alfonso Serrano,
Antonio Sosa, Juan Vida, Rafael Zapatero.**

EL ALTO VOLUMEN DE LA MUSICA

Deseo que trate usted de dibujar dos pavos de la realidad, un macho y una hembra, y que me los envíe aquí porque quiero que mis tapiceros los tejan: puede usted buscar su modelo entre los pavos que hay en el jardín de Mantua.

Ludovico Gonzaga a Mantegna, 1469

Los artistas reunidos en esta exposición no forman grupo. Su actitud estética y su postura frente a la realidad difiere de unos a otros. Sin embargo comparten un momento histórico común y una común experiencia orientada hacia el consumismo. Por ello, no sorprende que su obra se caracterice por una marcada preferencia por la imagen, una imagen que es, ante todo, imponente, seductora y compulsiva. Segregada de su pasado simbólico, la imagen contemporánea no tiene futuro, sólo quiere estar ahí, contar, y los múltiples esfuerzos por llenarla de contenido fracasan porque nuestra sociedad no tiene utopía ni proyecto cultural que proponer. La imagen, pues, se afana en explotar y dominar el momento. La agresión, por supuesto, toma varias formas, y muchos entre los jóvenes artistas de hoy apuestan por la imagen como si de un juego machista por el poder se tratara. La imagen siempre fue la esencia de la pintura, pero su función estaba previamente dirigida por algún sistema mimético, simbólico o utópico. Pertenecía a una manera determinada de entender el mundo; sin embargo, estos sistemas universales terminaron por mostrarse ineficaces e inaceptables, y la imagen

se siente cada vez más apartada de la fuente que le confirió significado. Este proceso no debe traducirse forzosamente en pérdida de interés, pero sí implica, hasta cierto punto, que el artista contemporáneo la utilice de una forma irónica, egoísta y agresiva.

En consecuencia, muchos de estos artistas se muestran profundamente empeñados en la definición de un territorio —físico, imaginativo o intelectual— desde el que trabajar: Lacomba establece sus cimientos en los paisajes inmediatos, del mismo modo que González trabaja con las escenas cotidianas que le rodean; Zapatero, posiblemente como reacción a sus excesos venecianos donde las imágenes aparecían envueltas en seda; se compromete con lo que es casi un argumento metafísico, mientras Paneque se sumerge en la evocación de un mundo de imágenes privadas y sorprendentes; Báez y Agredano se deslizan brillantemente por su propia facilidad con elegante despliegue de invención e ingenio; Guzmán, Cadenas, Vida, Caballero, Bellotti, mezclan códigos y recuperan lenguajes en un intento de descubrir significados más frescos; Sosa actualiza el misterio de lo arcaico; Agustín Parejo School aspira a un cierto pasado revolucionario —una nostalgia teñida de ironía—; Isidro maneja las formas y los juguetes de su infancia otorgándoles una nueva configuración e imprimiéndoles pasos de danza contemporánea; Romero ironiza el sueño e inventa su propio diccionario; Castellano y Serrano exploran el lenguaje fragmentario de la conciencia actual. Todo esto son intentos de situar el "yo" en el mundo y de encontrar una postura para enfrentarlo. Muchas de estas imágenes pueden parecer narcisistas y egocéntricas, productos de una cultura del ego, pero, al menos, tienen la modestia de no presumir respuestas universales.

En lo que podría ser el crepúsculo del consumismo, este sentido de no futuro ha sido a menudo descrito como apocalíptico, y algunas de estas imágenes arrastran esas huellas. Pero se trata de una apocalipsis no abocado a una conflagración final más allá de lo que actualmente está sucediendo. Utilizo el término "apocalipsis", para expresar simultáneamente: final y revelación. Pertenece a un momento que se sitúa a caballo de dos eras en el cual la verdadera pérdida de significado, en lo que concierne a la imagen, supone liberarla de la lectura histórica de su linealidad narrativa. Como ejemplos parciales de evidencia señalaré: la teatralidad carnal de Caballero, los paisajes visionarios de Lacomba y hasta los collages expresionistas de Castellano.

Baudrillard argumenta que Europa ya no es capaz de cambios revolucionarios, y, consecuentemente, no es capaz de llevar a cabo una cultura radical. Insiste diciendo que, en la actualidad, esta prerrogativa pertenece a la juventud y energía de América. Estos pintores encontrarían dificultades para suscribir el razonamiento de Baudrillard, pero admitirían, en cambio, que gran parte de la pintura europea actual se encuentra activamente comprometida en mirar hacia atrás, en leer por encima del hombro, en retornar al pasado como forma de reconocer tácitamente el fracaso del proyecto vanguardista. Muchos de estos pintores están claramente involucrados en una relectura irónica del pasado o en un juego metalingüístico. Su actitud en relación a los elementos que utilizan es a veces cínica, prematuramente sofisticada a la par que sería. Diciendo esto se puede pensar en la relectura del barroco emprendida por Zapatero o Caballero, en la revisión del paisaje postimpresionista de Lacomba —que se sitúa entre Monet y Van Gogh—, en la cita de Bonnard que hace González o en la que hace Vida de Seurat, en el primitivismo de Sosa o en la mezcla de clásicos y mesopotámicos que lleva a cabo Bellotti. Todas estas obras evidencian el ansia de recuperar el pasado que perdimos —ese pasado de libertad y visión—. Esta nostalgia de un pasado revolucionario adquiere una forma extrema en el trabajo de Agustín Parejo School; paradójicamente, los artistas que la integran usan la ironía para poner de manifiesto la seriedad de su reclamación. Es la única alternativa que tenemos para reformular el deseo de "caminar hacia adelante con el pueblo", o de "romper los lazos que anudan el trabajo a los intereses creados"; alternativa que se convierte en licencia para volver a escuchar el llamamiento de Blok: "rechazarlo todo en nombre de lo nuevo", o para escuchar la condena que hace Larionov del elogio a la individualidad en su manifiesto "*La cola del mono y la diána*".

La nostalgia del pasado se mezcla ahora a la nostalgia del presente, o, en otras palabras, a la necesidad de vivenciar, de registrar intensamente las sensaciones. El consumo se filtra en el presente creando una zona de distanciamiento que nos permite abordar las imágenes de la actualidad en la misma forma como nos aproximamos a las imágenes pretéritas (y para el propósito de este argumento no importa si el pasado al que se refiere es el

arcaizante de sosa, el Expresionista Abstracto de Agustín Parejo School, o el estilo "retro" 1920-30 de Báez). En todo caso, lo que queda es la fascinación por el mundo de la imagen, o quizá pudiera decirse, dramatizando, que la fascinación es todo lo que queda. Precisamente porque el narcisismo es la característica más destacada de gran parte de la pintura contemporánea —de Pérez Villalta a García Sevilla, de Clemente a Schnabel— la obsesión por la imagen se ha convertido en "significante" en sí misma. Y esto es suficiente dado que el compromiso con las ideas abstractas o con los estilos específicos se ha hecho sospechoso, cuando no carente de significado. Esta situación plantea sus propios riesgos, la morosidad que tiene el artista al vincularse a la mirada indiferente del espectador puede acabar convirtiéndose en una temible confrontación al vacío que se produce dentro de la propia imagen —la obra de David Salle nos previene de forma clara en este sentido—. La tarea del artista de hoy consiste en rescatar la imagen de la condición invisible en que la sume el desarraigo del consumidor, para reinstaurarla en una nueva espectacularidad. De ahí la insistencia en el drama, los efectos teatrales, o la exageración manierista. Lacomba nos arroja la imagen a la cara, Curro González utiliza con frecuencia efectos de perspectiva dramáticos, Isidro teje formas inocentes dentro de patrones complejos.

Estas obras son competitivas y se disputan entre sí para llamar nuestra atención. A menudo, las imágenes nos llegan cargadas con toda la confusión y toda la duda del momento, pero su propósito sigue siendo definir un espacio en el cual la voluntad del artista —nuestra figura del ego más privilegiada culturalmente— mantiene su dominio soberano. Por lo tanto, es posible que una relación de intimidad con nuestro propio deseo pueda, al menos, aproximarnos a una necesidad no mediatizada que no hemos inventado nosotros mismos: un tal deseo es "real" en la medida que nuestro conocimiento de la realidad nunca lo es. La voluntad de poder de Nietzsche es, sin duda, la formulación que más influencia ejerce sobre esta idea —una especie de biologización del deseo— y es, en última instancia, una doble descripción de las acciones humanas y del mundo del ser que sobrepasa al hombre y lo acompaña. Para Nietzsche la verdad fundamental que comparten el hombre y su mundo es el deseo. La mayoría de estos artistas conciben el arte como una actividad erótica, y en ella, el deseo es —en sí mismo— impulso generador y verdad única. Muchas de sus obras se convierten en celebraciones de la energía, del vitalismo de un mundo que no puede ser comprendido ni controlado. Ellos vuelven a situar la violación sobre el escenario por medio de impulsos rítmicos, implacables y brutales.

Algunos de estos artistas optan por una amalgama de imágenes no resueltas, amalgama que se añade a un exceso de realidad. En cierta ocasión Greenberg llamó a ese mismo exceso "el enemigo del arte", diciendo que lo desgarraba por las costuras. Sin embargo, hoy, cuando tanto arte ha sido hecho sin costuras, necesita ser desgarrado por el exceso de la realidad si quiere obtener su viabilidad en tanto que arte: es decir, si va a cambiar la conciencia, que es, después de todo, la misión y el significado del arte. Cambiar la conciencia ya no es una cuestión de dirigirla hacia una especie de futuro programado sino más bien de hacerla consciente de que está hecha de una serie de elementos inconexos, de que compone sus propias visiones de la realidad y vive sus propias ficciones, y que establece las reglas de cualquier juego que quiere jugar.

Casi parece hoy como si la única garantía de la individualidad propia fuera una relación con el pasado irónica aunque realizada. Uso la ironía aquí casi en los términos de Deleuze como "un juego de significado a través de las superficies textuales o pictóricas". Esta relación realizada es lo que T. S. Eliot llamaba "el sentido histórico" que el creía esencial "para quien quisiera ser un artista a partir de los 25 años". Este sentido histórico puede además estar en juego en la obra de estos artistas aunque no de la forma como lo concibió Eliot cuando expresó que "las partes más individuales de la obra de un artista" pueden ser aquellas en las que sus antepasados afirman su inmortalidad con mayor vigor". Lo que interesa a nuestros artistas no es tanto la obra de un artista individual como el código pictórico que implica una cierta manera de mirar el mundo. El estilo hoy es plural, tomado en préstamo, caprichoso. Los artistas pueden inventar un pasado usable pero ya no creen radicalmente o se comprometen con él. Pueden necesitar desesperadamente un pasado porque no tienen futuro que proyectar, pero quieren que sea casi espontáneamente a su alcance ahora que la visión optimista de una sociedad utópica en forma tecnocrática ha quebrado completamente.

Hemos perdido nuestro sentido de un todo y esperamos que los hechos

tomen forma. Queremos imágenes que tanto sorprendan como estén innegablemente presentes. Nuestros periódicos, revistas y medios de comunicación son auténticos vertederos de imágenes, retórica disponible, y no parece haber final para el proceso terminal por el que las imágenes son recicladas en clisés y los clisés otra vez en imágenes cuya resonancia es un "dèjà-vu". Báez, Agredano, Agustín Parejo School y Zapatero, todos han comprendido esto.

La fragmentación de imágenes, o el uso de elementos múltiples, sirve de indicación de que la vida no sólo rechaza ofrecernos seguridad sino que continúa siendo en gran parte, para los seres humanos que tratan de hacer su camino por ella, frustrante, disgregada, gris. Serrano y Castellano usan el collage como un medio de composición, mientras Cadenas, Bellotti, Guzmán, reúnen códigos conflictivos en la misma obra.

Una vez la filosofía y la religión eran relatos, pero ahora que la ficción es tenida por una forma de la mentira, estamos sin religión ni filosofía persuasiva. Don Juan nos muestra que vivimos en las ficciones y que vivimos mejor cuando conocemos cómo dominar el arte de narrarlas. La tarea del artista es mirar más allá de cualquier forma que la ficción pueda aportar al poder imaginador. Muchos de estos artistas vuelven la mirada hacia la magia de la narración, no en el sentido de una narrativa lineal sino como un todo ambiental. Paneque nos da mandalas, o casas de la memoria, donde él deposita secretos. En Romero la imaginación se acuesta para soñar y descubre que lo incomprensible es incomprensible y que el demonio de la nulidad frecuenta la vida y la imaginación. Agredano sueña sobre sus alas, anotando un mundo apoyado por una gracia elegante, pero siempre a punto de metamorfosearse. Báez opta por los relámpagos epifánicos, nudos de emociones y pensamientos. Cadenas vislumbra detalles en medio de un paisaje interior.

Esa nueva pintura trata de evitar deliberadamente toda clase de conocimiento recibido, aprobado o determinado por convenciones. Para tener éxito en esta búsqueda del "no-conocimiento" inventa a menudo su propia realidad. Afirma su propia autonomía exponiendo sus propias mentiras. Cuenta relatos falsos e, incluso, retadoramente afirma que la realidad no existe. Es como si enfrentado con la incoherencia radical de la vida, el artista intentara analizar su desconcierto. Una vez que se han agotado todas las explicaciones tradicionales y se han empujado a las alturas afiladas de la abstracción, su imaginación, en una reacción fatigada intenta por último desesperadamente alguna explicación a través de una visión-sueño consoladora, o por una irrupción radical en la hondura del proceso formador de imágenes que tiende a resultar en una imagen subjetiva, inmediata y potente —mezcla compleja de energías visuales, táctiles y sicosomáticas.

Suele ser la imaginería contemporánea por naturaleza urbana, risueña, sofisticada y caótica. Y no pretende dar a todo una organización formal, no más reacciona vitalmente contra los efectos aletargantes de la vida de ciudad. Me recuerda que Walter Benjamin considera dos experiencias concretas como típicas y conformadoras de la insensibilidad urbana: ese empujarse amorfo, irregular y constante de la multitud que vive como paseante en la ciudad y el bombardeo de información, separado de toda experiencia personal o tradición, que el periódico suministra. Benjamin sugiere que hay que tratar a la muchedumbre de la misma manera como el periódico trata a los sucesos de la vida pública: con anestesia. El peligro principal de la vida urbana es el del sobresalto súbito y apabullante, y para eso se desarrollan las defensas de la conciencia, para precavernos de tales peligros. Se aprende a categorizar todo lo que sucede para evitar que nos penetre en lo hondo y con peligro. Estos sistemas defensivos obran como los informes de la prensa, situando la experiencia en el tiempo mientras la vacían de contenido significativo. Esta vida de constantes sobresaltos y defensas que carece de todo centro del yo-mismo en la memoria, la compara Benjamin con esos artilugios del consumo en los que "un movimiento brusco dispara un proceso complejo" como la cerilla, el teléfono o la cámara. No hay continuidad en ellos, el tiempo está troceado, las acciones no se construyen unas sobre otras, y siempre se está empezando de nuevo. Benjamin demuestra su punto de vista con una fina distinción sobre dos términos alemanes relacionados que son traducidos corrientemente por "experiencia": *erlebnis* (que caracteriza la vida de la ciudad) conlleva los significados subsecuentes de suceso, episodio y de esta forma implica discontinuidad y segmentación; y *erfahrung* (lo que la vida de la ciudad amenaza con aniquilar y el poeta debe capturar, preservar y recrear) connota luego el conocimiento práctico como el que el artesano o el

viajero obtienen después de un largo tiempo y pueden usar como parte de la honda continuidad de su vida. Esta estocada enérgica de la imagen que compete con el bombardeo de la imaginería de los medios de comunicación y a la vez esa búsqueda de una imagen que se comprometa activamente con la tradición, parecen estar entre las preocupaciones más constantes de estos artistas. El impulso de Zapatero hacia lo que Blake llamaba "una terrible simetría", el énfasis de Báez en el concepto de "gusto", la evaluación espiritual de González de lo "decorativo", la llamada insistente de Paneque a la imaginación, la fusión del campo abstracto y el elemento figurativo de Cadenas, el "rescate" de culturas de la historia de Bellotti y su creación de significados nuevos por medio de la yuxtaposición, o el uso de Lacomba de la "falacia patética" (esa atribución de Ruskin de sentimientos humanos a los temas no humanos, especialmente a los elementos del paisaje) todo parece signos de un movimiento en esa dirección.

A pesar del carácter dominante de la experiencia urbana, parece casi natural al pintor andaluz volver a la sensualidad del paisaje y hallar una jugosa satisfacción en lo que es manifiestamente una de las raíces de su tradición. González, Lacomba, saben convertir el paisaje inanimado en una presencia senciente. En palabras de Van Gogh: saben como "dar a la naturaleza un alma". La tierra, tantas veces interpretada en términos de formas corporales, genera amor, misterio, pasión, desesperación, generosidad. Lacomba con el empuje vertical de una torre en ruinas a través de los filtros del calor de Carmona, González con los pliegues de la sierra y las formas geométricas de los campos, nos dan obras saturadas de Sur y violentas en su sensualidad.

Sólo se pueden legitimar tales preocupaciones por el pasado desde la perspectiva de un presente radical, y no es tarea fácil en una sociedad a la que le falta la energía o el rigor ético para proponernos ideales con que podemos identificar. El presente en una sociedad orientada al consumo se convierte en algo que hay que gastar, y la imagen corre el riesgo de ser una de sus monedas. El regreso del arte europeo hacia sus raíces, hacia sus problemas de identidad nacional, hacia la herencia masiva de su cultura, son saludables síntomas de una voluntariedad dirigida a interrogarse cuestiones de fundamento. En España, como en Alemania o Italia, se produce una revaluación de la idea de nación al mismo tiempo que se reconoce que su concepto se vacía de contenido de manera creciente. El cambio operado desde la sociedad industrial a la sociedad de la información y la capacidad de transferencia de los media, que no tiene en cuenta las fronteras, genera un estado de ansiedad profunda y una inmensa confusión que eleva a nivel internacional el problema de la identidad. Volviendo a las ideas del "locus" los artistas han optado por tratar con lo que mejor conocen: es decir, el lugar, el paisaje, la historia, la cultura que les rodea de manera inmediata. No es cuestión de nuevos provincialismos, sino de nuevos compromisos éticos. Sin embargo, los artistas reconocen que su condición es más compleja y que su experiencia es nómada doblemente: en lo que afecta a su forma diaria de vivir y en su acceso a un amplio cuerpo de culturas en forma de imágenes o de ideas. En consecuencia, necesita desarrollar una estructura paradójica, en ella resurge la historia a la vez que se dispersa. Un "presente", moldeado por el pasado y determinado por la experiencia de la transitoriedad, debe consumirse. Por ejemplo, Vida, en su relectura de *La Baignade* de Seurat, tiene que situar la imagen en el presente y convencernos de la necesidad de su utilización. Seurat quería "asear" el Impresionismo y por esta razón dirigía su búsqueda hacia el empleo de las técnicas luminosas para aplicarlas a una visión contemporánea creadora de escenarios pictóricos que tuvieran la escala y la atemporalidad de los frescos renacentistas. Por ello, hubo de enfrentarse a un arduo problema: conferir un aire de inmanencia a las gentes de la vida diaria sin presentarlos como seres auto-conscientes. Desarrolló una técnica que llamó "balayé": toques de color "barridos" mediante una brocha ancha. Por tanto, ¿es legítimo preguntarse por la contribución, o por la relevancia esencial que Vida ha encontrado y transmitido en su obra? Utiliza —como Seurat— directamente la pintura plateada para pintar el agua, e idéntica mezcla de verde, azul y rosa en los toques de pincel que tienen por objetivo el aumento de los efectos de la luz plateada. su imagen reafirma la centralidad de la visión "romántica" y del reconocimiento de que lo individual es empujado, una vez más, hacia los recursos de su imaginación. El "Hambre" de pintar y la preponderancia de la imagen, tan claramente manifiesta en la obra de estos jóvenes pintores, subraya, para el futuro, uno de los compromisos más evidentes de la estética contemporánea.

Estos pintores viven y trabajan inmersos en una estructura de contradicción. No pueden prolongar la tradición ni tampoco puede desposeerla ingenua-

mente. Su búsqueda de identidad se produce dentro de una consciencia de crisis generalizada.; Su obra evidencia el problema que supone averiguar hasta dónde puede convertirse el arte en un medio de auto-conocimiento. No pueden darse respuestas simples a estos interrogantes en mitad del panorama que presentan las estéticas de la diversidad. Lo que parece claro, de todas formas, es que la lucha en pro de un nuevo discurso y de un mundo desvelado arrastra un peso ético. La presión moral ejercida sobre el artista —romántico en sus ancestros— es inexorable. Su trabajo es, con frecuencia, un despliegue combativo de piedad y fiereza que favorece claramente una aprehensión sensorial de lo concreto que prima sobre cualquier raciocinio —el objetivo de la abstracción—, en su esencialidad mejor, su obra nos ofrece signos de un nuevo humanismo que declara modestamente al hombre en tanto que objeto en un campo de fuerzas. El hombre regresa otra vez a lo desconocido, vuelve a penetrar el bosque oscuro con sentimiento de misterio y espanto.

Kevin Power