

UN PLANTEAMIENTO ARTÍSTICO EN TORNO A WULBARI

Wences Rambla.

**Profesor de Estética y T^a de las Artes. Universitat Jaume I, Castellón, España.
Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA).
Director Adjunto del Museo de Arte Contemporáneo “V. Aguilera Cerni”,
Vilafamés, Castellón, España**

INTRODUCCIÓN

– I –

Como bien sabemos, se tiene a la mitología como una de las creaciones más fértiles de la Antigüedad clásica, sin duda debido a que en el momento de su nacimiento constituía la forma en que las personas de la época expresaban sus preocupaciones más profundas. El ser humano se enfrenta en su inserción en el mundo, en su enfrentamiento a la realidad con un gran número de enigmas. Un modo de empezar a resolverlos, y con ello empezar a explicarse a sí mismo también, fue mediante el pensamiento mítico. Sin embargo, éste no era suficientemente seguro, pues aunque el mito respondiera a una exigencia racional e inteligente, su respuesta no era racional sino imaginada. Posteriormente, sería el pensamiento racional el que inquiriría sobre esas sempiternas cuestiones mayores: qué es el Mundo, qué es el Yo, qué es la Causa Primera de todo; o menores, pero no por eso menos importantes para nuestra existencia: el conocimiento de tantas y tantas cuestiones que los fenómenos del universo-mundo le planteaban.

Pensamiento racional que aparecería, pues, al ir tras respuestas homogéneas con lo que motivó la pregunta, cuando el fundamento se busca entre las realidades conocidas o cognoscibles, obedeciendo al imperativo de la objetividad. Sin embargo, este peregrinaje de la razón iba a diversificarse, de modo que algunas instancias –personajes, enfoques, teorías, intereses...– intentarían hacerlo, de tal forma que al final acabaría por provocarse una escisión, más o menos tajante, que llegaría hasta a nuestros días. Me

refiero, por una parte, a la pretensión y actitud cognoscitiva que desemboca en el saber científico, el que ciñéndose a una parte del universo se centra en dar explicaciones sobre la “legalidad” –ocurrencias, invariantes, evolución...– de los fenómenos y, por otra parte, al saber filosófico, el que pretende dar una explicación global, de totalidad a esos interrogantes. Lo cual no significa una visión dogmático-totalitaria, uniforme e inamovible, sino un saber omnicomprendido, o mejor, una visión de conjunto que sin especializarse en nada conecte, vincule, relacione lineal y transversalmente cualquier clase de fenómeno y su circunstancia.

Escisión que ha traído, en cierta medida, consecuencias no siempre positivas, pues que ha llevado a desarrollar una *Weltanschauung* predominante a base, entre otras cosas, de escisiones bipolares: esencial *versus* accidental, *res cogitans* frente a *res extensa*, funcionalismo *versus* esteticismo, espiritualismo contra materialismo, hombre y mujer, sumisión y dominio, buenos y malos, sexo ortodoxo y heterodoxo, blancos/as y negros/negros, ricos y pobres, decentes e indecentes, de izquierdas y de derechas, pieles rojas y el Séptimo de caballería.... No niego que nuestro modo de proceder perceptivo-conceptual, puesto de manifiesto por el pensamiento antropológico, se maneja mediante pares dicotómicos cuya trasposición lingüística denota precisamente una forma operativa y cómoda de conceptuar y clasificar la realidad. Así, parece claro que lo contrario de alto sea bajo y que un mineral se distingue de un vegetal, así como ciertamente existen distinciones anatómico-fisiológicas entre los seres de distintos sexos, etc... Pero de ahí a haber llegado a establecer, como hemos hecho, un mundo nominal con múltiples connotaciones discriminativas en lo que no tiene porque ser discriminado –y a la historia me remito– va un trecho. Pero en fin, eso es lo que hay, aunque eso sea lo que entre tantas otras cosas hayamos de cambiar.

Últimamente, también en la esfera del arte se ha producido un cambio cuando todo parecía estar dicho. Ello se debe tanto a malas interpretaciones, sesgadamente interesadas, como a la ignorancia supina sin más. Como los que aluden a la hegeliana muerte del arte, que no tiene nada que ver –descontextualizada la expresión de su sistema filosófico idealista– con que el arte haya estirado realmente la pata, pues el agotamiento o superación de unas formas artísticas, de una cultura, no pueden identificarse con el final de toda forma artística.. Eso, por no mentar la postura de cuantos desde siempre han tenido al arte como algo propio de chiflados, cuando no cosa de gentes de “dudosa condición sexual”, entre otras opiniones a cual más descabellada. Y en este saco no hago tampoco ninguna discriminación, que conste. Hombres y

mujeres, jóvenes y viejos y –lo que estimo más lamentable– personas pretendidamente cultas, con carreras universitarias y actividades profesoras y académicas de relieve que consideran que tanto las artes plásticas como las literarias, por no olvidar la música, la danza o el teatro del absurdo, les parece eso: un absurdo.

Sin embargo, los y las que queremos esto –es decir, quienes sabemos que observar y gozar con el “Hecho artístico” (*factum* y *actum*) es parte consustancial del proceder humano– no vamos a arredrarnos, sino que por el contrario nunca cejaremos en el empeño de subrayar la capacidad estética de la persona, dimensionalmente inherente a su ser de *anthropos*. A ver si esos malos “intérpretes” puedan comprender, y hasta experimentar en sus propias carnes, que aunque no todo individuo es artista, no por ello carece de la capacidad para captar en una singular y personal experiencia –la que llamamos estética– las producciones que nos ofrecen determinados hombres y mujeres, que no es que sean más que nosotros, sino que *simplemente* saben transmitir lo que sienten y de lo que, seguramente, en muchas ocasiones nosotros también sentimos aunque no todos tengamos la aptitud para expresarlo plasmándolo en un lienzo, una instalación, una cinta de vídeo o hacérselo ver mediante representación teatral.

Más aún, aunque no llevemos a cabo creaciones de esa naturaleza –las tipificadas como obras de arte– sí en cambio, como seres sensible, somos capaces de ante tales obras *leerlas*, penetrar en ellas y, de tratarse no de realizaciones conclusivamente determinadas sino abiertas, acabar cocreativamente la obra en nuestra imaginación. El espectador activo y la *opera aperta*, en el sentido que expuso en su día Umberto Eco o enfocó por su parte Roman Ingarden, subrayan que la persona con una actitud estética en su proceder, ante tan singulares y especiales fenómenos, es asimismo creativa: la obra de arte, que en la sensibilidad contemporánea encierra la posibilidad de diferentes lecturas, permite que el espectador haga su personal recepción de la misma. El espectador es capaz, como digo, de *terminar* la obra en su imaginación. Obra que se presentaría como una realidad esquemática a completar –actualizar– por la mente de dicho espectador. Sólo que, aunque unos –el público atento– y otros –los artistas– no sean reducibles entre sí, quedan no obstante vinculados por una especie de corriente conectora que, por un extremo, se dirige hacia la obra materializada tras su proceso de concreción poética y, por el otro, se dirige co-creativamente hacia ella desde la experiencia estética del receptor.

Por otra parte hay que subrayar que, cuando hablamos de arte, de productos estéticos, hemos estado olvidando durante demasiado tiempo –de nuevo me remito a la

historia– de la existencia de otras culturas y, por ende, de otros modos de ver. Sí, esas culturas que desde pequeños nos decían que eran primitivas, propias de pueblos ignorantes, ateas, además de feas, sucias, negras y no sé cuantas *lindezas* más. Afortunadamente eso está cambiando, ciertamente no sin sufrimiento y tras persistente lucha para demostrar lo que otros – los adalides de la cultura dominante– no tienen que demostrar, pues se les supone están en el camino correcto *semplicemente* por ser blancos y pertenecer a los países *serios*: industrializados, económicamente potentes y con un pasado colonialista del que, de reconocer sus faltas y desmanes, se hace de tapadillo y estando en el fondo orgullosos de tal pasado. Me refiero, es evidente, a la discriminación, olvido y minusvaloración sufridos por los creadores/as de los países emergentes, de las zonas periféricas, de los etiquetados como Tercer y Cuarto Mundo.

Pero, como digo, se ha despertado –aunque queda bastante trecho por recorrer– un afán real por considerar que en los albores del siglo XXI estamos en un mundo más cercano, más pequeño, más interactivo – no me gusta lo de global– y que toda forma de pensamiento, de expresión, de opción de vida, de realización personal –política, ideológica, sexual, artística...– es válida siempre que se base en el reconocimiento del “otro” en cuanto tal y se le respete como “diferente”, que no distinto, dado que como seres humanos todos tenemos el mismo derecho a ser y expresarnos como respectivamente se es; siempre teniendo todos en cuenta que esa diferencia se basa en una consustancial igualdad, y que justamente lo que hace (o debería hacer=respetarse) es manifestar la riqueza de lo uno –lo sustantivamente humano– a través de la multiplicidad de sus facetas –la pluralidad de las culturas–. Algo que, enfocado a lo que aquí nos trae, vendría a corroborar: Por una parte, la interesada falacia sobre el fin de la historia a lo Francis Fukuyama y toda una serie de teorías ultraconservadoras sobre el choque de civilizaciones a lo Samuel Huntington, amén de otros enfoques acerca de la necesidad de un nuevo orden mundial –la *pax* americana, claro!– basado en la acción unilateral inevitable como afirma Robert Kagan. Y por otra parte, a constatar por el contrario –como no hace mucho escribía Renato Barilli – que “*È diffusa sensazione che il nuovo secolo appena apertosi vedrà una larga affermazione, in arte, delle culture extraoccidentali*”.

– II –

Y en este orden de cosas es por lo que también esta exposición trata, en cierto sentido y grado, dentro de esta línea de pensamiento, de aportar su grano de arena. La serie de artistas de distintos países y con diversificadas problemáticas –si bien vinculados con Italia por orígenes, estudios o actual residencia de trabajo– nos muestran (evocan, sugieren, confirman...) a través de sus imágenes y construcciones una serie de realidades (enfoques, acciones, prejuicios y asertos) muy de nuestro tiempo en virtud de su propia óptica que hacen reflexionar, sobre *El ser y el tiempo*, tanto en el sentido heideggeriano, cual expresión filosófica de una experiencia de abandono – *Geworfenheit*– (¿alguien duda del abandono y desamparo que experimentan tantos y tantos seres de esta aldea global?) como en otros sentidos no menos usuales y frecuentes. Así, ¿qué no decir –denunciar– sobre el papel del blanco en una sociedad que no lo es, pero que a él sigue subyugada, y donde impera en diverso grado el sufrimiento por la falta –mal reparto– de recursos, expoliación de sus materias, o el control ejercido por multinacionales que determinan formas de vivir –o mejor dicho, imponen una “re-forma” en su modo de vida, de consumir, relacionarse, orientar su idiosincrática pauta vital– cambiándolas por otras extrañas pero convenientes para los intereses de aquellas? Óptica, pues, la de los hombres y mujeres artistas aquí presentes que nos induce a pensar sobre todo ello –visionando sus propuestas plásticas y reflexionando a su través– y también sobre las consecuencias derivadas: el persistente desastre de las carniceras guerras – y más en estos días– que van desde sus muertos a sus mutilados, desde la violación de tantos seres humanos –en especial cebándose despiadadamente sobre mujeres y niñas– a la denigrante diáspora hacia la nada. En definitiva, todo un repertorio de actos que podrían resumirse en dos palabras: acoso y dominio. Y donde toda una serie de sentimientos encontrados aparecen y se crecen: desde la arrogancia a la humildad, desde la sumisión a la altivez, desde la angustia a la esperanza, desde la distorsión hasta las ansias de poner las cosas en su sitio, desde la desesperación al ansiado bienestar.

Y cada artista lo hace a su manera. Sin embargo hay un metafórico hilo conductor propuesto para esta muestra. *Leitmotiv* que esta vez no se ha tomado de una narración que verse sobre cosas de blancos –enanitos, bosques norteños, personajes principescos, angelitos, duendes, hadas madrina y monerías parecidas, sino de una fábula africana que nos habla de cómo el hombre no supo convivir con Wulbari, la

divinidad, y que después de fastidiarlo quiso demostrarle, ¡encima!, que era igual sino más inteligente y competente que él. Y así ir desplegando Ananse la araña (el protagonista de la fábula en versión animal como es preceptivo en esta clase de relatos) todo un plan –estratégico diríamos hoy– para demostrar su valía. Y aunque en cierto sentido lo hace de modo parecido a como en el conocido y occidental Cuento de la Lechera, es sin embargo en plan mucho más duro; es decir, no pensando inocentemente en la multiplicación de una cosa –y con ello en una mejora de la posición de uno– por incremento más o menos natural o lógico a partir de otra, sino trajinando esto y aquello a las bravas, manipulando astutamente, falseando lo que fuere, engañando cruelmente a unos y a otros.

Los organizadores de la muestra, y en especial Elena Privitera su *alma mater*, creyeron por tanto que esta era una inmejorable ocasión para que, con la excusa de la fábula africana, cada artista elaborara una obra, diese su propia visión de esta historia o su propio enfoque de su moraleja. Algo que en el fondo no hace sino hablar de sentimientos, actitudes y posturas humanas y poco humanas o completamente inhumanas. Y todo ello –su elucidación por parte del elenco de artistas seleccionados– sin dejarlo de hacer mediante un trabajo artístico de gran calidad. El planteamiento discursivo y la narratividad acerca de cualquier tema no ha de quedar escindida –y aquí desde luego no ocurre– de una carga artística de la mejor ley, capaz en definitiva de propiciar un buen implante de la función estética, en este caso con el pretexto de una fabulación extraoccidental libremente tratada. Función estética que, como el arte y la dignidad humana, no han muerto mal que les pese a algunos (personas individuos, personas/instancias jurídicas). Y como no hace mucho decía Manuel Pimentel, el siglo XXI, a pesar de la tecnología, de la globalización, de la competitividad, valores que en sí no son negativos, nos va a sorprender cuando nos demos cuenta de que, lejos de lo que ha creído toda la tradición europeísta de que el hombre es tan sólo un ser racional, es también un ser racional con sentimientos.

LOS ARTISTAS

FRANCISCO BERDONCES (Jaén, España, 1953)

La obra del artista español Fco. Berdonces es un trabajo que refleja la crisis en que, en gran medida, se halla sumido el hombre actual. Se sabe de las utopías, los anhelos, los deseos de liberación, de querer insertar el arte en la vida por los que el Movimiento Moderno y las vanguardias abogaron. Se sabe también del descrédito de éstas, de la tergiversación de los postulados de aquel, responsable en gran parte de habernos abocado, a través de multiformes vericuetos, hacia un marasmo de desorientación que, o ha servido para buscar no se sabe bien qué tipos de salvadores, o a encerrarnos solipsistamente en nosotros mismos, autoalimentándonos de nuestra pequeñez ensoberbecida, cuando no a contemplarnos narcisistamente en ciertos espejos hechos a nuestra medida.

Berdonces se halla, pues, en una línea de actuación próxima a esta clase de reflexiones, creo yo, que recoge y metamorfosea metafórica y simbólicamente en sus trabajos, sean esculturas, instalaciones, técnicas mixtas..., también en su fotografías de rostros desfigurados o refigurados –según se mire– por una marca o macroseñal: un brochazo o rasgado como queriendo anular la estulticia que el orgullo humano es capaz de generar en sí mismo y transmitir fisiognómicamente, en el sentido que un J.K. Lavater pudiera decir en sus *Physiognomische Fragmente*, aflorándolo en la exterioridad de su propia corporeidad.

Con motivo de esta exposición Berdonces nos muestra la figura del *Narciso*, que viene ni que de perlas a propósito de la Fábula de Wulbari. Como sabemos, ella nos narra cómo el hombre convive con la divinidad, quiere hablarle de tú a tú. Más aún: quiere ser como ella, y lo quiere después de molestarle continuamente y aprovecharse de ella; hasta el punto de que ésta tiene que irse de su lado para, ¡oh pobre mortal!, no destrozarlo en su miserable pequeñez y persistente fastidiar, cual insoportable mosca cojonera. Pero el sustituto del hombre, Ananse la araña, un representante del mundo animal, que alcanza ante el dios el estatuto de aquel, se ensoberbece, quiere demostrarle a Wulbari su ingenio, sus capacidades, sus proyectos de ambición y competencia. Así que, como un Narciso más, desarrolla todo un plan que acabará al final de su despliegue por fastidiarnos a todos o a casi todos.

El *Narciso* de Francisco Berdonces nos muestra un ser donde el vacío, la soledad y la incomunicación, resultado de sus propia fragilidad que quiso no obstante transmutarla en superioridad, da qué pensar. Pero, y en esto quiero también hacer hincapié (no perdamos de vista que hablamos de un artista plástico, de modo que conviene fijarnos no sólo en la semántica de su propuesta sino en el signo que, transfiriendo un sentido, también se significa a sí mismo), la resolución plástica de su trabajo creativo es potente. Fijémonos, pues, en cómo emplea la cera para resaltar el aspecto táctil de la escultura-totem que erige y que, al tiempo que connota la fragilidad del personaje, subraya la pureza de un futuro ser humano esperanzadoramente mejor. ¡Si es que cambia, claro! El moldeado a que somete el cartonaje y su acabado blanco-lechoso potencia un hieratismo de ensimismamiento digno del mejor encomio.

El *Narciso* en cuestión, el hecho carne de plasticidad táctico-visual, se refleja en el espejo que le devuelve su “ser-para-sí” de un modo negativo. Por otra parte, es interesante no pasar por alto el vacío en que queda parte de su cuerpo. El autor parece invitarnos con ello, con este *modus operandi*, a que entremos en este Narciso, a que nos metamos en su piel: a ver si somos como él, a su hechura... O bien para que, de tener realmente un mejor concepto de nosotros mismos, es decir, en cuanto seres humanos, como individuos abiertos a los demás, negación del orgullo y dispuestos a compartir corazón y mente, reciclemos el *Narciso* desmoronado y arruinado en su soledad y sin embargo todavía altivo en su estulticia.

Por otro lado, no olvidemos lo negativo que resulta (cosa que de alguna manera trasluce Berdonces en su obra) en esta sociedad postindustrial y del envejecimiento creciente de las nuevas tecnologías –donde la realidad más que imitarse, absorberse o transformarse, se crea o se simula desvergonzadamente– dar la espalda a la Madre Tierra, no sea que ésta nos de a su vez la espalda y como un Wulbari despechado nos ahogue con la mostrenca inmundicia de nuestros propios excrementos –físicos y mentales–, con los detritus de la contaminación que, con su materialidad violada, acabamos por rematar.

CARLA CROSIO (Vercelli, Italia, 1955)

La instalación de Carla Crosio titulada *Ecco il mio corpo* –realizada con elementos tales como el hierro, el yeso, laca, óleo, pigmentos, etc...– es de un impacto visual tremendo, ya que con la excusa –leitmotiv conductor de toda esta exposición

colectiva– de atender a la fábula africana, nos está transportando a una cruda realidad de nuestros días. Sí, ya sabemos que Ananse, como capitana de la guardia de Wulbari, tiene una misión que cumplir. Ella se la autoimpuso a fin de demostrar su sagacidad y competencia, y quedar así, tras su exitoso cumplimiento, como personaje invicto ante la divinidad. En una de sus estrategias, o mejor dicho, en una parte de su astuto plan para lograr lo que a Wulbari prometió, aparece un necrófilo engaño: cambiar el cadáver de una comitiva funeraria por diez ovejas. En este sentido, es decir, metaforizando la trama literaria –y moral– hacia un tema actual, qué duda cabe que el desarrollo conceptual de la propia fábula da mucho de sí.

Carla Crosio como viene a decirnos Tiziana Conti, realiza su trabajo escultórico involucrando físicamente la idea en la materia, construyendo de esta manera un universo, de fuertes referencias. Verdaderamente, pues, el ensamblaje que la artista hace de los materiales, sea el pexiglás, la arcilla, el PVC, la silicona o la madera, entre tantos otros como los que emplea, supone un buscar en la artificiosidad humana, o sea, en aquello que el hombre como hacedor –*homo faber*– de cosas –artefactos– construye y lanza por doquier hasta inundarnos: una base pura y dura, un solar que hace tangible y nos hace presente la realidad. Esa realidad que, fragmentariamente, tal como nos la presenta Carla Crosio en tantos de sus trabajos –también en el mencionado al principio–, evoca una serie de fragmentos corporales, a guisa de desperdicios humanos, cual sangrientos despojos causados por el carácter depredador del hombre (“*Homo homini lupus*” decía Thomas Hobbes) que es capaz, como no haría un animal so pena que fuese por necesidad, de acabar con sus semejantes por el deseo de sobreponerse a éstos, por ambición, deseo de conquista, egoísmo, querer ser más, figurar más –pongamos el epíteto expresivo que queramos, más sutil, más eufemística, pero no por ello menos cruel y corroborador de la máxima del pensador inglés–. Pues bien, semejante proceder, ¿acaso no nos recuerda el talante de Ananse, la araña jefe de la cohorte del dios? Seguro que sí.

Precisamente cuando estaba redactando estas líneas sobre el trabajo de Carla –enérgico de formas y de brioso cromatismo, de planteamiento vital y crítico– tenía un presentimiento poco esperanzador: el de la carnaza agonizante, el de los restos moribundos, sufrientes y dolientes que, tras los sonidos de los tambores de guerra que estaban presagiándola, aparecerían de llevarse a cabo la contienda: no metafóricamente o alusivamente, sino realmente. Algo que ahora, cuando estoy redactando el texto final, se está cumpliendo, de manera que tras ocho días de la invasión de Irak ya

contemplamos estupefactos los cadáveres y restos humanos en los campos de batalla a través de la TV.

Otras obras de Crosio, en diversificada tipología de despojos, cuales vísceras insertadas y colgadas en los ganchos de una carnicería, nos inducen a una reflexión sobre la vida en su sentido más originario y primero: el impulso sexual; remitiéndonos tanto a los prolegómenos o *praxis* de placenteros actos corporales como al peligro del SIDA. Algo que nadie esperaba en la sociedad de la información y de las nuevas tecnologías, de las conquistas espaciales, de tantos y tantos logros de los que el ser humano se siente orgulloso. En este sentido, ¿acaso no puede darnos que pensar instalaciones como *Parking*, donde una hilera de preservativos rellenos de silicona, cual seminal sustancia en expositor colgada, manifiesta una creatividad dura de ver, plasmada en obras concretas, pero haciéndonos reconsiderar no obstante tantas prácticas humanas y lo que sirven para, yendo más allá de ellas mismas, desarrollar todo un discurso plagado de prohibiciones y discriminaciones por parte de los que detentan el poder político, médico, religioso y mediático?

Eso sin dejar asimismo de recordar realizaciones como *Utero*, *Spazzatura*, o el impactante *Uteromultiétnico*, amén del *Campronario de "pelle humana"* que figura –objeto de purificación y crítica– un mundo donde lo básico, la corporeidad del individuo –pecaminosa otrora, dolorida por guerras, hambrunas, tortura y discriminación de toda índole, ayer y hoy– es puesta de relieve por la poética de esta artista. El trabajo de Crosio nos enseña, en suma, a ver de otro modo el objeto artístico y a pensar, con éste, sobre temas reales y candentes: esos temas de la vida que, queriendo todos disfrutarla en bienestar y justicia, cualquier contingencia: natural –la enfermedad o la muerte– o artificial –el balazo traicionero, la contaminación propiciada por industrias descontroladas– puede quitarnos en un tris-tras.

Nos hallamos, pues, ante una revitalización de la función social del arte, cual declaración tras declaración que, a lo largo de sus series, piezas escultóricas, técnicas mixtas e instalaciones puede claramente constatarse. Es quizás el singular aporte de Carla Crosio a una consideración estética –por despiadada, que no efectista– sobre aspectos que en sí poco tendrían que ver con ello. Pero esta artista no practica un esteticismo artístico, tampoco un tremendismo panfletario, sino una lúcida crítica a determinada vertiente de la realidad. Más aún, me atrevo a decir que, con todo y como contrapartida o envés, Carla está pensando en si alguna vez se implantará el “bien-estar” en el que la carne gozosa y satisfecha, la mente lúcida y repelente por siempre del Mal,

ocupe de una puñetera vez su lugar en el mundo. Un mundo sin violencia urbana, sin terrorismo de cualquier signo, sin el de los Grandes también, de modo que en una nueva *Weltanschauung* se configure gozosa –estética y moralmente– el linaje humano de un modo auténticamente humano. Con su instalación *Ecco il mio corpo*, realizada con materiales varios, como yeso, alambre y colorantes industriales, nos está hablando de todo eso y más. Y en especial refiere, de esa forma tan impactante –cual ristra de fragmentos carnales, resultado de un cruel y sanguinolento despedazamiento carnívoro–, el pasaje de la fábula en la que la vieja se aprovechaba del cuerpo de la divinidad cortando parte del mismo para dar sabor a la sopa que cocinaba. Acto de canibalismo por el que, seguramente también, pretendía apropiarse de los poderes de We, el Wulbari del poblado de Kassena. Por otro lado, cruel alusión sin duda a tantos actos de apropiación indebida como sólo sabe hacer el ser (in)humano, con el cuerpo y alma de los demás, sojuzgando, explotando, extinguiendo la vida de tantos otros de un modo inexorable. Muchas veces –se ha visto a lo largo de la historia y ahora en la guerra contra Irak– en nombre de un dios u otro, en nombre de la libertad, en nombre de no sé qué gran valor, que no hace sino ocultar cínicamente la cruda realidad del interés más odioso y codicioso que el hombre puede ejercer sobre sus semejantes.

CLAIRE GRAVONSKY (Johannesburgo, Suráfrica, 1957)

La educación colonial recibida por esta artista le insertó Europa en Africa. Sin embargo esto no le llevó a cerrar los ojos ante los acontecimientos que iba viviendo y la idiosincrasia africana que, al fin y al cabo, en absoluto le era ajena; es decir, el espíritu del pueblo en el que, aunque pareciendo o siendo posteriormente tenida por una *outsider*, realmente nació y se crió. Con todo, por la educación recibida –de herencia europea– y raza –blanca– parecía que no estaban allí, en Johannesburgo, sus raíces. Una vez marchase a Italia, pero sin perder jamás de vista su procedencia, Claire Gravonsky hubo de ir construyendo su propia vida, como mujer y artista, de un modo peculiar. Ha tenido, ya apartada de su solar de nacimiento y viviendo y trabajando en Italia, que acostumbrarse a vivir entre dos mundos (*in-between*). La cosa no ha sido fácil, pues el individuo –no diviso– acaba, en tesituras como estas, por ser de la tierra de nadie y sentirse forastero por ambas partes, o sea, tanto por/en su país de acogida como por/en el de origen. Si además tal persona, como es Claire, es de raza blanca todavía tiene más difícil el que fuera de Africa se le reconozca como tal, y viceversa. Pero este singular

sentimiento de la diferencia –diferente a su vez de los “diferentes”– ha contribuido en cambio a reforzar su sentido de hogar, de casa. De un hogar que está en cualquier parte.

Más aún, el hecho de que dejara un lugar para ir a establecerse en otro le ha generado un sentimiento más íntimo de lo que supone sentirse parte de un único contexto, ya que ha llegado a interiorizar semejante circunstancia, no accidental sino inevitablemente potente. Buena parte de todas estas consideraciones es lo que dejan traslucir no pocos de sus creaciones artísticas en donde, por ejemplo, aparecen unos personajes superpuestos en un mapa en doble y transparente imagen que parecen dispuestos a trasladarse y ubicarse en cualquier punto de una geografía. Como esos personajes, Claire se dispone a ir a cualquier parte o a venir de cualquier lugar –*site*– del mismo modo que la sangre fluye de la cabeza a los pies, va de la punta de los dedos de las manos a los órganos más recónditos, circulando de una manera fluyente y dinámica, vivificando todo el sistema sin parar. No importa qué parte, qué zona, qué miembro o víscera del organismo sea. Y al mismo tiempo sintiendo, experimentando para bien o para mal, cualquier cosa, positiva o no, anómala o normalizada, habitual o inusual... de todo el conjunto de elementos que lo integran. De modo que, los trazados que en el mapa pintado en el cuadro señalan las carreteras, bien podrían tomarse metafóricamente como el ramillete de arterias humanas, y los puntos que marcan las ciudades como los diferentes órganos y elementos claves de nuestro cuerpo.

La artista va trazando así en su obra una red viaria cuya figura estilística –es decir, según este simbolismo figurativo que nos presenta– sirve perfectamente para sugerir cómo en su propia vida trata de aunar las semejanzas y las diferencias, lo positivo y lo negativo de los diversos hechos y acontecimientos que suceden en cualquier parte. Pero no únicamente como una ocurrencia *de facto*, sino como un dispositivo capaz de estar siempre presto a recoger ideas y acciones, computar en suma memoria. Memoria que denota, refiere, alude, evoca acaeceres humanos, sentimientos, dudas y reafirmaciones. Y además, como por su posición existencial su periplo personal es eso: periplo, viaje, trayecto, es por lo que la interrelación que efectúa no ha de entenderse de un modo unidireccional, pues lo que le ocurre, ve, piensa, medita... a propósito de un lugar, o sea, en función de lo que se da en ese ámbito, es analizado, comparado y vinculado por esta artista, trasmitiéndolo a través de su pintura a otro ámbito. De forma que Claire Gravonsky trata de instaurar –y consigue que lo captemos– una especie de *interface* múltiple entre diversos órdenes de distintos lugares. También Ananse, la araña de la fábula, hizo un largo camino: del cielo a la tierra, de Kraci a Yendi. Recaló en Tairisu,

alcanzó Kpandae... pero al final acabó, por culpa de su ambición, estropeándolo todo. No es, desde luego, el trayecto ni las itinerancias que propone Gravonsky, sino más bien todo lo contrario a lo que pretendía la arrogante y egoísta Ananse.

DOVRAT RONIT (Haifa, Israel, 1955)

Artista nacida en Israel y que sabe, como prácticamente el resto de los representados en la muestra, lo que supone el cambio de un lugar a otro. Cambio o trasiego que, ya por motivos de estudios, ya por la necesidad de dar a conocer sus trabajos en otras partes, o por cualquier otro motivo; en definitiva, por ser consciente de lo que todo viaje implica –ese viaje mental, tantas veces sustentado o provocado por el físico, que no puede soslayarse, sobre todo en las mentes creativas– hace que experimente una vorágine conductual donde, por un lado, el contraste de culturas va enriqueciendo su personalidad, siendo consciente Dovrat Ronit de que el estado del viajero –en su apropiación de *il viaggio* como forma de desarrollo existencial y creador– es algo que le hace sentir viva. Y por otro lado puede llegar –como a cualquiera– a inquietarla, tanto por lo que de doloroso pueda tener, al sentirse Ronit que se halla entre dos mundos, bien por haber nacido en un país pero manteniendo rasgos, raíces o una herencia derivada de otros modos de entender la vida, de generar cultura, de abordar la discrepancia (como en los casos de Gavronsky, Kohly, Zogo o Shakinovsky), bien porque, sin querer dar la espalda a los usos y costumbre originarios, no renuncia a ejercer de ciudadana del mundo: de forma abierta, solidaria, comprometida con la humanidad..., contando con el desasosiego que semejante circunstancialidad vital comporta *per se*, al hallarse –insisto– sintiéndose una *in-between*, sin querer por eso renunciar a una estabilidad que siempre es satisfactoria, a pesar de ser difícil de lograr y más si se quiere compatibilizar el en-sí con el para-sí, la autonomía con la responsabilidad para con los demás. En suma, el viaje con el solar de la permanencia, el ser con el devenir.

Ronit Dovrat, quien a mediados de los años ochenta marcharía a París a estudiar y desarrollar su actividad artística, para posteriormente trasladarse a Italia en donde actualmente vive y trabaja, sabe pues de todas estas cosas que acabamos de referir y que artísticamente refleja en su obra.

Obra que se nuclea en torno a la imagen bidimensional y a la práctica de la instalación, donde sus ideas y sentimientos se solidifican bien en realizaciones que ella

misma denomina *Installation Primordial Objects*, o bien en aquellas otras tituladas *Installation Faces*, sin dejar de mencionar otros trabajos de índole pictórica en óleo y grafito. Si en la primera instalación nos muestra, a modo de colección, una serie de cosas naturales, recogidas y desparramadas hasta constituir un repertorio de sugerentes evocaciones, no tanto o sólo por las formas que presentan tales objetos –caracolas, pechinitas, semillas...– cuanto por la ubicación con que los dispone –compone–, propiciando de ese modo el que pensemos en una agrupación de entes sencillos y primarios, capaces de establecer en cualquier momento algún tipo de extraño diálogo entre sí.

En el segundo tipo de instalación su discurso plástico parece mucho más inquietante cuando, siguiendo no obstante la misma tónica, Dovrat Ronit hace que tales cosas pasen de ser eso: elementos concretos pero objetos (pareciendo a veces las piedras, embellecidas según la técnica japonesa del *Suiseki*) a transfigurarse en pequeños rostros. Rostros, por tanto, figurando caras. Caras exhibidas como una colección de *objets trouvés* Y que justamente por su presentación fragmentaria (son muchos rostros dispuestos, o sea, esparcidos al modo con que Ronit desparramaba aquellos primeros objetos mencionados, de sencillez primigenia) devienen en un proceso de singular extrañamiento en cosas. Tales rostros, escindidos de sus hipotéticos cuerpos –dado que no aparecen rastros de éstos por ninguna parte– se erigen en pequeñas cuentas totémicas, en calaveras de un osario indeterminado o, simplemente por obra y gracia de semejante presentación aislada, exenta de cualquier otra conformación figural, en una simple y vulgar cosa, en un conjunto de tales.

De manera que, mediante este juego de desmembramiento y mostración, como si se tratara de un muestrario de lo que fuere, Ronit Dovrat establece un juego lingüístico peculiar: aquellos objetos característicos de su anterior instalación se podían tomar como seres vivos, mientras que éstos últimos, a pesar de su grado de iconicidad referencial, como cosas inertes. Si por el primer tipo de disociación nuestra artista convertía en entidades vivas –con *animus*– aquellas pechinitas, conchas y demás; ahora semejante proceder disociador queda incrementado, pues vemos caras –*faces*– pero sin ubicarlas en su anuente corporeidad, es decir, queda establecida tal referencialidad en una terrible dis-locación al mismo tiempo que solidificada bajo una tremenda cosificación. Sabemos, por último, que toda instalación se dispone en función de un *locus*; pero en este último caso, en el *locus* que acoge a sus componentes, éstos quedan

dis-locados en su supuesta –evocada, sugerida, mínimamente representada pero visible– ocupación –locación– .

Por otra parte cabe señalar que la obra pictórica de Ronit, presentada en esta exposición, nos muestra una iconografía de trazos enérgicos y esencialistas, de corte primitivista, coherente con las configuraciones de los elementos objetuales de los que se sirve en sus instalaciones, así como con la traducción icónica que pudiéramos imaginar para una narración como la que aquí nos reúne. Y que, más concretamente, en el caso que nos ocupa, ¿acaso unas y otras formas y cromatismos no apuntan a todo aquel conjunto de objetos-mercancías que en el astuto plan de Ananse generaba un voraz mecanismo mercantil para lograr el éxito de la empresa en que se embarcó? Sin duda que sí.

ROBERT GLIGOROV (Kriva, Macedonia, 1960)

Hablar del artista macedonio Robert Gligorov es hacerlo de un artista versátil que tiene en el cuerpo humano su particular *leit motiv*, indiscutible tanto como objeto de atención estética, como objeto de consideración lingüística desde donde (lo que significa) y con el que (su poliédrica representación) comunicar una serie de cosas.

Desde principios del siglo XX con las vanguardias, y contando con la influencia de lo que cien años antes supuso en Europa la Revolución Industrial en lo concerniente a la impronta que tanto el espíritu positivista como el mecanicismo maquinista dejaron, llega un momento, a finales de los sesenta del pasado dicho siglo –en el que en gran medida aún seguimos– en que con el *Body art* se retoma la idea del cuerpo humano ya no sólo como parte esencial de la persona, sino como medio expresivo y de manipulación.

Sabemos –conviene recordar– que el retrato fue desde la Antigüedad un género tenido como superior, además de quedar potencialmente henchido de orgullo de posteridad. Sabemos que la figura humana siempre se ha paseado por la historia del arte de forma predominante, en especial la relativa al varón; o mejor dicho, la figura del hombre siempre ha aparecido en los momentos solemnes, de esplendor y dominio, mientras que la de la mujer, abundante y exhibida de todas las posturas imaginables, por más elegante o apetitosamente que se haya presentado –o precisamente por ello– considerada como un agradable objeto libidinoso para satisfacer la fantasía lúbrica del

varón, al tiempo que ocupando, fuera de semejante papel denigratorio, un lugar secundario.

Sabemos que la escisión cuerpo-alma, corazón y mente, *psijé* y *soma*... han servido para diversos tipos de manipulación, a fin de resaltar o imponer las cosas más contradictorias, cuando no es el caso en que han traído muy malas consecuencias. En fin, todo se ha sabido y se sabe. Se critica pero se potencia. Se denuncia pero se mira para otro lado. Se denosta y a la vez se admira.

Pero también sabemos que con el Gulag, con el Holocausto, con Hiroshima, con Viet-Nam, con los Balcanes, con la Guerra del Golfo y ahora con la de Irak, el cuerpo gaseado, napalmizado, encarcelado, silenciado, mutilado, violado y torturado; el *soma* sufriente y sintiente, espejo del alma como dice el dicho popular, manifestación del sentimiento como fue ya considerado por Dante y Escoto –para quienes, por cierto, no había posibilidad de belleza si el rostro (*facies* del cuerpo), por regular y bien coloreado que fuera, no fuese expresión de sentimientos alegres– ha llevado a que nuestra sensibilidad, nuestra propia belleza o fealdad, nuestros afectos y odios, nuestra interacción con el entorno sea a través del mismo como efectivamente se muestran, expanden y constatan. Por tanto, ¿qué hay de malo en ver en el cuerpo humano, del hombre o de la mujer, enfermo o sano, hermoso o deforme..., un auténtico mapa indicativo del espíritu mediante sus gestos, palabras y marcas de todo tipo? Señalética, al fin y al cabo, la asentada en tan singular *hardware* corporal que ha conducido a tenerlo como objeto de atención, de deseo, de reflexión, de fustigamiento, de inductor de *inputs* estéticos también.

Gligorov lo sabe, es consciente de ello. No en vano, sus rostros de *Andrea*, *Saturnino*, *Rotella*, *Elisabella* o *Pivi*, blanquecinos y lechosos nos miran y se miran introspectivamente. Sus personajes, transmutados epifenoménicamente en bulbosas protuberancias, rojizas y con nervaduras también. Sin olvidar el *Narciso acuático*, ni las minihondonadas de su serie *Pools* (alguna, auténtica marca carnal de dolorida fenomenología), ni su insólita transmutación en hombre-pezuña, boca-nido. Ni por supuesto olvidar aquellas imágenes videográficas de besos de tornillo entre el hombre y el perro lobo. Así como tampoco podemos dejar de tener presentes la luminiscente y fantasmagórica intromisión rostral, bien por luces y electrodos externos, bien por penes que los rayos X de un hipotético laboratorio del Dr. Galigari nos muestran su trayectoria felatoria de modo rotundo, imperioso y dominador. Pero no sólo se introduce el pene en

la boca para ser succionado, también el cañón de un revólver, así introducido, puede convertirse en metafórica imagen de una terrible violación.

El cuerpo humano se nutre de todo, el individuo se alimenta de todo, come cualquier cosa que se ponga a su alcance: animado e inanimado, plantas y minerales, vivos y muertos. ¿Por qué extrañarnos de su propia metamórfica conversión en un haz de nervaduras vegetales y fibrosas que configuran sus músculos y epidermis, tal como contemplamos en alguna de sus obras de la serie *Vegeta vegetalis*? ¿Cómo no metamorfosearse en repelentes conformaciones arracimadas de vísceras o, por el contrario, en inauditas vaginas y vulvas *Tutti Fruti* intensamente rojizas, a guisa de apetitosas fresas *cunnilingüísticamente* a chupar; cuando no en tronchados dedos, de escalofriante visión, cercenados cual árbol cortado por el leñador?

Una parte de la escultura de Robert Gligorov asume ideas y dispositivos normales de una forma insólita, a la manera que lo hacía una Meret Oppenheim –recordemos *Shoes*–, o un Duchamp que, hermanado con un Picabia, descontextualizara objetos para integrarlos en un mecanismo tubular –recordemos su instalación *Inner space*–. Otros trabajos adquieren un vigor entre inquietante y angustioso, de enérgica expresividad, en el sentido más exuberante de las vanguardias históricas. Y en otras obras, como la que aporta a esta muestra –la fotografía titulada *Onice Nero*– ofreciéndonos una estampa ecuestre de serena sencillez, evocando, a mi modo de ver, el aire de la estatua ecuestre del emperador romano Marco Aurelio del año 165 de nuestra Era. Composición, la de Gligorov, en la que sabiamente atempera el susodicho vigor expresivo al lograr una atmósfera de reconcentrada mirada inquisitiva por parte del propio personaje retratado. Personaje masculino, por lo demás, que sin duda representa a Ananse la araña bajo forma humana y alude, mediante esa fórmula típica del género ecuestre, al viaje que la misma emprende para alcanzar su propósito.

Pero sobre todo, las creaciones de Gligorov recogen toda una tradición surreal volcada hacia una vertiente de biomorfismo horripilante, donde puede detectarse desde la herencia, pongo por caso, que representaría una figura como el personajillo de piel verdosa y cuatro pechos, con pene y pies palmípedos –que aparece lloriqueando a los pies del *Ajuar de la novia* de Max Ernst–, hasta la viscosidad escurridiza del *Alien* de la película de Ridley Scott. Sin olvidar reminiscencias de cíclopes uniojos, tal como se puede ver en la dieciochesca *Historia Natural General y Particular* del conde de Buffon, o las imágenes pictóricas del tipo *Invierno* de Giuseppe Arcimboldo (en el caso de Gligorov según su versión escultórica: la *Scultura del Cavolo*); por no imaginar, en

fin, un tratamiento catastrófico del cuerpo al modo como lo haría una radiación nuclear o bacteriológica a lo Hiroshima, a lo Tchernobyl o a lo iraquí. Eso, sin descontar toda la tradición contemporánea de *cyborg*, alienígenas y demás seres mutantes con su continuas metamorfosis, metáfora tal vez de los continuos cambios y transformaciones a que tantos poderes, tantas ideologías, tantos bienpensantes individuos se someten o se sirven de ellos cual oportunista disfraz ocultadores de la verdad para logro de su perversos propósitos. Pero propósitos y objetivos que, para colmo, se persiguen y se desean instauran en nombre de la razón. Pero ¿de qué razón? Goya, recordemos, nos advertía del sueño de la razón que engendraba monstruos. ¿Estaremos, imbuidos a tope de lo racional como instancia superior, abandonando la fibra sensible del sentimiento humano? Y como contrapartida, ¿no estaremos creando un “proyecto moderno de monstruosidad”, siempre pensando en factores economicistas, de competitividad extrema y extenuadora, de aplastamiento de los que no alcanzan el nivel? ¿El nivel de qué, puesto por quién y para qué? Preguntémonos e intentemos responder a todo esto ante las obras –instalaciones, fotografías, pinturas, esculturas...– de Robert Gligorov y quizás entonces logremos comprender el estado de gracia que las sensaciones corporales –aún las más dolorosas– puedan hacernos alcanzar.

JIM HAKE (Baltimore, EE.UU., 1966)

Este artista noreamericano, titulado en escultura, vive y trabaja en Turín. A esta exposición aporta, bajo el título *Progetto Ananse*, un trabajo altamente sugerente, al tiempo que calculadamente planteado con respecto al asunto (las diversas estrategias que ingenia la protagonista de la fábula para su propósito) y tema (la soberbia de querer ser tan inteligente como el dios) en base a los cuales vertebrada, aun dentro de su libre interpretación, la presente muestra en torno a Wulbari.

En primer lugar cabe destacar en la obra que Hake presenta, el ensamblaje con que la formula: terracota y neón, dos materiales de los que podemos decir se “tocan” por los extremos. Por un lado la arcilla, materia natural y primigenia, de la que el hombre se sirvió para modelar *un alter ego* a su imagen y semejanza, pero también una imagen de los otros –re-presentación– así como toda una simbología y alegoría de diversas fuerzas espirituales de mayor o menor calado y con mayor o menor acierto artístico. Pero también el ser humano se sirvió de este material y de su elaboración con diferentes técnicas para proveerse de objetos necesarios para la vida cotidiana; así que, vasijas,

ánforas, urnas funerarias, ánforas y toda clase de contenedores materializaron, primero en el campo de la artesanía, posteriormente en el del diseño, todo un sin fin de posibilidades utilitarias sin menoscabo de un cociente estético más o menos logrado.

Por otro lado tenemos el neón: dispositivo moderno con que artificialmente *apresada* la luz, la expande, la modula, la modeliza de mil y una formas luminiscentes. Creación técnica del hombre en su peregrinaje por la tierra y a lo largo de un proceso de enculturación por el que la ciencia y la técnica, en su búsqueda e indagación, fracasos y sinsabores pero también felices resultados, ha ido, de esta manera, implantando todo ese variado mundo de objetos artificiales, de creciente complejidad en usos y formas, hasta constituir, en palabras del diseñador André Ricard, la *artificialidad*: el entorno que el hombre, ser natural pero inespecífico por naturaleza, ha tenido que crear –cosas e instituciones, objetivaciones materiales y comportamentales, es decir, ha tenido que labrarse su puesto en el mundo mediante un largo y trabajoso proceso: el que va desde la fase de hominización a la de humanización.

Pues bien, si el barro supuso una materia primera y básica para satisfacer perentorias necesidades humanas –las que el *homo faber* en su proceder industrial hubo de resolver–, asimismo el neón ha supuesto ser un elemento cotidiano y útil para muchas cosas en nuestros días, fruto técnico del susodicho proceso de enculturación. Mas si el barro, como material cerámico elaborado, ha devenido en forma artística ya desde la Antigüedad, el neón lo ha llegado a hacer, a poder convertirse en arte, en nuestra época. De modo que arcilla y electricidad, terracota moldeada y neón así mismo procesado hasta configurarse en forma artística se tocan por los extremos. Hake es consciente de todo ello y lo aplica. Se sirve sin reserva alguna y con intención plena para la realización de sus creaciones.

Nuestro artista, volcado de un modo sustantivo en la escultura de arcilla cocida, ha mostrado en los últimos tiempos toda una colección de personajes que, como *Il diavoletto*, *7+1*, *Salomé*, o como aquella figura de mujer en bikini cuyo brazo izquierdo es mordido/absorbido por un rojizo pez, sugieren personajes quiméricos, de leyenda e incluso históricos, aunque susceptibles de quedar perfectamente enmarcados en el contexto propio de una fabulación. Eso por no mentar aquellas realizaciones materializadas con yeso, témpera y plaster de las que serían buenos ejemplo *Lil' Miss Fishtits* o *Studio para Lago Mor*: la primera figura con sus puntiagudos senos hechos de peces que atraviesan su pecho y la segunda por su exagerado aspaviento, también

parecen personajes sacadas de o aprovechables para presentar algún fragmento narrativo concretado en una “figura” de cuento.

En algunas otras obras, como *Glass House* o *La sposa*, en donde Jim combina la arcilla moldeada, o bien el yeso, para plasmar sus figuras con formas elaboradas con otras clases de materiales (vidrio, hierro, acero...), logra de ese modo conjuntar dos niveles de representación: uno establecido por el protagonista, sujeto activo o pasivo de la acción (objetivado en arcilla o yeso), y otro establecido mediante formas de cuencos de vidrio, siluetas de casitas o de castillos y almenas en metal, que determinan o matizan la significación de la figuración principal.

Pero la versatilidad de Hake le ha llevado además a trabajar la madera –como en *Me ne vado!*–, que combinada con resinas y esmaltes, demuestra que para este artista las técnicas mixtas no sólo no tienen secreto sino que constituye un inmanente *leitmotiv plástico*. De manera pues que, con tales mimbres –las técnicas que emplea y las ideas que a su través despliega hasta la concreción de la obra– Jim Hake queda en perfecta disposición para, yendo al pretexto específico que esta exposición concita, haya concebido un trabajo escultórico anuente con la fábula de un modo francamente atrayente.

Consciente de la complejidad, por el relato y enlaces que tiene, más que por la moraleja, que queda perfectamente clara, Hake aborda con su *Progetto Ananse* una sugerente pieza centrada en el personaje Ananse. Personaje clave que viene a describirlo como un hombre araña –evocando con ello al *spider-man* de nuestra occidental mitología contemporánea– como forma de simbolizar la versatilidad que puede demostrar para lograr encontrar la “quelchecosa” que, tras su periplo, le propuso Wulbari. Para ello Hake ha creado una figura de ocho brazos: cuatro que mantienen la palabra de marras, y cuatro que sostienen diferentes objetos acordes con la narración: la mazorca de maíz que le entrega Wulbari para ver qué es capaz de hacer Ananse con ella; una calavera que simboliza el cadáver, truculento objeto de trueque por cien jóvenes; una llave, que representa la apropiación como esclavos de estos jóvenes, y las plumas con que Ananse confeccionaría el vistoso traje-disfraz.

Símbolos figurados con sus respectivos niveles de significación: la mazorca como símbolo del fruto de la tierra que nos permite vivir; la calavera que apunta indefectiblemente al destino que a todos nos aguarda: la muerte; la llave cual símbolo de la posesión, la represión, la “clave” de cualquier tipo de control; y, por último, las plumas cual emblema característico de la vanidad así como del ritual de un sacrificio. Y

por si esto fuese poco, la palabra “qualchecosa” –que realizada con neones es sustentada por el resto de brazos, los levantados– representa con su iluminación la luz del sol, objeto último del desafío propuesto por la divinidad a Ananse. Reto o desafío cuyo nivel interpretativo radicaría en ese deseo irrefrenable que el “hombre” tiene por arrebatarse, por poseer lo que no le pertenece; o bien –algo muy próximo a ésto– las aspiraciones que solemos tener por la persistente insatisfacción que nos azuza, a causa del deseo de querer llegar más alto, de situarnos mejor que los demás..., algo que, en definitiva, no nos deja descansar y estar en paz o tranquilidad de ánimo con nosotros mismos.

Bonita resolución plástica, pues, la de Jim Hake. Acorde según su modo de proceder escultórico –dada la composición esencializada y esquemática, pero bien trabajada, con que entiende la figura humana (en este caso configurada como arácnido *spider-man*)– con la propuesta suscitada por la fábula; es decir, nuestro artista ha sabido indagar en la iconografía africana adaptándola –fuera de molde alguno– a la especificidad narrativa y a su personal proceder creativo.

PHILIPA KHOLY (Johannesburgo, Suráfrica, 1959)

Esta artista, que maneja con igual soltura la técnica de la pintura al óleo como la litografía o el aguafuerte del que es una experta, parece construir un mundo de imágenes ambivalentes desde el punto de vista plástico; o dicho de otro modo, bascula entre el blanco-negro y grises de un tipo de obras –su obra gráfica y dibujística– y las de luminosidad colorística de otro: la pintura al óleo. De manera que, por un lado, la pastosidad cromática de rutilante timbre y las pinceladas largas y de recorridos superpuestos; y por otro lado el incisivo juego del blanco y el negro con que construye contrastantemente su figuración –entre unas delineaciones claras y escuetas y unas zonas donde el sombreado de las grisallas propicia una volumización de las formas, al tiempo que las dota de misterio– ponen de manifiesto el talante técnico-pictórico de esta artista.

Pero dicha ambivalencia –hay que subrayar– no queda en un mero juego de formas, con todo lo importante que esto es, sino que queda a disposición de una coherencia significativa. Es decir, Philipa Kohly no se entretiene en un juego de trazos, aplicaciones de materia, elaboración de *sfumatos*, o consecución de buenas líneas de “recorte” como diría René Berger; sino más bien de lo que trata es de servirse de semejantes estrategias y recursos para alcanzar el objetivo que desea poner a nuestra

consideración: trasladarnos mediante las imágenes así elaboradas a un trasfondo psicológico que ella, como persona y como mujer-artista, alberga en su interioridad.

Estamos, por tanto, ante una poética de innegable carga anímica que traduce a ese, su mundo de imágenes, de modo tan personal: imaginería de personajes humanos, de animales, de humanos-animalescos o animales hominizados..., que va proyectando en una especie de narración onírica por la que, fundamentalmente, extrovierte la autora sus vivencias. Vivencias –memoria de su propio desarrollo existencial– que tienen que ver con su infancia en los grandes espacios naturales de Suráfrica, del paso en su adolescencia por los diferentes lugares urbanos ya fuera del continente africano.

A través de los diversos retazos icónicos de sus pinturas, dibujos y grabados es posible captar una serie de valores y contravalores que en ellos anidan y/o alumbra Kohly. Así, los relativos a una feminidad herida por la prepotencia masculina, cuando no trementamente violentada. También captamos el pánico y la indiferencia, ardidés y asechanzas que no dejan, por una parte, de intrigarnos, plasmados en esa figuración enigmática y atemorizante/atemorizada de hombres lobo aullando o comiendo, ubres nutricias, cópulas en solitarios descampados, actos de devoración carnal, sexualidad internalizada en enmarques a guisa de sepultura, equilibristas columpiándose en la oscuridad –¿fondo del yo profundo? ¿negritud de imperiosa resonancia racial...?–. Y, por otra parte, de recordarnos ciertas improntas de la transvanguardia italiana y de la fenomenología de los “neue wilden” alemanes, si bien de un modo muy particular, conduciendo todo ello a desvelar una intensa corriente que se situaría –en palabras de Giorgio S. Brizio– dentro del renovado interés del psicoanálisis por la interpretación de los sueños, tras el paréntesis de olvido que hubo al respecto.

Ciertamente toda esas figuraciones intrigantes, enigmáticas, ¿oscuras de cuerpo y alma?, parecen remitirnos por su aspecto, muda elocuencia y esotérica expresividad a ese límbico ámbito entre el mito y la alegoría, las metáforas consecutivas, la fabulación y otras figuras que fecundan e instauran la ficción literaria.

Ámbito empero donde, como se sabe, no por ello queda alejada la realidad más prosaica y contundente, al combinarse asertos reales y verídicos con hipótesis a desarrollar, imaginadas pero factibles a pesar de parecer increíbles tantas veces; entroncándose, semejante panoplia y corriente de energía psíquica y creativa, en una especie de infraestructura desde la que poder fabular, como sucede con la Fábula de Wulbari. Fluida infraestructura mental y emocional, por tanto, donde toda esta suerte de

imaginaciones, deseos, ansiedades, recuerdos, delirios también, tienen su asiento y su cumplido desarrollo.

Y en la serie de obras que en esta muestra presenta Kohly –cuatro trabajos realizados con grafito sobre papel bajo el título de *Please use the phone if you want to speak to God*– ¿acaso esas carretillas con esos niños transportados, zaheridos, entre el despojo y la lástima, no pueden constituirse en inmisericorde metáfora del trueque, la compraventa, que en forma de pollos, sacos de grano, ovejas, cadáver humano constituían el mercadeo ignominioso de Ananse como estrategia para su propio beneficio? O bien, ¿el infante con laceraciones en sus carnes –alusión del tratamiento doloroso que la vieja del poblado infringía al Wulbari del pueblo de Kassena– no puede devenir en símbolo de lo que las grandes potencias –coloniales *sensu stricto* antes, *liberalizadoras* del hombre (qué sarcasmo!) por extensión de la *bienhechora* globalización ahora– llevan a cabo con toda impunidad en nuestros días? Obra para pensar. Obra sin duda para activar también, en todos nosotros como espectadores, nuestra correspondiente autocrítica.

Y, con todo y para terminar, un importante “detalle”, a saber: el trabajo artístico de Philipa Kohly no expone un discurso de la negatividad. No hace como en estos últimos tiempos hemos visto en demasía en el arte contemporáneo: la exhibición del dolor de un modo tan impulsivo y transgresoramente *autocomplaciente* que ha acabado por transformar una subversión y una denuncia en un valor de consumo y de espectáculo. No, la obra de esta artista es consciente del dolor, del sufrimiento, de la distorsión que somos capaces de infringir, tanto como individuos dotados de un fondo psíquico no controlable del todo, como ciudadanos que en interacción social egoístamente hacemos. Aunque también solidariamente contrarrestamos: de nuevo el contraste, la ambivalencia, la contradicción permanente que en tantos órdenes hacemos. Su propuesta queda lejos, pues, de cualquier *entertainment* visual. Su transgresión radica en el fondo de las cosas, no en la forma espectacular de presentarlas.

ANDREA NISBET (Torre Pellice, Italia, 1960)

También la versatilidad, en cuanto a técnicas y soportes, caracteriza la poética de Andrea Nisbet: de la pintura a la fotografía, de la escultura a la instalación. Pero no sólo eso, cabe destacar, sino también la *melée* de lenguajes de que es capaz, pues desde un geometrismo minimalista a un organicismo fragmentario o a unas estructuraciones de

ecos constructivistas, pasando por un esquematismo dibujístico, este artista va conformando gran parte de sus imágenes bidimensionales o tridimensionales. Imágenes donde determinadas composiciones de carácter arquitectónico, así como otras de elementos al “servicio” del automóvil –paragolpes o defensas viarias de autopistas y carreteras...– se aprecian en sus instalaciones; cruces de caminos, entradas a túneles, caídas de coches desde viaductos, salidas de la autovía ...aparecen representadas en sus pinturas. Y en unos casos, el metal, los ladrillos o los bloques prefabricados de hormigón, y en otros, de acuerdo con la tradición conceptual –medial matérica– de un Beuys o un Kounellis, la cera, las velas de sebo, o los tubos de neón..., nos indican que Nisbet no queda –semánticamente hablando– lejos de una consideración del coche cual fetiche omnipresente de nuestra civilización, ni tampoco ajeno a lo que supone o entraña la idea del viaje, del traslado, del cambio de un lugar a otro... con sus correspondientes riesgos.

Pero frente al caso, por ejemplo, de Ananse, la araña de la fábula que se desplazaba de un poblado a otro a través de la selva, aquí nos encontramos con que dichos viales, autopistas o carreteras, esas montañas perforadas por los túneles, los cruces e intersecciones de caminos trazados en amplios espacios están rodeados, o mejor dicho, tales constructos humanos están atravesando –*dibujando*– lugares que se sospechan son naturales. Mas ¿de qué naturaleza se trata: despojada de árboles, completamente pelada, premonición y/o constatación del paisaje semidesértico y esterilizante que nuestra sociedad –la del automóvil, la técnica, la velocidad, las autovías, la prisa, el estar siempre ocupados para evitar dialogar– va creando? Así pues, lejos de poder aludir al viaje de Ananse en pos de lograr el éxito deseado que ofrecer a Wulbari, la araña capitana de su guardia camina –senderos, veredas, caminos, carreteras...–, entra en un poblado tras otro –arcos, puertas, empalizadas...–, pernocta y es agasajada –arcos, habitaciones, chozas, estancias, muros–. De modo que, bien podría decirse que la infraestructura y logística del viaje de Ananse no casaría mal con ciertas imágenes que podemos contemplar en algunas de las creaciones que Nisbet ha ido realizando en estos últimos años a través de una geografía plástica en la que, además de lo dicho, cabe señalar la titulada *Il muro infinito*”. Obra con la que instaura toda una tipología simbólica donde la presencia divina, no importa que sea la islámica, la cristiana o la hinduista, ni tampoco la que imaginar podamos en el transcurso de la fábula africana sobre “La separazione di Dio dall’uomo” (*Al principio dei giorno Wulbari e l’uomo vivevano molto vicini e Wulbari stava sdraiato sulla Madre Terra, Asase Ya. Così succedeva che con tanto poco spazio per rigirarsi, l’uomo disturbava la*

divinità, che se na andò disgustata e salì nel suo posto di adesso, dove si può ammirarla ma non raggiungerla... ..Wulbari, stando così vicino agli uomini, era come una specie di comodo asciugamani e la gente ci si puliva le dita sporche. Naturalmente questo lo irritava... Stabilitosi nella sua nuova residenza, Wulbari formò una corte dove gli animali erano i suoi aiutanti in capo. Per un po' tutto pareva che andasse liscio, quando un bel giorno, Ananse, il ragno, che era capitano della Guardia....) nos habla de proximidad y separación, de admiración e incordio, de incomunicación en fin entre lo espiritual y lo material, y su implícita contrapartida: la posible, deseable y factible comunicación peculiar, osmótica, que supone la poética del arte. Algo que puede conducirnos gozosamente a lo esencial, a lo primigenio del ser, a la raíz de las cosas, a la luz del espíritu... He ahí, pues, algo de lo que Andrea Nisbet nos manifiesta, entre otros sentidos, a través del conjunto *The rendering I* –fotografía y escultura del mismo título– que presenta en esta muestra. Elementos ambos que objetivan una interesante instalación en donde el tubo mismo del neón, intensamente encendido, simbolizaría el sol; el muro blanquecino las montañas que rodean el poblado o a este mismo; la zona semi-iluminada por el neón la luna en su claridad, mientras que la parte en penumbra del montaje la oscuridad. Obra, en suma, que aun recogiendo la idea del viaje de Ananse se concentra en su punto final: en el pasaje de la última prueba, la más difícil, la de encontrar y traerle a la divinidad la “qualchecosa”, es decir: el sol, la luna y la oscuridad. Instalación esta, por lo demás, que subraya de modo convincente algunos de los preceptos que Robert Morris estableciera en sus *Notas sobre escultura* de 1966, a saber: los principios fundamentales del espacio, la luz y los materiales.

MARIO PASQUALOTTO (Barcelona, España, 1953)

La investigación plástica de Pasqualotto, catalán de origen italiano, parte de la pintura para llegar a una serie de desarrollos en donde la incorporación de diversos y nuevos materiales, y su ubicación en determinados lugares con los que tales composiciones llegan a establecer un diálogo –al insertarse, mostrarse, instalarse allí, en tal o cual *site*–, han desembocado en la generación de un universo de formas e imágenes, susceptibles de desplegar una diversidad de connotaciones en las que un conjunto de ideas relacionadas con lo real en su sentido más fiscalista, como también con la realidad social y por supuesto con la mental, que tales creaciones despiertan en el espectador, tienen su “sitio”.

Por un lado, como ocurre en obras como *A Primo Levi*, es capaz de despertarnos sin ningún género de dudas un puñado de reflexiones en torno a la realidad humana, considerada desde su fachada más repugnante y abyecta por cuanto alude patentemente al Holocausto, de quien tan insigne personaje fue pasto de su horror; es decir, nos muestra por inversión de valores lo que el hombre es capaz de hacer con sus semejantes. ¡Qué paradoja, que sólo los seres humanos sean los únicos que sepan actuar inhumanamente de un modo tan refinadamente cruel!

En otras actuaciones, de hace ya tiempo, como la realizada bajo el título de *Casa del Tiempo*, Pasqualotto ya nos introdujo, haciéndonoslo visible, en la noción de tiempo como factor erosionante de la *res extensa*: la materia que susceptible de ser cuantificada también lo es de ser desintegrada. Pero igualmente de la *res cogitans*: del cambio que experimenta el individuo como ser racional, tanto por su fragilidad –vamos desgastándonos, subsumiéndonos en el devenir hacia el cumplimiento de nuestras vidas: realización, conclusión, consumación, *telos*, telón, fin– como por su inherente proceso evolutivo: no podemos permanecer inmóviles ante lo mismo y con los mismos pensamientos. De manera que la fugacidad del tiempo, cual metáfora del devenir de las ideas, enfoques, sentires y decires es consustancial con la dinámica del espíritu.

En determinadas ocasiones es la luz lo que preocupa y ocupa la reflexión de este artista. Algo que, hablando de lo que dicha noción entraña, es tanto como nombrar lo inmaterial, lo intangible, el aparecer y desaparecer, la conmutación *on/off*. Sabemos que físicamente la luz es materia, pero metafóricamente nos transporta a una corpuscularidad etérea y liviana, frágil pero incisiva a la vez, inmisericorde al iluminar nuestras miserias y piadosa empero al bañarnos a nosotros mismos y nuestro entorno de un modo admirable también.

Mas sea como fuere, lo que no conviene olvidar –como en el caso de tantos otros artistas de la Muestra Wulbari– es la *praxis* con que opera Mario Pasqualotto, con que pone de manifiesto estas reflexiones, ideas y conjeturas. Ciertamente lo importante del arte en su despliegue es el concepto. Bueno, eso ocurre con todo lo que el individuo como sujeto personal barrunta para su hipotética o cumplida realización; pues si lo es y sus actos son humanos –no actos del hombre en sentido biológico–, eso es precisamente lo que viene a caracterizarlo: su potencial –principio y fin– eidético. Pero para no incurrir en una posible falacia intencional: la de exigir un conocimiento de lo que el artista pretendía hacer, antes de estar en condiciones de apreciar su obra – como nos recuerda Monroe C. Beardsley–, ni tampoco caer en la autolimitación de

rechazar algún tipo de información susceptible de incrementar nuestra experiencia estética, es por lo que nosotros no hemos de dar por sentado sin más que eso, que como espectadores pensamos, es lo que tuvo la intención de decir o no el artista; sino de quedar en disposición de “apertura” ante su obra. Y es justamente por esto también que Pasqualotto sabe que piense lo que piense, crea lo que crea, ha de verterlo cual hegeliana manifestación sensible de la idea en una forma. Importa un bledo que sea en forma de narración literaria, realización fílmica o imagen fotográfica. El caso es que el espíritu –el concepto– se haga carne –*actum* o *factum*–, que la luz dé cuerpo –claridad y sombra– al objeto, que el tiempo *nos* transcurra a nosotros, ya en nuestra propia efimericidad biológico-corporal, ya en el propio suceder de los distintos momentos por los que nuestra mismidad transita; y que así, de este modo, más allá de polémicas entre aislacionistas y contextualistas, sepamos que nunca deja de ser útil el conocimiento, siquiera sutil y veladamente, de la intencionalidad del autor de la obra. Desde luego no para tenerla como una clave sagrada e inmutable, pero sí como un aporte para nuestra propia interpretación y fruición contemplativa.

Mario Pasqualotto es un alquimista de la materia porque le importa el espíritu. Las técnicas mixtas, el papel hecho a mano, el alambre e hilo de espino, el vidrio quemado al ácido o la cerámica, que con sus cromatismos se enseñorean de una estancia, las texturas que de la madera y el hierro es capaz de obtener, las resinas y las reacciones que sobre el cobre provoca... están continuamente aludiendo a la Madre Tierra.

Cuando un pintor figurativo representa un paisaje o un animal hace eso, traducir icónicamente lo que ve y/o vive. Cuando un pintor abstracto traza –mediante su particular *sígnica*– rasgos y virgulillas, líneas y rayados, no hace sino poner de manifiesto, entre otras cosas, las linealidades y urdidumbres de las hierbas, herbajos y ramificaciones vegetales de la Naturaleza, de un jardín, del *paradeisos*, del jardín del Edén.

Cuando un artista como Pasqualotto asume los colores, manipula los materiales, ensambla sus estructuras está llevando a cabo un proceso de “absorción” por el que todo ese mundo físico de esencias y accidentes, fenómenos y noúmenos, queda fecundado por la idea, por el concepto por su intencionalidad. No por la nuestra. Somos no obstante nosotros, como observadores atentos, quienes debemos dejarnos inundar por la luz de sus *Tres llums*, íntimas y recoletas. Somos nosotros quienes hemos de quedar impactados por la geométrica y a la vez libérrima estructura de

Iconoclasta, Europa o la *Caverna del Temps*. Y sea cual fuere otra lectura que de su obra podamos sacar, el hecho es que remite a la Naturaleza: ese ámbito originario preñado de ricas materias, coloraciones y texturas como en la Fábula de Wulbari podemos imaginar. Y, sin embargo, el hombre rechaza, molesta, irrita a la divinidad, y de este modo se está jodiendo a si mismo, ¡pobre imbécil!, ¿es que acaso no sabe que la divinidad fecunda la Madre Tierra, y ésta, cual fuente nutricia, manantial inagotable, todo lo sustenta; también a nosotros insignificantes humanos?

Al iluso pintor abstracto que no puede huir, por más que quiera, de sus profusas formas y de sus minerales colores –los de la Materia Prima–. A Ananse, la ambiciosa araña que quiso ser como Wulbari, ser como un dios, demostrando su orgullo rayano, rayano no, sobrepasando la insolencia más insultante, hasta lo intolerable: la insolencia de su pobre estulticia!

A ambos les convendría recapacitar. Pasqualotto en cambio entiende del ser, de la *fisis*, del alma, del acontecer, del suceder...Y al contrario que Ananse, sabe que ha de contar con los accidentes de la Naturaleza, con la fragilidad humana, con la persistente indecisión y veleidades de su transcurrir por la vida. Y lo sabe precisamente para decidir algo importante: ser alguien, no ser alguien en busca de *qualchecosa*, y serlo con los demás, no por encima de ellos. De todo esto nos habla el trabajo artístico que ha realizado para esta ocasión, bajo los títulos: *Wulbari & Asase Ya* y *Qualchecosa*. Creaciones cuyos materiales –metacrilato, luces de neón, plumas, huesos, cobre...– y conformaciones poderosas –circunferencias, retazos ortogonales...– nos hablan del disfraz de Ananse –del engaño como método– en pos de su no menos pretenciosa aspiración: la consecución pese a quien pese y caiga quien caiga de la *Qualchecosa*: simbólica de la reafirmación, con su logro, del más importante puesto en el escalafón, en el *establishment*.

SIMONE PELLEGRINI (Ancona, Italia, 1972)

La obra de Pellegrini, artista que trabaja y vive en Bolonia, es una obra figurativa pero no adscribible –como afirma la crítica Marinella Paderni– a la denominada escuela de la Nuova Figurazione Italiana. Las imágenes que este artista nos ofrece intentan dar una visión profunda, a través de los cuerpos desnudos, personajes en esforzado accionismo, bestias animalescas y figuras de ensueño –o que así podríamos soñarlas alguna vez nosotros mismos– que pululan por sus escenarios y que, briosamente,

evocan situaciones y acciones heroicas de personajes propios de las mismas, como sacados de potentes mitologías. No hay más que recordar algunos sugestivos títulos de no menos sugerentes obras: *Ictis*, *Immolacrata*, *Valiere e Calicante*, *Ribis aquae*, *Naufragio in Argot*, *Larena*, *Traconte*, *Arbor vitae*, *Axis mundi*, *Bascel Ur*, *Cagnéolo*, *Prima Materia...* para darse cuenta de lo que decimos. Y esa visión profunda no es sino percatarnos –su imaginería lo subraya, insisto– de que la vida es una combinación de placer y dolor, de emociones y sentimientos encontrados, con los que deseamos llegar a lo profundo, a la raíz, pero que sin embargo en muchas ocasiones lo accesorio y lo anecdótico nos frena; cuando no es el caso en que nos invade por doquier, abrumándonos, machacándonos, mareándonos hasta perder el sentido. El sentido de las cosas, de los hechos, de la orientación, de la buena vida imperturbable, de la eudemonía.

Así pues, toda una serie de pensamientos contrapuestos, a cual más vital e interesante, podemos deducir de seguir examinando detenidamente su repertorio iconográfico: la continuidad y la discontinuidad de momentos felices y angustiosos, la vida y la muerte, el bien y el mal, lo oscuro y lo luminoso, etc... se vislumbran a través de una singular gramática muy personal: aquella con la que Simone Pellegrini nos muestra, sin ambages, los estereotipos primitivos que brillan con luz propia. Pero, ¡cuidado!, toda esa suerte de evocaciones eidéticas no esconden una falta de *feeling* artístico ni mucho menos. Sus personajes, certeramente dibujados y poblando amplias zonas de vacío, contrastan con el fuerte dibujo y demarcaciones de contundente trazado con que los elabora. Por otra parte, la coloración rojiza –combinada con *cálidos* verdes y amarillos– de ciertas partes de sus paisajes, soñados o reales, imaginados, entrevistados o elucubrados –qué más da– contrastan con las sinuosas curvas de trazados terrenales o con las expresionistas configuraciones de ramajes arbóreos.

La robustez de sus bestias animalescas y musculosos personajes, masculinos y femeninos de explícita sexualidad, contrastan concordantemente con la materialidad que manifiesta el soporte mismo de la obra. Y por si fuera poco, cualquiera o casi todas sus imágenes combinan perfectamente con ciertos pasajes de la Fábula africana de Wulbari, donde convivencia y desencuentro, astucia y falsedad, seducción y engaño, apariencia y evidencia se dan, de un modo u otro, la mano según un discurrir narrativo de la mejor estirpe. De manera que toda esa pléyade de imágenes fragmentarias o globales, aisladas o encadenadas, no sólo remiten a la semánticidad de sus referentes más habitualmente asignados, sino que los trascienden: por un lado en cuanto son susceptibles de alegorizar y metaforizar trasuntos más allá de lo epidérmico, alusivos, desde lo terrenal, a otros

mundos del espíritu, del alma, del yo, de la *psijé*...; y por otro lado convirtiéndose, esas formas dibujadas o pintadas, ennegrecidas o coloreadas –o todo ello conjuntamente como escenografías– en un reguero de potencial semiótico por el que los significados no sólo remiten a los iconos que el artista nos muestra, sino que los sobrepasan a guisa de apuntamiento simbólico en una especie de trans-significados. Los cuales igual aluden a tiempos ancestrales como a tiempos "por-venir", a futuras épocas problemáticas o esperanzadoras, pero en todo caso preñadas de incertidumbre como es el hoy enfangado en una guerra no querida, aunque anunciada, injustificable pero conveniente y sustanciosa para ciertos –los de siempre, para qué engañarnos!– intereses.

SERGHEJ POTAPENKO (San Petersburgo, Rusia, 1962)

La obra de este artista ruso pone de manifiesto que nos hallamos ante un hombre que parece filtrar la vorágine del mundo contemporáneo solidificándola en unos cuadros de figuración silente y, al mismo tiempo, esencialmente detallada en sus retazos, si es que se me admite semejante expresión paradójica. Así, ya que menciono el término esencialista, es por lo que tengo que matizar que sus composiciones nos transmiten un mundo suspendido, es decir, atemporal y ahistórico. Situación ésta que nos transmite sin necesidad de recurrir a la metodología perspectílica, sin que eso signifique, no obstante, ausencia de profundidad. La ilusión óptica de profundidad espacial nos la sugiere Potapenko, aun de forma limitada, mediante enmascaramiento o superposición: confrontando zonas o fragmentos de sus figuraciones por el color y auxiliado por las líneas de recorte con que elabora sus perfiles y contornos. Así por ejemplo, en el óleo sobre tela *Natura morta*, la luminosidad de un recipiente repleto de pescados, erectos como lapiceros dentro de un pequeño *bowl* de escritorio, contrasta con un fondo muy próximo de color azul ceniza para, a su vez, reenmarcar parcialmente dicho fondo reestructurándolo: a la izquierda del encuadre pintando una franja oscura y, como contraposición, otra fuertemente iluminada en la parte superior del "cuadro" a modo de cielo-horizonte. Franja esta cuya luminosidad asume, curiosamente, la del tono con que viene dado el recipiente en cuestión, aunque también queda teñida –suavemente *contaminada*– del azul ceniza de dicho fondo dominante.

En otros casos, como el del personaje que transporta en su brazo un pavo real –*Il pavone*, también óleo sobre tela– establece un juego planimétrico según escuetas zonas de color a fin de conseguir una ilusión espacial, limitada pero suficiente y basada en el par giestáltico de "figura-fondo". ¿Espacialidad o profundidad suficiente para qué?

Pues ni más ni menos que para significar la posición silente, queda, pensativa-interrogativa del personaje. Personaje que, además, al interpelar con su mirada (*visual line*) al posible espectador del cuadro, propicia una continuación inducida de la espacialidad de la obra. Y de esta manera podríamos seguir desgranando numerosos trabajos que ejemplifican esa inclinación de Potapenko por plasmar, de modo tan singular, la fijación o detención que la evocación de lo ahistórico y atemporal requiere.

Y en este orden de cosas, cabría añadir que su poética no es ajena a cierto aire metafísico de corte italianizante; eso es evidente, es decir, mencionemos a un De Chirico sin más rodeos. Pero también a cierta fantasía como la que envuelve a las conocidas formas flotantes de personajes voladores o livianamente suspendidos de un Marc Chagall. Y hasta podría decirse que algunos de sus trabajos, como *La passegiata*, *Pistola e cilindro*, *La vedova* o *L'elmo*, cercanos en cierto sentido a un tipo de dibujo iluminado (a pesar de tratarse de pintura al óleo), nos traen a la memoria el rasgado dibujístico, claro e incisivamente lineal, de ciertas caricaturescas y críticas obras de un George Grosz, como puede observarse en su acuarela de 1919 *Lejos, al sur, la bella España*. Pero esto no supone ningún desdoro para Potapenko, ni mucho menos; al contrario, es constatar cómo nuestro artista sabe beber de buenas fuentes, lo cual si sabe sintetizar y transformar según lo requiera su personal *modus operandi* plástico –como de hecho así ocurre– el resultado es indiscutiblemente bueno.

De manera que, este artista nacido en San Petersburgo –de cuya gélida y límpida atmósfera, así como de su sabor artístico y olor peculiar de sus avenidas, plazas y canales guardo un inmejorable recuerdo cuando por allí paseaba, de ello hace una década– sabe de la mejor pintura europea, conoce lo que supuso la vanguardia, que tanto dijo hasta ser silenciada en su solar patrio por el dogmatismo político. Aunque también, como el propio Chagall en su época, Potapenko no se deja llevar por ciertos mimetismos hoy en boga ni por los seductores cantos de sirena de la moda. Él ha comprendido el modo de hacer con buenos mimbres un cesto personal: el de su propia y particular forma de entender y hacer arte.

Su mundo empero no es estático, no está paralizado, aun bajo la apariencia de inmutable, como indica la crítica Tiziana Conti, sino que despierta nuestra curiosidad, nos invita a penetrar en él, a escrutar en lo profundo de sus imágenes, sedimento y evocación de vivencias y estados de ánimo por los que ha pasado, algunos de los cuales muy probablemente también hayamos experimentado nosotros.

En su obra *L'Angelo*, Potapenko podría estar representando el día en que Ananse se levantó y dejó el cielo para ir a buscar “qualchecosa”. Propósito para el que se confeccionó un vistoso vestido de plumas para, disfrazada de esa guisa, hacerse pasar desapercibidamente y enterarse, camuflado tras ese bellissimo ropaje plúmbeo, del plan que Wulbari estaba urdiendo para probarlo/retarlo de nuevo y que contaba a sus allegados. Sin embargo *L'Angelo* (pájaro-araña-Ananse) que ha pintado nuestro artista está herido, quizás como premonición de lo que iba a ocurrir cuando encontrara la “qualchecosa”. Parte de la cual era ni más ni menos que el sol, con lo que al mirarla de cerca algunas gentes, en el momento que Ananse iba a entregársela a Wulbari, muchos quedaron ciegos.

La paradoja, la contradicción, la antítesis, la metáfora, la alegoría... siguen siendo figuras retóricas, tropos, asertos... lenguaje figurado, en suma, casi indispensable para un enfoque y desenvolvimiento del arte como “expresión simbólica de”. Serghej Potapenko lo sabe perfectamente. En su pintura al óleo sobre tela, *La felce*, presente en la exposición, aparece un personaje –figurando un hombre con gorra, tan característico de su iconografía particular– que abarcando la escena con sus brazos desplegados observa una paloma que bajo su mirada se halla ¿Será Wulbari, la divinidad hecha carne/hombre, que mira socarronamente a Ananse hecha paloma, es decir, disfraz-engaño? Muy posiblemente.

CLAUDIO ROTTA LORIA (Turín, Italia, 1949)

De formación filosófica este artista, que trabaja en Turín y Banchette donde vive, ha desarrollado un fecundo trabajo a lo largo de los años que le ha conducido desde un estadio figurativo en pintura a un indagar en una persistente búsqueda anicónica mediante una intensa actividad experimental, donde priva la atención a cuanto supone toda suerte de implicaciones espaciales y propiamente objetuales de sus creaciones.

La plástica de Rotta, en su indagación de soluciones a la interacción entre el espacio y el, digámoslo así, comportamiento o *status* de los materiales que la objetivan, en correlación con el lugar concreto donde aquella acaece –se inserta–, ha ido desplegando una amplia trayectoria que ha llegado, en la década de los noventa, a enriquecerse al servirse, entre otras cosas, de diversas “herramientas” lumínicas –neón, fibras ópticas o luces de Wood– dando pie a instalaciones de grandes dimensiones,

potentes tanto por el tamaño como por la intensa emoción que hace emanar de tales constructos y que el observador atento, Vd., yo mismo, todos, podemos sentir.

La obra que nos ofrece en esta colectiva, titulada *Insula*, sigue la tónica de los trabajos de su última etapa, de entre los que todavía recordamos *Equatore* que, por cierto, pudo contemplarse el pasado año en el flamante Museu de Belles Arts de Castellón. Instalación, esta última, que aludía al círculo que divide la Tierra en dos partes según esa línea imaginaria, franja media tan habitualmente conocida como forma de señalar denotativamente la partición hemisférica del globo terráqueo. Pero también puede transportarnos, metafóricamente, a una situación que *de facto* ocurre en nuestro universo-mundo de geografía humana: la división que se da entre los pueblos, más por las fronteras, las ideologías religiosas, los regímenes políticos y económicos, que entendida en el sentido de distinguir –algo lógico y humano– lo que supone el contraste de pareceres, el intercambio de ideas, la discusión de diversos puntos de vista por la fuerza de la razón que no por la razón de la fuerza.

De modo que, una vez más, los desheredados de la fortuna frente a los que todo lo tienen, los sanos frente a los enfermos, los perseguidos *versus* sus perseguidores, los discriminados, débiles y sencillos ante los que, prepotentemente, acosan y someten a vejaciones sin parar, imponiéndoles su visión de la realidad. Pues bien, la obra que Claudio Rotta ha preparado para esta exposición, *Insula*, recoge esta filosofía que ahora más directamente ha centrado en África. Con el pretexto de esta instalación, de potente conformación visual y por tamaño, con la azulada luz de los neones con que cuenta y la palabra “Wulbari” proyectada en el techo gracias a una lámpara de Wood, nos remite a esa África rota, hecha a pedazos –como apedazamientos de fotografías aéreas la referencian plásticamente–. Continente marginado en tantas cosas, especialmente para el reparto del bienestar, del que el poderoso Occidente hace bandera. Pero, sin embargo, territorio codiciado por unos y por otros para extraer sus ricas materias primas, experimentar mil perrerías contaminantes, ensayar armas en las mil y una guerras que o son provocadas foráneamente, o encendidas por una gran variedad de “asuntos internos”, cuya raíz también suele ser en muchos casos ajena a los mismos.

Sabemos que el término “isla” encierra connotaciones positivas: espacio natural sin contaminación, seductora imagen del paraíso, tierra vírgen, lugar apropiado para *il dulce far niente* ..., pero también incluye ingratos significados en torno a ideas tales como alejamiento, reconcentración apartada, aislamiento, incomunicación, desterramiento (de la *firme* tierra occidental), etc. Nuestro artista sabe jugar con las

imágenes –como esta que ahora nos ofrece en su objetivación artística– como con los significados que las mismas connotan con gran inteligencia. Estamos, sin duda alguna, ante otra muestra de ella en su saber hacer, saber crear..., en su *poiesis* en definitiva.

Se constata, por tanto, cómo Claudio Rotta Loria es capaz de transportar la factualidad de sus construcciones no solamente a un estudio teórico y práctico sobre materiales y estructuración de los mismos, a lo que supone la interacción plástica de un desarrollo artístico; sino que semejante dispositivo –cual potente *hardware* bien pensado y formulado, adecuadamente urdido y ubicado hasta lograr la creación de un *espacio estético global* –sirve –se sirve de él– para encarar una significación que va más allá de la propia inmanencia de la forma. Su trabajo alude –y como si se tratara de un seguidor de la *Einfühlung* es capaz de ligarnos empáticamente a su través– a una serie de estados anímicos que intencionalmente apuntan, o son consecuencia de proyecciones de palpitantes circunstancias humanas.

Por otra parte, debe señalarse cómo en la mencionada obra *Insula* es posible vislumbrar o *re-conocer* alguna de las imágenes que la Fábula de Wulbari despierta en nosotros, como, sin ir más lejos, el reducido círculo de egoísmo que Ananse establece en torno a su persona. Y aunque “reducido” (circunscrito) a la isla de su propia yoeidad, este personaje necesita de los otros. Sin embargo, no entiende tal relación de forma igualitaria, de reciprocidad, de respeto mutuo, sino que la establece centrípetamente para satisfacer exclusiva y ególatramente su ambición. Por tanto, requiere de los otros, pero no como tales, sino tomados como objetos, cosas, mercancías provechosas..., cosificación extrema para llevar a cabo sus intenciones. Y, a estas alturas del discurso, ya sabemos cómo lo hizo: engañando, haciendo trueque con los confiados, cambalaches de todo tipo, camuflándose con hermosos disfraces... a fin de ir, poco a poco, y según un astuto plan bien trazado –como quien planea una invasión– creando su propio territorio, demarcando su propia *Insula* cual autártico reino circunscrito a su miserable persona.

ROSEMARIE SHAKINOVSKY (Johannesburgo, Suráfrica, 1953)

Esta artista que junto a Claire Gavronsky dirige el Departamento de Bellas Artes del Instituto artístico de “Lorenzo de Medicis” en Florencia, es una artista que se prodiga poco, lo cual no quiere decir que no lleve a cabo un sólido trabajo plástico. Trabajo el suyo que, de alguna manera, responde a hacer visible el arte africano más allá

de exotismos, rarezas y curiosidades. O mejor dicho, el arte que una africana de origen europeo lleva a cabo como una forma de explorar los códigos e imágenes de la representación que ponen de manifiesto las contradicciones que surgen ante la imposición de normas propias del pensamiento occidental.

Rosemarie Shakinovsky, experta en teoría del arte moderno y contemporáneo, también lo es dentro de este campo en lo concerniente a aspectos relativos al feminismo y la marginalidad, que en su caso se vinculan de un modo especial a cuanto supone la lucha contra el *apartheid* y cualquier otra clase de flagrante discriminación. Además, obviamente, de destacar en su praxis artística misma que desarrolla en el terreno de la pintura, el dibujo, el grabado, la instalación y las técnicas mixtas.

Participante de la exposición *TransAfricana*, Shakinovsky trata de correlacionar en su obra lo que supone una cultura indígena –por otra parte plural, pues el arte que nace en el continente africano abarca un área antropológica muy extensa y compleja– con la de otros países, fundamentalmente del ámbito en que por su trabajo actual se inserta. *TransAfricana*, cabe recordar, supuso en su día, entre otras cosas, un hilo conductor en donde se ensartaron las propuestas plásticas del momento desarrolladas por diversos artistas –entre ellas las de Gavronsky y Zogo–, ofreciendo una importante panorámica de la diáspora del arte africano contemporáneo.

Por otra parte, no ha de olvidarse que si bien Africa puede tomarse como solar primigenio, origen de la Humanidad, su historia está transida por una serie de vicisitudes duras cuando no trágicas, sangrientas y lastimosas. Tengamos en cuenta que su pasado colonial ha tenido una tremenda influencia, por no decir que ha supuesto una gran losa a la hora del desenvolvimiento y crecimiento de sus culturas autóctonas, las de las distintas zonas con que puede mapearse la enormidad del continente africano. Sin embargo, también ha de señalarse que tal herencia forzada e impuesta, copiada y asumida en algunos de sus aspectos o facetas por dichas culturas, ha llevado a configurar una peculiar simbiosis cultural de diversa factura y con desigual grado de cohesión.

Por lo demás, las circunstancias políticas, sociales, económicas y de otra índole han hecho, al igual que ha sucedido con los flujos migratorios por motivos más prosaicos (en el sentido de producirse por imperativos de pura supervivencia, aunque también la búsqueda de libertad forme parte de ésta), que muchos artistas –los que han podido y no sin gran esfuerzo– hayan conseguido asentarse en Europa, Norteamérica o Japón, generando y fecundando de esa forma –la diáspora cultural– una hibridación

multicultural con diversos resultados. No siempre admitidos –para qué vamos a engañarnos– al catalogarse como propios de advenedizos y acabar marginados y relegados a *ghettos*, y en otros casos acabar –tales aportaciones– absorbidas por la cultura dominante, quedando al final su autenticidad (identidad) original convertida en un mero simulacro que la *intelligentsia* blanca en su bondad infinita redime, manipulándola e integrándola “a su manera” en su *establishment* artístico.

Con todo, no es esta afortunadamente la situación en que se halla Shakinovsky, quien en cualquier caso, y contra viento y marea, ha sabido resaltar en su obra en clave europea la problemática africana. Y lo ha hecho con coherencia y honradez. Ella se sabe africana-europea y sabe cómo funciona la institución arte y su correspondiente subproceso difusor-comercial en el mundo occidental. Conoce sus estrategias del mismo modo que es consciente de su ubicación personal en semejante encrucijada. Es por eso que, en este orden de cosas, puede afirmarse que nos encontramos –como en los casos de Claire Gavronsky, George Zogo o Philipa Kholy– ante la obra de unos autores que representan, cada uno según su personalidad artística, otra vertiente de la diáspora, de ese salir del lugar de nacimiento para indagar en otros horizontes, tanto en aquellos de donde provienen sus respectivas herencias no africanas, como en los que actualmente viven y trabajan. Horizontes desde donde revisar, que no abjurar, dichas raíces originarias y lanzar (como si de una atalaya metodológica y existencial se tratara) sobre la problemática inherente a éstas –que reconfiguran respectivamente las suyas propias– una nueva mirada.

Me estoy refiriendo –está bien claro– a cómo siendo africanas sus raíces no están aquí del todo; algo que ha reforzado el ser de raza blanca. Pero también estoy refiriendo lo que implica el que, siendo de procedencia europea por el origen de sus padres y enculturación occidental, no por eso acaban de ser occidentales. Ni jurídica o legalmente, ni idiosincráticamente ni por aceptación foránea. Son artistas africanas, pero blancas y cultas. Son blancas y cultas pero no europeas. ¿Son, en fin, lo que se etiquetó en su momento como “*outsiders*”? ¡Qué cosas! Parece que estuviéramos hablando de un raro espécimen. Ciertamente no hay que extrañarse de que esta tesitura, para cuantos no tienen la sensibilidad suficiente para comprender el fondo que entraña, lo que verdaderamente significa, les resbale. Es por eso que, no puede dejar de señalarse que el estar a caballo entre dos lugares, entre dos amplias rúbricas socio-culturales de entender la vida y lo que ésta lleva emparejada –máxime cuando como hecho diferencial-estructural está basado en un predominio económico y superioridad geoestratégica

evidentes (lo que en términos contundentemente elocuentes se resume en (neo)colonizadores y (neo)colonizados) y, por supuesto, en el consabido factor racial–comporta nefastas consecuencias. Por descontado que nefastas para el que cae de la parte del “color ajeno” al de la *moderna* cultura hegemónica. Y también, por descontado, que a la inversa, es decir, se desconfía, no se tiene como algo “bueno” el hallarse ante un africano/a pero de raza blanca-blanca. Creo, pues, que la problemática queda resumida con bastante claridad. Y si a dicha relación no equipotencial, sino de desequilibrio calculado y continuado, se agregan otros factores de tipo cultural y espiritual a la diversidad subyugada por la prevalencia de otra cultura, religión y raza consideradas “superiores”, ciertamente la psicología de la persona se resiente o, cuando menos, es principio de subjetivos cuestionamientos que en ocasiones conducen a un dudar hasta de la propia consistencia existencial en cuanto *Dasein*, ser-en-el-mundo, *hic et nunc* entendido como individuo inserto, acogido, integrado ensamblado en un lugar.

En esta línea de pensamiento cabe subrayar que, la historia cultural de la mujer y la historia del posicionamiento de los blancos surafricanos contra el *apartheid* constituyen un referente imprescindible a la hora de entender la obra de ambas artistas. Sin embargo sus creaciones, que reflejan la lucha por estas causas, no caen en algo que en un principio hizo la ya lejana Modernidad: apropiarse y simular las expresiones espirituales de África para su propia justificación formalista; y posteriormente harían las corrientes postmodernas de la década de los ochenta al enviar una especie de misioneros académicos a aquellas orillas de lo periférico en nombre de la deconstrucción y el postcolonialismo con el objeto de vigorizar su propio discurso, bastante ajado por no decir fracasado. Así pues, ya está bien de hablar a favor de los “otros”, pero sin salir de nuestra mentalidad prepotente y dejando de lado ciertos aspectos fundamentales que al no correr parejos a nuestras teorías son tergiversados o simplemente anulados.

Es por ello que en los trabajos artísticos de Rosamarie y de Claire, aunque cada una según su personal enfoque, se observa el establecimiento de una correlación entre la formulación iconográfica de sabor europeo y unos apuntamientos intencionales de índole espiritual o anímica donde lo natural y lo cultural, los términos lingüísticos y sus referentes ponen de manifiesto la fisura existente entre esos dos mundos. Mundos cuyos fundamentos espirituales y prejuicios denotan unas estructuras que coexisten, aunque sin alcanzar un ensamblaje del todo. Así, en algunas de las creaciones de Rosemarie Shakinovsky –de las de C. Gavronsky ya hablamos– podemos contemplar objetos y documentos de tipo religioso y otros de signo parecido –paradigma de los que los

misioneros y administradores de las metrópolis llevaban a África no sólo como forma de redimir las almas sino también de clasificar y justificar burocráticamente la salvación de aquellas gentes: los pobres e ignorantes negritos. Repertorio objetual y de imaginaria que la artista emplea en su significación cultural a modo de resorte icónico-simbólico con que destapar el dominio, solapado y persistente, de una cultura y su modo de entender el hecho religioso sobre otra. Asimismo, el empleo que en algunas de sus composiciones hace Shakinovsky de los filtros de café, parece servirle para transportarnos metafóricamente al acto o estrategia de la infiltración. Estrategia por la que penetrando sutilmente –cuando no a las bravas, con violencia– el Occidente europeo en África, ha ido infiltrando, inoculando su propio sistema de valores, de medida, su propia cosmovisión como forma “civilizatoria” (en realidad de alteración de vida y costumbres) con que *mejorar* a los “otros”: los que no son ni blancos, ni cristianos, ni europeos, ni industrializados... y por eso mismo considerados de menor rango. Más aún, seres peligrosos que por piel y sangre inferior, por sus oscuros pensamientos... podrían llegar a ensuciarnos, a contaminarnos, al igual que un filtro de café usado puede mancharnos si no vamos con cuidado en su manipulación. De ahí la importancia, la ineludible responsabilidad de actuar en pos de su redención. El hombre superior se marca una “misión”: salvar a esos pobres africanos de las miserias materiales, pero sobre todo de las morales –obviamente desde su punto de vista, el único que es verdadero—, lo que en definitiva le sirve para justificarse y hacer acallar su miserable conciencia de dominador en beneficio de la Humanidad, ¡qué grande y bella palabra!

En conclusión, la diáspora, con sus implicaciones políticas, culturales, sociales y morales, queda perfectamente reflejada en el discurso plástico de Rosemarie Shakinovsky. Y también como pensamiento enormemente válido que podría conectarse con la moraleja de la Fábula de Wulbari, pues así como la propia Shakinovsky nos recuerda (interesada como está en el espacio que media entre una palabra y su referente, entre la presencia de un objeto y los significados culturales que se le imponen –asignan y reasignan– según el contexto) que en la década de los noventa el arte se focalizó sobre el cuerpo, ¿cabrá la esperanza de que en este nuevo siglo XXI se centre en el espíritu, para así mejor conectar a todos los artistas al margen de su color, nacionalidad o género? Recordemos una vez más, siguiendo la narración africana, que el hombre (la *spider-man* araña) se apartó de la divinidad y así le fue. Es decir, por su ambición, por su deseo de figurar, de pasar por encima de quien fuera con tal de satisfacer su ego,

acabó ocasionando la ceguera –la aniquilación espiritual– a muchos de sus semejantes. Se olvidó del espíritu –la bondad, el compartir, el amar– para centrarse en cuestiones materiales –efímeras, contingentes, perecederas–. ¡Pobre Ananse! Reflexionemos, pues, degustando la obra de esta artista, de Rosemarie Shakinovsky.

MARIALUISA TADEI (Rimini, Italia)

Son conocidas las impactantes instalaciones –por elegancia y sutileza– de esta artista que vive y trabaja a caballo de Rimini, su ciudad natal, Milán y Londres. Si es bien sabido que una auténtica instalación es aquella que se hace pensando en el lugar a donde va destinada (no en vano, instalar, montar, colocar... hace referencia expresa a un *locus* determinado, ya se trate de un dispositivo utilitario o de una realización artística), no por ello deja asimismo de saberse que muchos artistas las hacen con excesiva independencia de su concreto emplazamiento, cuando no es el caso en que, de un modo engañoso, piensan en instalaciones de quita y pon de una manera –digamos– de variabilidad practicista extrema, llegando a ubicarlas donde sea, a costa de lo que sea y para lo que sea.

Desde luego no es este el caso de Marialuisa Tadei. Artista que prepara su discurso plástico tras un planteamiento cuidadoso en base al *site* a donde va a desarrollarlo, teniendo muy en cuenta su propio poder visual como contenedor; es decir, como ámbito propio que configura realmente un espacio físico. Espacio que, interactivamente actuando con los materiales escogidos para la obra total (*Gesamtkunstwerk*), acaba en el establecimiento de la verdadera espacialidad plástica. En definitiva, sabiendo Tadei que haga lo que haga, o mejor dicho, haciendo lo que *debe*: previendo lo que desea comunicar, sugerir, estimular..., activa en suma, mediante dicho ensamblaje global, una serie de sensaciones –intensificación de los sentidos– y un flujo eidético –acuciador de pensamientos– para cuantos acuden a ese *lugar*, es decir a “la obra” misma. Sensaciones e ideas no como imposición para ser unidireccionalmente *leídas* por los espectadores de ésta, pero sí, desde luego, teniendo en cuenta el esencial papel o función condicionante del espacio acotado e intervenido. Proposición abierta y flexible, pues, la que ofrece Tadei, mas sin olvidar jamás –subrayo– el ámbito concreto de actuación donde y desde donde se genera todo ese cúmulo perceptivo y conceptual de la que su creatividad es capaz. De lo contrario estaríamos hablando de otra cosa, de alguien que se sirviese –simplemente utilizase– de un espacio tanto para un roto como

para un descosido. Y eso, francamente, ni sería una instalación ni una propuesta rigurosa inductora de un experiencia estética basada en las nociones de lugar, intervención, planteamiento interrelacionado, emoción-pensamiento, en suma, a lanzar desde el ensamblaje coherente de dichos factores en un lugar escogido a propósito .

El trabajo creativo de Marialuisa, de esta joven artista italiana, se enseñorea espacialmente del ámbito que acomete de un modo armónico y con una elegancia digna del mayor elogio. Como el que no hace mucho llevó a cabo en los locales del Convento delle Suore Francescane dell'Adorazione eterna de Schwäbisch Gmünd. Instalaciones – *La grande ciglia, Ohne Titel, Equilibri...*– de las que cabe destacar, como en otras suyas, el concepto escultórico fuerte –que no significa pesado y abrumador– que en ellas anida y se evidencia con rotundidad. Trabajos en los que el material empleado – varillas flexibles, telas translúcidas, suaves plumas, algodones teñidos, recipientes transparentes ...– manifiesta, por un lado, el potencial de ligereza que hace etéreas sus construcciones y, por otro lado, resulta muy adecuado para, en virtud de tal fragilidad estructural, acotar un espacio interior –el de la obra en sí– que, a su vez, se sitúa en la interioridad mayor del recinto arquitectónico; es decir, del marco espacial global en donde se implanta “lo escultórico” de la instalación.

Y es evidente que toda esa serie de lugares –se trate de un viejo caserón, un antiguo convento, una amplia sala moderna, o un sótano abovedado de inquietantes reminiscencias– coadyuvan, tanto por sus respectivas tipologías arquitectónicas, como por su inherente potencial simbólico-significante a que las obras de esta artista impulsen, provoquen o refuercen –a guisa de inusitado eco– un sentimiento de espiritualidad, un cierto apuntamiento hacia la divinidad, también hacia la suavidad del amor (cuando este es suave) con lo que todo esto entraña –según se mire– de angustioso y gozoso, de deseado y temido. Todo lo cual, semejante maridaje de materiales ligeros – que por ejemplo en *Le ali dell'amore* alcanza cotas sublimes– conforma una poética donde la transparencia y la sugerencia del tiempo suspendido, al colocar realmente en suspensión elementos de la obra en el lugar elegido, constituyen su clave.

Así, la espiritualización de lo material mediante el artificio artístico, hace que se transfiguren en un amplio *input* no sólo visual sino emocional, francamente poderoso, las realizaciones plásticas que Tadei lleva entre manos. En casos como el mencionado, en función de los distintos niveles o alturas con que dispone ciertos objetos, jugando de ese modo tanto con el espacio interior del recinto como con la sugerencia que, a causa de tal formulación plástica, dichas partes-ingredientes propician: la generación de una

singular atmosferización del lugar. En otros casos, como en *Intuizione*, dando un sesgo peculiar a semejante dispositivo de suspensión de los elementos, quedando ahora, más que flotando en un espacio atmosferizado, pendientes de hilos a modo de colgantes, hasta sustentar por sus extremos inferiores unos pequeños recipientes de metacrilato llenos de líquido (otra clase de transparencia: la acuosa) conteniendo unas formas de referencialidad cerebral, metáfora del pensamiento y la reflexión, pero que al contrario que en la otra clase de obra suspendida, provocando un sentido menos seductor y sutil, más inquietante o intrigante.

Por otro lado, sus obras más individualistas, por así decir, o sea, en el sentido de destacarse por una presencia *per se* antes que por quedar sussumidas en un lugar *ad hoc* –o dicho de otro modo, sus piezas escultóricas sobre pedestal–, como las curvilineales realizaciones tituladas *Gli innamorati* o *Cavalieri alato*, participan a su manera de ese sentido de lo transparente (al *dibujar* el espacio con el propio dibujo que materializa las formas)y, al mismo tiempo, de la ingravidez de alguna de sus instalaciones, como puede contemplarse a través de los conos de fiberglas e hilo lumínico de *Ascensione* Trabajo este en el que de nuevo apreciamos esa espiritualización del material, tan afín es a su poética, con su poder de apelación a lo trascendente. Obra que con su ligereza, luminosidad y transparencia bien podría representar simbólicamente el estrecho vínculo que había entre el hombre y la divinidad antes de separarse a causa de las muchas molestias que aquel le ocasionaba: “*Al principio dei giorni Wulbari e l’uomo vivevano molto vicini... ..l’uomo disturbava la divinità, che se ne andò disgustata e sali nel suo posto di adesso dove si può ammirarla ma non raggiungerla.*”

Fábula en la que además aparece, o puede sugerirnoslo el relato, en ese peregrinar de Ananse de un sitio a otro en busca de aquellas cosas que, negociadas a su manera, le permitiría conseguir lo que prometió al dios–, la imagen de cabaña, choza, armazón para la techumbre, la cubierta de una casa... Distintos cobijos, en fin, que iban ofreciéndole a Ananse en su viaje los jefes de los distintos poblados por donde pasaba.

Así que, ante la obra que Marialuisa Tadei presenta en esta exposición bajo el título de *L’Arca*, fácilmente nos sentimos transportados por su forma de *naveta*, de ancestrales orígenes –donde lo estructural predomina sin ambages en ese tipo arquitectura megalítica, simple, primitiva pero esencial en su eficacia– a cierto tipo de cabañas africanas como las que podemos imaginar serían las que refiere –o de la misma podemos inferir– de la fábula africana. Pero también puede tener otro significado no

incompatible con el anterior, dado que estaría en la misma línea: la del cobijo, albergue, descansar a cubierto; sólo que en un sentido no referido al descanso del hombre sino al de la divinidad. De manera que ese *Arca* podría tomarse como la cama, o por su forma de naveta, forma de connotación espiritual (no en vano su carácter de construcción funeraria, comporta ideas de más allá, espíritu, almas...), como el recinto adecuado para que descansara en él Wulbari.

No podemos, en este orden de cosas, dejar de recordar el precioso *Il giardino bianco*, que realizó en el año 2000, cuyas piezas de metal –figurando referentes de plantitas o elementos naturales: erizos, formas pulposas, cactus...– desparramadas por un lecho de fieltro algodonoso con el que contrastan, y debido a su gama cromática – blanco plata, amarillo bronceo y grises metalizados– y las texturas –estriadas, espinosas, en revoltijo...– con que la artista ha trabajado las piezas, va generándose el susodicho sentido de lo transparente y lo ingrátido, la sugerencia de la levedad del ser aunque de otro modo formulado: en esta ocasión no en suspensión *sensu stricto*, sino a ras del suelo: paradójica "suspensión en tierra" la que ahora contemplamos.

Por otra parte, si su *Giardino dei pensieri* nos lo presentaba Tadei como una colección de objetos a estudiar, ya perfectamente clasificados como en un gabinete de ciencias naturales, ¿qué no pensar –hablando de pensamientos– del afán de Ananse por obtener más y más cosas en su contabilizada progresión de trueques en pos de la ofrenda a poner a los pies de Wulbari tras su recolección? ¿Qué no decir de su linda instalación *Divini vultus* cual metafórica transubstanciación de Ananse cuando, disfrazado de pájaro de brillante y colorido plumaje, se encarama al árbol para observar y saber qué es lo que se está cociendo en su derredor más inmediato? ¿Acaso los *Oculus dei*, otra de las creaciones de Tadei no pueden sugerirnos los ojos de Ananse, que realmente no es ave sino el personaje-araña, aunque camuflado de esa facha para lograr su propósito?

No únicamente, pues, la obra que Marialuisa Tadei presenta expresamente para esta muestra –*L'Arca*–, sino otras de las que en estos últimos años ha hecho, puede sugerirnos –al menos para el que esto suscribe– otros aspectos o pasajes de la fábula. Tadei con su ambivalencia significativa practica realmente un sentido de *operta aperta* a lo Umberto Eco de la mejor ley. Su ambigüedad o plurisignificación, que en un discurso científico no sería admisible, en arte, y en concreto en el suyo, es todo lo contrario.

GEORGE ZOGO (Sa'a, Camerún, 1931)

Este artista camerunés puede considerarse como precoz cuando ya en sus años escolares ayudaba a otros compañeros a la hora de hacer sus dibujos. Posteriormente, al salir ya de adulto de su tierra africana, llegaría a frecuentar la Academia de Bellas Artes de Lyon y después lograría obtener una bolsa de estudio que le permitiría ir a Italia, donde acabaría por diplomarse en la Academia de Bellas Artes de Florencia, siendo el lugar donde vive y trabaja, aunque sin desvincularse al respecto de Camerún.

Su creatividad artística manifestada como pintor y escultor presenta un modo peculiar, muy suyo, de entender la abstracción. Forma de actuación que lleva a cabo mediante la gestación y despliegue en el plano original pictórico de un revoltijo líneal, donde rojos, azules, amarillos, rosas, y blancos, fundamentalmente, le imprimen de un gran dinamismo –más por una sugerente vitalidad biomorfa o cosmológica que de corte mecanicista– hasta concluir en la instauración de una muy personal espacialidad plástica.

Lo cual no impide, por un lado, que ante la contemplación de sus obras, recordemos ciertos aspectos del *modus operandi* de Novelli o incluso del último Dubuffet; si bien ante todo revela, semejante desarrollo configurativo en Zogo, una dependencia iconográfica (o dicho de otro modo: un hacerla propia) proviniente de los motivos curvilíneos de la arquitectura tradicional de su país de origen, especialmente de la del tipo que puede encontrarse en las camerunesas Foulbé, Banum y Mofou. Algo que, en algunas de sus composiciones más que en otras, se puede constatar. Composiciones donde aparecen densas zonas cromáticas conformadas semicircularmente y sobre las que se intersectan, a modo de bosquejos de proyectista, una serie de contorneados lineales, estableciéndose de esa manera un interesante juego entre la densificación constructiva de aquellas zonas-manchas, que vemos por una parte, y la ligereza de estos enramados lineales que dotan de gran movilidad y espaciamento a la imagen global de la pintura o el dibujo que Zogo realiza, enseñoreándose, ocupando, abarcando con energía, todo el plano pictórico.

Por otro lado, conviene no olvidar su presencia en *TransAfricana*, esa significativa muestra en la que no ha mucho participó, al igual que también lo hicieron Gavronsky y Shakinovsky. Magna exposición en la que George Zogo presentó una serie de pequeñas pinturas de los años noventa, que titulaba *La vita quotidiana*, a guisa de breves apuntes de un diario visual donde retomaba tanto su propia memoria africana,

como la de su vida actual en el país de acogida, Italia, aunque sin renunciar a seguir observando, reflexionando y trabajando, como decía, en su solar de nacimiento.

En la obra que ahora, en la presente muestra nos ofrece, puede comprobarse cómo todo ese conjunto de trazos que caracterizan su elaboración plástica semeja una especie de gramática caligráfica vital, de fluida escritura al deslizarse frente a un fondo claro – surcado no obstante por linealidades negras pero más finas– y sustanciada según trazos generosos en los cuales Zogo trenza sobre todo el rojo y el negro; de tal manera que acaba por estructurar de un modo geoméricamente potente –a pesar de la susodicha fluidez de los trayectos que parecen recorrer tal maraña de líneas– la escena que va componiendo con todo ese repertorio formal de elementos propios. Obra, la así resultante, que bien podría representar, de forma tan abstracta como simbólica, el viaje – trayecto, senderos, caminos: linealidades de un mapa floreal permanentemente cambiante en virtud de su maestría dibujística– que Ananse tuvo que hacer para, yendo de un sitio a otro, contactar con la gente de tal o cual poblado, engatusar a unos y otros hasta conseguir con la consecución de su objetivo, el reconocimiento de la divinidad.

Ananse, recordemos por última vez, era la jefa de la guardia de Wulbari, y ya sabemos qué hizo aprovechándose de su cargo. De ahí que, frente a esta clase de comportamiento personalista, abusivo y dominador –metáfora de otras conductas que en demasiadas ocasiones observamos en tantos y tantos individuos con responsabilidades– es por lo que deberíamos, con el poeta satírico latino Décimo J. Juvenal –fustigador de las costumbres romanas, hace de ello casi dos mil años– y parafraseando su propia pregunta "*Sed quis custodiet ipsos custodes?*" Preguntarnos: ¿Y quién vigilará, controlará, a los propios guardianes; en nuestro caso a gente como Ananse?