

**Estudios sobre
Arte Actual**

**Número 2
Julio de 2014**

*ESCOMBRO
EL SOPORTE ENCONTRADO COMO FORMA DE
RECICLAJE ARTÍSTICO*

IGNACIO PÉREZ-JOFRE SANTESMASES

Departamento de Pintura
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra
Universidad de Vigo
Galicia, España

RESUMEN:

El recorrido y observación de la ciudad, y sus circunstancias como artista, conducen al autor a la recogida de elementos urbanos como carteles, papel y cascotes de obra y su posterior utilización como soportes para el trabajo pictórico, realizado in situ. Este artículo presenta las series resultantes, y las analiza en el contexto de las aproximaciones más relevantes en el arte contemporáneo a la práctica de la recuperación de materiales de desecho. El trabajo muestra cómo las connotaciones propias de los materiales incorporados determinan el sentido de las obras realizadas, y cómo estas obras inciden en la difusión de la conciencia medioambiental relativa a la gestión de los residuos.

Palabras Clave: Soporte, reciclaje, desecho, urbano, medio ambiente.

ABSTRACT:

Walking and watching the city, and his circumstances as an artist, leads the author to collecting urban items such as papers, posters and rubble, and its further using for painting made in the place. This paper presents the resulting series, analyzing them in the context of contemporary art's most relevant approaches to discarded material recovery. The text shows how the incorporated materials' connotations determine the pieces' sense, and how these works of art support diffusion of environmental awareness related to waste management.

Keywords: Support, recycling, waste, urban, environment.

1. INTRODUCCIÓN

Los procesos de creación nacen de vivencias personales, de deseos, intereses y preocupaciones que se van gestando de forma inconsciente, poco a poco, en nuestra mente. El acto de creación supone, precisamente, sacar a la luz, dar forma y cuerpo físico a estos contenidos. Temas como la identidad, la pertenencia, el desarraigo, el olvido... no son para el artista que los explora nunca meros conceptos, ideas más o menos interesantes. Cuando trabajamos con seriedad en un determinado campo temático, es porque hay algo en él que apela a una obsesión, una necesidad o una carencia de nuestra psique.

La manera en la que estos contenidos afloran a la superficie y toman cuerpo en la obra artística puede ser muy variada, e incluye actos impulsivos, análisis racionales, comentarios casuales, críticas sistemáticas. A menudo, el detonante de un aspecto esencial en un proceso de trabajo es un hecho aparentemente casual, una anécdota biográfica, un encuentro fortuito.

En el caso del proyecto que aquí se presenta, el punto de partida o desencadenante fue una circunstancia económica. Como tantas familias, la del autor, profesor en la Facultad de Bellas Artes y pintor, se ha visto obligada en los últimos tiempos a controlar gastos, debido a la merma de ingresos motivada por una circunstancia laboral adversa. Se pensó que sería buena idea usar soportes encontrados, para ahorrar así el considerable importe de los materiales usados para pintar sobre ellos: maderas, telas, papeles. Este sencillo gesto, este pequeño desplazamiento en la cadena de la creación, motivado por una circunstancia vital, abrió el campo a una gran cantidad de implicaciones y significados que anteriormente no se habían explorado. Pronto fue evidente que esos materiales encontrados, usados como soporte para la pintura, no eran neutro ni inocentes, sino que traían consigo un aluvión de temáticas, información y significados que aludían al ámbito de donde se habían extraído: el espacio urbano, el espacio de la interacción social. Por otra parte, pudo percibirse que el acto mismo de reutilizar esos materiales desechados por las actividades propias de la construcción, el comercio, el ocio y la vida cotidiana, suponía en sí mismo un acto de reciclaje e introducción de la obra en la esfera de la ecología artística y de la responsabilidad medioambiental del uso de los medios creativos.

El uso artístico de los materiales reciclados está ligado a una práctica artesanal y a una necesidad económica. En el llamado tercer mundo, mucha actividad comercial se basa en el reciclaje de materiales provenientes de la industria y el comercio internacionales. Así, hay comunidades que dependen de los desechos de la industria informática, o de los restos de los buques mercantes, o de las latas de refrescos y otros productos. En el continente africano se ha desarrollado una importante actividad artesanal que reutiliza, con recursos técnicos e iconografía tomados de las tradiciones locales, todo tipo de materiales de desecho para fabricar objetos de regalo, de decoración y útiles variados. Esta práctica ha sido llevada al ámbito artístico por un artista cuya obra goza en la actualidad de un gran reconocimiento, el escultor de Ghana El Anatsui. El artista explica que su obra está inspirada en “las inmensas acumulaciones de desechos del consumo.../... Muchas cosas hechas en Europa y América son enviadas en cierto tipo de envoltorio, por ejemplo, la leche fresca viene en latas.”¹

¹ cit. en africa.si.edu/exhibits/gawu/artworks.html



El Anatsui, Peak project, 1999, latón e hilo de cobre, medidas variables.

Este artículo presenta el planteamiento y desarrollo de los trabajos de creación realizados por su autor a partir del recurso del soporte encontrado, exponiendo de manera sistemática las diferentes metodologías utilizadas y sus implicaciones en cuanto al significado de las series. También pretende exponer la significación y aportaciones específicas de este trabajo en el contexto de las prácticas más relevantes del uso de material reciclado dentro del arte contemporáneo. Por último, mostrar en qué medida el uso de estos materiales condiciona la iconografía utilizada y, por lo tanto, el sentido último de la obra. Como hipótesis de trabajo, se parte de la suposición de que un uso riguroso de estos materiales encontrados debe alterar inevitablemente el contenido de la obra; que no tendría ningún sentido ni podríamos considerar relevante una obra que usase el material reciclado sin que esto afectase al contenido de la misma.

En el apartado 2 se presentan de forma coordinada método y resultados, ya que el método de trabajo fundamental es la creación artística, por lo que se describe tanto los procesos de trabajo como los resultados técnicos, plásticos y temáticos. También se ha utilizado como método la comparación con trabajos de otros artistas, para lo cual se ha recurrido a la documentación visual y el análisis de las obras.

2. MÉTODO y RESULTADOS

2. 1. Verso: el envés de la información.

Los primeros trabajos realizados a partir de esta decisión de usar el soporte encontrado fueron los que constituirían la serie Verso. Parten de la observación de la abundancia de carteles pegados en ciertas paredes y vallas del centro de las ciudades, en este caso, de Vigo, anunciando conciertos, obras de teatro, mítines, manifestaciones y todo tipo de eventos. La continua adhesión de nuevos carteles sobre los ya colocados crean una superposición de estratos que dan fe de la acumulación de información, del derroche de papel, del paso del tiempo, de la caducidad y renovación constante de las imágenes.

Las capas de carteles encolados unas a otras forman un cuerpo sólido, coherente, fácilmente desprendible del muro que lo sostiene. Enseguida pareció interesante utilizar estas masas de papel como soporte para la pintura. Es ya una tradición del arte contemporáneo usar esta información urbana como medio para el arte; la incorporación de carteles arrancados como medio compositivo ha dado incluso nombre a una disciplina específica, como es el *décollage*, término que describe la actividad de artistas como Villeglé, Hains, Rotella, Vostell o Dufrene que, en el contexto del Nuevo Realismo francés, quisieron acercar la pintura al lenguaje de la calle, al uso de una imaginería que remitiese directamente al entorno urbano. El acto de arrancar en vez de poner, de rasgar los mensajes publicitarios, de reducir el icono a fragmentos ilegibles, se puede considerar como una acción de carácter político contra el uso ideológico de la imagen publicitaria, que sostiene y difunde un sistema de valores basado en el consumo y en la deificación de ciertas personalidades en razón de su estatus de fama. El *décollage* es una de las más corrosivas respuestas europeas al Pop norteamericano, con su ensalzamiento de los bienes de consumo y su entronización de las figuras icónicas de la cultura popular.



Wolf Vostell, Coca-Cola, 1961.

La atracción por los carteles encolados como soporte para la pintura se ve así enfrentada con el rechazo sentido hacia las imágenes que estos carteles exhiben. Pero la respuesta que se produce no es, como la de los artistas mencionados, arrancar las capas de papel creando una abstracción hecha de fragmentos de sentido; pues el interés está centrado en la relación que esos carteles establecen con el espacio en que se sitúan. Interesa el lugar específico, el hecho de que sea allí y no en otro lugar donde se ha producido esa acumulación temporal, esos estratos de imágenes. Pero se siente el deseo de negar esas imágenes. Además, hay que tener en cuenta todo el trabajo anterior, el bagaje con el que se contemplan estos carteles como posible soporte para la imagen pictórica; este bagaje es el desarrollo, desde hace varios años, de un trabajo de pintura figurativa hecha en el lugar, a partir de la observación directa del motivo. Se ha recuperado así una práctica que, lejos de entenderse como un ejercicio de academicismo

obsoleta, permite un reencuentro con la experiencia directa del lugar, de los objetos y de las personas. La pintura y el dibujo del natural ha permitido prescindir de los medios de reproducción de la imagen, y por lo tanto eliminar ese aspecto de mediación implícito en toda obra pictórica realizada a partir de una imagen preexistente. De esta manera, la pintura se ha convertido en una herramienta de observación y crítica del espacio social, concretado y ejemplarizado de forma perfecta en el ámbito de lo urbano.

Una solución sería tapar el cartel con pintura, para trabajar sobre ella. Pero de alguna manera ese recurso parecería falsear la obra: al crear una nueva capa artificial, la de la pintura considerada como imprimación, se anularían las implicaciones temporales y temáticas de las capas de papel. Contemplando los carteles pegados en el muro surge la idea: si no se ha de pintar sobre el frente de los carteles, sobre la imagen impresa, ni trabajar con la técnica del *décollage*, la manera más correcta de usarlos ser el soporte será darle la vuelta y usar su reverso. Al hacerlo así, se revela una imprevista cantidad de calidades plásticas e implicaciones temáticas del trabajo. Los sucesivos estratos del papel están presentes al arrancar las capas de papel encolado, porque ese arranque no se da de manera regular, sino que deja ver los diferentes momentos en el proceso de adición de capas. Los papeles, en la zona en la que son encolados, adquieren tonalidades provenientes de la disolución de las tintas, y texturas procedentes del encolado y de las arrugas. Además las diferentes calidades de los papeles de los carteles también generan una alteración en la información.

El reverso de los papeles arrancados se presenta así como un soporte idóneo para la pintura, un soporte que ya aporta a la misma una cantidad y calidad muy significativas de información. Pero aquí surge la pregunta acerca de qué pintar, cuál será el motivo más idóneo para este soporte. Como se indicaba en la introducción, una pintura que utiliza este tipo de soporte tan cargado de significado no puede ser indiferente a toda esa información que el mismo aporta; debe integrarla en su significado y establecer un diálogo con ella que la altere y enriquezca.

La solución a este problema surge de manera natural, en el lugar, sencillamente mirando alrededor. Lo más lógico será pintar aquello que está en el mismo espacio de donde hemos arrancado el soporte; así, donde encontramos el soporte encontramos también el motivo. Se da aquí una coexistencia y enriquecimiento mutuo de dos modos de representación, la *indéxica* y la *icónica*. Por un lado, el soporte alude al espacio urbano, lo representa en su calidad de índice, por ser un elemento que ha estado físicamente en contacto con ese espacio, que de hecho ha formado parte de ese lugar. Estamos acostumbrados a ver en los muros de la ciudad este tipo de acumulaciones de carteles y, en el momento en que lo vemos descontextualizados, reconocemos inmediatamente su origen y aparece una sugerencia del lugar del que puede provenir. Por contigüidad y como parte de un todo, el soporte es signo de ese referente que es el lugar. Pero esta alusión se ve reforzada y enriquecida por una de carácter icónica, al pintar sobre este soporte una imagen del espacio circundante, tal como es visto en ese momento por el artista. El lugar es el absoluto protagonista de la obra, el acto de estar ahí, el tiempo de contemplación (que se superpone al tiempo implícito en el soporte), le dan sentido al trabajo.

La imagen está pintada con acrílico negro diluido en agua, a pincel, al modo de una aguada de tinta. La cola plástica casa y es perfectamente compatible con la cola de empapelar utilizada para pegar estos carteles. Lo más trivial, lo primero que se ve, se

convierte en motivo privilegiado de contemplación: unas motos, un portal, un maltrecho arbolito. La obra no muestra una voluntad de descripción exhaustiva; antes bien, quiere traducir una actitud de inmediatez, una traducción rápida y sintética, una observación atenta y certera.

Este aspecto de presencia en el lugar, la necesidad de que la obra se haga directamente a la vista de su referente, tiene mucho que ver con la manera de concebir el arte que describe Bourriaud en su libro *Estética relacional*. Para este autor, las manifestaciones contemporáneas más interesantes son aquellas en las que la obra se lleva a cabo estableciendo encuentros, relaciones, interacciones, entre colectivos, personas, entidades, empresas... entre los agentes que configuran el espacio social. En la medida en que las obras remiten o son producidas por una acción realizada en el espacio social, contienen en sí mismas esa relación y esa interacción que se ha establecido, y portan por lo tanto el significado de las mismas.

Las acciones y talleres del grupo Basurama son un ejemplo inmejorable de esta actitud. Su obra está siempre encaminada a poner de manifiesto la sobreabundancia de los desechos en nuestras sociedades y a proponer acciones de reciclaje que “generen pensamiento y actitud”. La obra *In love we trash* es una burbuja-monstruo hinchable construida con los plásticos desechados en el montaje de la Bial de Diseño de Estambul 2012:

Generalmente una bial (del tipo que sea) está llena de cosas bonitas: pinturas, esculturas, textos, instalaciones, grabados, etc. En este proyecto se trabajó con lo más feo, aquello que nadie quiere, los restos del proceso de construcción que se ocultan tras estos macroeventos.

Porque una bial está llena de cosas bonitas que llegan desde todos los países del mundo; pero estas cosas bonitas no llegan solas: vienen acompañadas por una buena cantidad de materiales de todo tipo (maderas, poliespán, cartones y plásticos, muchos, muchos, muchos, plásticos) que ocupan cada rincón, pared y suelo hasta escasas horas antes de la inauguración.

Como nadie parece fijarse en esta basura de diseño, multicultural y transdisciplinar, que habla tantos lenguajes como artistas invitados, decidimos ponerlas en el lugar que se merecen: uno de los espacios expositivos. Combatimos contra el eficiente equipo de limpieza para demostrar que estos residuos no son más que objetos que estaban en un mal lugar en un momento equivocado.²

La serie realizada sobre los carteles arrancados se titula *Verso*, haciendo alusión al uso del reverso de la imagen; esto procede de, y explica, el rechazo a los mensajes publicitarios, promocionales, de los carteles, la incorporación de los contenidos asociados a su lado no visible: el desgaste, el paso del tiempo, la fragilidad. La alusión a la poesía tiene que ver con la reivindicación de un lenguaje que se evade de una funcionalidad efectiva -el lenguaje de la publicidad, el de la política-, un lenguaje que no trate de vender ni de convencer al lector. Como fundamento subyace una actitud más general de exploración de lo cercano, una defensa de lo local, del barrio, de la casa, de lo cotidiano. La actitud del “todo vale”, el hecho de que cualquier motivo se convierta en un tema válido para la pintura no se ha de entender aquí como una apuesta nihilista, cínica o antiartística; es todo lo contrario, supone la constatación de que en cualquier lugar, por trivial, conocido y

² basurama.org

aburrido que parezca hay un caudal inagotable de ideas y connotaciones. Sólo hay que mirarlo de otra manera, encontrar la clave de acceso. En este caso, la clave ha sido ese darle la vuelta al soporte, trabajar en el reverso de la imagen.



Ignacio Pérez-Jofre, ST (Verso), 2014, acrílico sobre papel, 97 x 65 cm

El aspecto ecológico de esta serie, su calidad de acción de reciclaje, está presente pero no es especialmente relevante en el trabajo. Los soportes utilizados no están directamente asociados con la degradación medioambiental, aunque sí que hemos de tener en cuenta lo que supone de aprovechamiento de unos recursos que, de otra manera, van a convertirse en material de desecho. La presencia y el derroche del papel en este tipo de soportes es un indicio del derroche de este material en una cultura imperante de la imagen y de la necesidad de una mayor conciencia y conocimiento sobre sostenibilidad y reciclaje de papel.

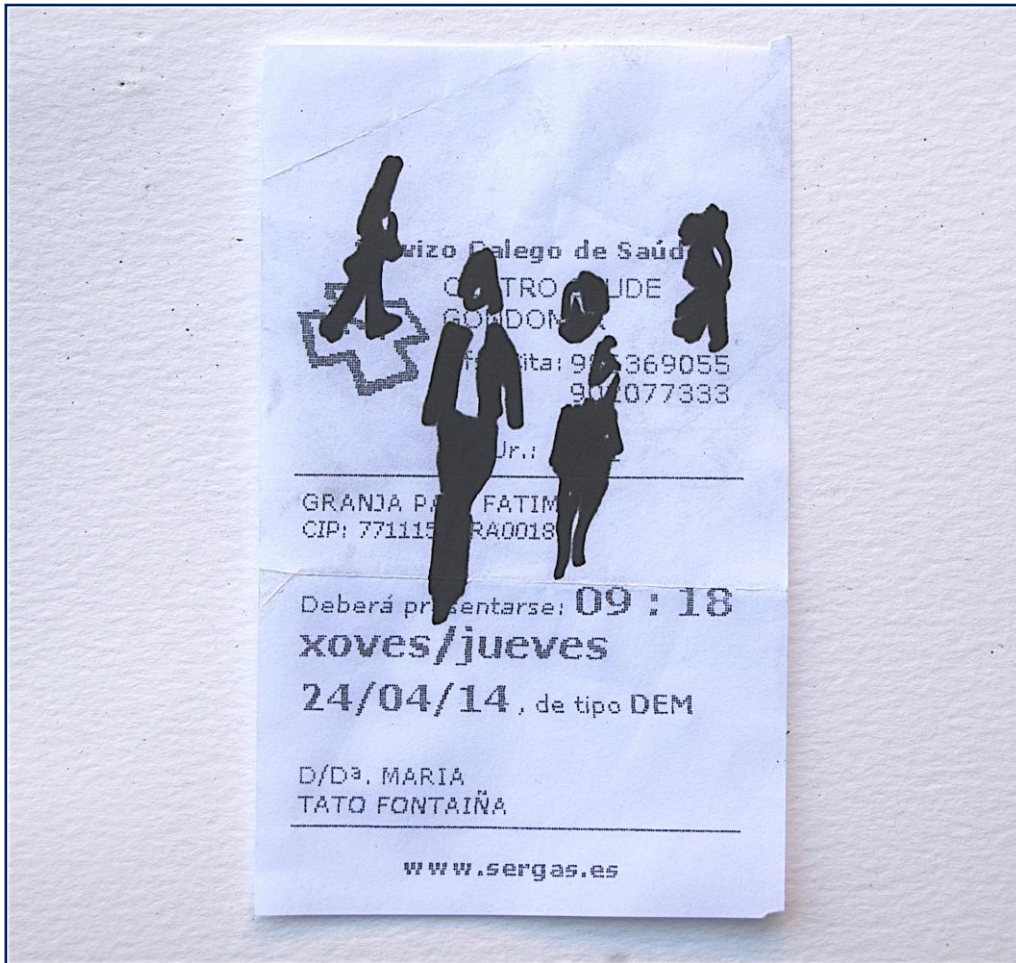
2.2. Del suelo

Precisamente reflexiones de este cariz acerca de la sobreabundancia del papel impreso en nuestras sociedades del consumo y la comunicación, el derroche que se hace de este material, condujo a la siguiente serie realizada, enmarcada en este recurso del soporte encontrado, la titulada Del suelo. Llama la atención la cantidad de papeles impresos, escritos o usados de diversos modos que se pueden encontrar en un recorrido por las calles de la ciudad. Surgió así la idea de recoger estos papeles desechados y usarlos como soportes para pequeños dibujos a tinta, realizados con rotulador, en los que se plasma algún elemento cercano al lugar donde se ha recogido el papel, ya sea transeúntes, automóviles, un edificio, un establecimiento, mobiliario urbano, etc...

Los soportes aportan la información escrita o visual, y la calidad específica del papel. Así, el medio, la tinta, adopta diferentes aspectos en función de factores como la absorbencia, la textura, las proporciones y dimensiones del papel recogido. El motivo dibujado se ve traducido por unas características físicas propias de un material concreto. Un árbol es dibujado sobre un pañuelo de papel y la tinta se absorbe en sus fibras, el pincel tropieza y se atasca en sus arrugas... Todo ello crea una calidad netamente pictórica, que recuerda a la forma de pintar de la aguada japonesa sumi-e. En otro caso, el alcohol de la tinta del rotulador se difunde en el soporte, un ticket de supermercado, creando un trazo ligeramente desenfocado.

La información escrita, los renglones, los diseños de los tickets, billetes, tarjetas, sobres, envoltorios recogidos nos dan información acerca de la actividad cotidiana, de las compras, juegos, necesidades y desplazamientos de los ciudadanos. El dibujo se inserta en ese espacio de información visual y/o escrita, alterándolo. Así, la inclusión de la figura de un paseante o de un árbol o de un ciclomotor transforma la imagen-soporte, convirtiéndola en un espacio urbano. Vemos como las fotos de un flyer se convierten en luminosos de una calle transitada, como la indicación de Parking cambia de escala y representa esa misma señal puesta en la calle, indicando a los conductores la entrada de un aparcamiento, cómo los renglones de un volante de la seguridad social se convierten en líneas del pavimento que marcan la profundidad ilusoria de la imagen. Aquí se da de manera efectiva un proceso de reciclaje del sentido. Aquello que tiene una finalidad comunicativa estrictamente práctica es utilizado para construir un relato visual, para configurar un mundo de ficción.

Esta transformación del sentido de los desechos urbanos está muy presente en el trabajo de la artista panameña Donna Conlon. En sus recorridos por la ciudad, la artista recoge desechos que desplaza, reutiliza y recoloca. En la pieza Todo arreglado, las pequeñas basuras como envoltorios, botellas de plástico, papeles tirados descuidadamente, son situados de manera irónica como elementos ornamentales.



Ignacio Pérez-Jofre, ST (Del suelo), 2014, tinta sobre papel, 10,5 x 6 cm.

Con esta acción, la artista está haciendo visible el exceso de desechos generados por nuestra forma de vida, a la vez que hace un llamamiento a la necesidad de reutilizar esos desechos para contribuir a la sostenibilidad. En otra obra, la ciudad es mimetizada y sustituida por elementos tomados también de la basura, tapones y botes de plásticos que van construyendo una nueva ciudad que tapa la existente. Donna Conlon hace con estas obras una llamada de atención acerca del ciclo producción/consumo/residuo, y cómo el exceso de acumulación de lo residual es una característica problemática de la sociedades actuales. Sus acciones escenifican perfectamente lo que Jose Luis Pardo define como la crisis del modelo por el que se asociaba la producción de residuos a la prosperidad, cuando “... el despertar de este sueño fue por tanto ese momento en que llegamos a pensar que la basura acabaría devorándonos”.³

³ J.L. PARDO, *Nunca fue tan hermosa la basura*, p. 169.



Donna Conlon, *Todo arreglado*, 2004, vídeo, 2' 26''



Donna Conlon, *Espectros urbanos*, vídeo digital, 2' 36''

2.3 Escombros

Una evolución lógica de estos trabajos supuso la introducción del color y de la materia pictórica. A partir del hallazgo de los cascotes o fragmentos de paredes que quedan después del derribo del interior de un edificio para su renovación como posibles soportes para la pintura, se vio la posibilidad de intervenir pintando al óleo. El tema se hizo evidente desde el primer momento, debía ser imágenes de edificios. Al pintar un edificio sobre el resto de otro, estamos presentando una contraposición, una forma de paradoja visual. Por un lado, la imagen icónica presenta a un edificio en un estado de solidez plena: los volúmenes son definidos por la luz incidente, que es mimetizada de manera óptima por la materia pictórica. Específicamente, el óleo es la técnica más adecuada para representar el volumen y, por lo tanto, para expresar ese estado de construcción, de solidez. La pasta oleosa funciona como trasunto de la luz que incide y se adhiere a los cuerpos. El edificio se mantiene en pie como orgulloso emblema de las capacidades constructivas de las personas y de su poderío económico. El edificio es metonimia de la ciudad y metáfora de la sociedad: como parte del urbe representa a un todo más amplio y complejo; como imagen de la sociedad, la representa como sistema organizado, autónomo y eficiente. Pero, en el otro lado, el soporte está tomado directamente de un edificio derruido, al que se refiere también de manera metonímica. A la construcción se opone el derribo, a la solidez la fragilidad, a lo conformado lo informe. Así, el edificio en pie es confrontado con la imagen de su propia ruina futura. En este sentido, se puede entender estas piezas como vanitas contemporáneas, ya que aluden al paso del tiempo y a la ineludible disolución de todo.

Si, según José Luis Pardo, las sociedades posindustriales pretenden conjurar el miedo a la invasión de la basura, debido a que ya no quedan lugares específicos donde acumularla, produciendo bienes que considera productos-basura, productos concebidos para ser desechables, esta imagen de la arquitectura que aquí se propone haría hincapié en el aspecto de caducidad, de fragilidad de aquello que se considera, en principio, asociado a la durabilidad y a la seguridad. Pardo habla, precisamente, en el libro citado, de la arquitectura-basura:

“...de la misma manera, los centros comerciales que rodean estos locales se dejarían describir, por los mismos motivos, como no-tiendas -en donde, por ejemplo, se venden no muebles (módulos y paquetes funcionales más o menos abstractos para armar y desmontar), y los habitáculos que crecen en estas conurbaciones (las llamadas “ciudades-dormitorio”, que no sería exagerado rebautizar como “ciudades-basura”) como no-casas (decoradas, sin duda, mediante aquellos no-muebles)”⁴

Las obras trabajan a partir de unas condiciones dadas: los diferentes soportes tienen connotaciones propias, de tipo social (según la clase de las personas a las que esas paredes acogían) cronológico (ya que podemos intuir el tiempo pasado por esas superficies), o que se refieren a usos diferentes de las estancias de origen o a eventos sucedidos en ellas. Toda esa información interactúa con las que nos proporciona la imagen icónica del edificio. La manera en que esta interacción se da con mayor eficacia es dejar a la vista parte del soporte; para ello, se ha usado el recurso de no pintar el cielo sobre los edificios. La parte del edificio pintada es siempre la superior, los últimos pisos. De esta manera, el muro funciona como cielo, creando una paradoja visual secundaria que se suma a la primera establecida.

⁴ J.L. PARDO, *op. cit.*, p. 173.



Ignacio Pérez-Jofre, ST (Escombros), 2014, óleo sobre pintura plástica, yeso, cemento, ladrillo, 15,5 x 26,5 cm.

El color de la pared es interpretado como el del cielo, los accidentes de la pared como variaciones del cielo; unos desconchados son vistos como nubes, una antigua línea de lápiz como un cable del tendido eléctrico.

Esta obra no tendría sentido si el soporte no determinase la imagen que se le superpone. En este caso, la intervención realizada está hecha muy conscientemente para provocar una reflexión sobre lo percedero de las construcciones arquitectónicas y, por extensión, de las obras humanas. No podemos dejar de relacionar estas piezas con el contexto actual, en el que vemos el resultado desastroso de una política de crecimiento económico basada en una construcción descontrolada e innecesaria.

El uso del soporte encontrado como base para la intervención pictórica es una condición de trabajo para una de las manifestaciones artísticas más pujantes de la actualidad: el arte urbano. Esta práctica, que ha evolucionado desde los primeras tags o firmas, primitivas afirmaciones de una identidad de grupo marginal, hacia unas intervenciones en el espacio social de la mayor complejidad y eficacia, parte ya como condición del encuentro con un lugar o elemento urbano donde poder realizar la intervención. Lo que marca la diferencia entre las intervenciones más relevantes y aquellas que se quedan en meros ejercicios de estilo o de autoexpresión es, precisamente, el grado en el que el soporte condiciona la intervención.



Os Gemeos, instalación, 2012.

Si analizamos una obra de Os Gemeos vemos que los soportes utilizados, una serie de altavoces, son convertidos en cabezas de personajes que cantan o gritan o hablan en voz alta... La similitud formal entre la pantalla de sonido y la boca es utilizada para establecer una metáfora que alude a la capacidad del individuo para hacerse oír.

En la intervención de Pixel Phil, un referente real, la Torre Eiffel, ha sido copiada, reduciéndola a una trama muy simplificada de pixels. El turista que va a visitar este lugar emblemático se encuentra con esta pequeña e irónica reproducción que pone en evidencia el carácter de imagen del monumento. La imagen pixelizada parece decirnos que también lo que estamos viendo ha sido filtrado por un sistema de pensamiento y de comunicación, por una determinada cultura. Que lo que vemos lo vemos interpretado, cargado con contenidos que lo transforman o, mejor, que le dan su verdadera forma. La aproximación de Pixel Phil al gran monumento, representación de Francia en toda su grandeza, con connotaciones de desarrollo científico y tecnológico, elevación, predominio, etc... es claramente desmitificadora, nos lo hace ver como una pequeña imagen.



Pixel Phil, intervención en el espacio urbano, s. f.

En este caso el soporte utilizado es elegido por su vinculación física, por compartir espacio con el motivo representado. Está haciendo evidente el mecanismo de la mimesis como un medio útil de referencia. De esta forma se está superando un prejuicio clásico de las vanguardias del s. XX contra la representación figurativa directa, la pintura del natural. Al yuxtaponer imagen y referente se hace evidente que la intención de la imagen no es crear una ilusión en su calidad de engaño o de exhibición de recursos, sino aludir al desplazamiento de significado entre el original y la copia, entre el motivo y su imagen.

Una idea similar subyace en la fotografía de Gabriel Orozco titulada La isla dentro de la isla.



Gabriel Orozco, Isla en la isla, fotografía color, 1992.

El artista encuentra unos escombros en un extremo de la isla de Manhattan y con ellos compone una imagen que reproduce el perfil de sus edificios. La distancia entre motivo e imagen genera la metáfora visual; de manera muy similar a lo que hemos expuesto en relación al proyecto Escombro, Orozco está presentando Manhattan, sede internacional del dinero y el poder, escenario y emblema de una cierta iconografía de ficción contemporánea, como una ruina, una construcción frágil e improvisada de materiales pobres, húmedos, carcomidos. No hace falta insistir en las connotaciones ideológicas de dicho paralelismo, pero tal vez sea interesante remarcar que el dispositivo con que este paralelismo se pone en marcha es precisamente el de la combinación del signo icónico (en la representación figurativa de la isla) y la cualidad indéxica (en la utilización del material encontrado, que se vincula al lugar por su pertenencia al mismo). A la información sobre el acto de reproducción mimética se añade la constatación del lugar y del momento; se produce un refuerzo y verificación de esa información.

3. CONCLUSIONES

En el análisis de los trabajos presentados, nuestros y de artistas de referencia, vemos confirmada la hipótesis de que el soporte encontrado determina los contenidos de la obra. El aporte de información ofrecido por el soporte encontrado conecta con uno de los logros del arte contemporáneo, el de introducir como factor relevante el lenguaje de los materiales. Así, en artistas como Joseph Beuys, en movimientos como el Arte Povera o el Process-Art, el material tiene un valor de significado en sí mismo. Recordemos solamente el simbolismo de la grasa en Beuys, el significado temporal y orgánico de la madera tallada en Penone o la contraposición de materiales perecederos y

permanentes en Anselmo. Cuando un artista está utilizando un elemento encontrado como soporte o medio de su trabajo, tiene que ser consciente de las connotaciones del mismo. En palabras de Gabriel Orozco:

Sería interesante analizar como artistas nuestra idea de lo que es materia prima. ¿Por qué creer que todavía existe una cosa que es o se llama materia prima, como la madera, el barro o el mármol? La materia prima pura es iconceivable. Todo material tiene una carga social y política.../... Ya están listos, ya están hechos. Son humanos y son políticos. Materiales ya razonados y que ya funcionan, materiales con precio y con estatus.⁵

Si este encuentro se produce con un carácter de recogida, de recuperación del desecho, inevitablemente el contenido de la obra se inclinará hacia una idea de reciclaje, de aprovechamiento de recursos. Del trabajo presentado se desprende una actitud ecológica en el sentido de mostrar una voluntad de salir del ciclo de consumo/desecho inducido por el sistema de mercado.

De lo anterior se sigue que el reciclaje de los materiales implica necesariamente un reciclaje de las ideas. Tal como señala Nicolas Bourriaud en su libro *Postproducción*, vivimos una época en la que el material para la creación está ya previamente procesado. La remezcla, el collage, el ensamblaje, la versión serían formas arquetípicas del trabajo contemporáneo, porque no buscan ni pretenden la originalidad, sino que asumen el panorama de configuraciones preexistentes como archivo de material a partir del cual trabajar. El artista actual rechaza la idea vanguardista del progreso, del avance, y busca reflexionar sobre las figuras de la cultura, desmontándolas y combinándolas para llegar a una forma que sea aplicable y significativa en un contexto dado.

¿Y cuál sería esa forma en el caso de la serie *Escombro*? ¿Cuál su aportación como conocimiento a este contexto? Sin duda su mayor aportación es dirigir una mirada crítica hacia la construcción, entendida como actividad económica y simbólica. Lo que en origen es una necesidad fundamental y un derecho de los ciudadanos, la vivienda, se convierte en un uso perverso de los medios económicos, en un proceso de ocupación y degradación del territorio, hacia el que estas piezas pueden funcionar como advertencia.

Por otro lado, la actitud del artista, que recupera esa figura tradicional del observador directo, resulta también relevante, se propone como una manera de estar en el arte absolutamente contemporánea que a la información mediada opone la constatación directa, sobre el terreno, y a la recogida de material visual electrónico opone la recogida efectiva de material físico. Nuevamente Orozco: “la Isla dentro de la isla es un ejemplo en este sentido. Estoy donde hay un charco y pongo esos palos tirados en relación con el paisaje que hay allá atrás. Para mí son muy importantes la escala del cuerpo y su posibilidad de acción en ese momento de relación con la totalidad del paisaje.”⁶

La cualidad metonímica, indéxica, de esta acción viene dada por el hecho de la contigüidad, por haber compartido un espacio y un tiempo con aquello que se convierte en motivo de observación y en soporte para la pintura. Esta calidad de contacto conecta las acciones de recogida e intervención del material encontrado con la tendencia

⁵ G. OROZCO, *Conferencia*, p. 190.

⁶ G. OROZCO, *op. cit.*, p. 95.

contemporánea de pensamiento que considera la obra de arte en su aspecto de sistema de relación entre los agentes que configuran el espacio social, que se expresa por medio de la acción directa y la transformación de esos ámbitos.

4. REFERENCIAS

- africa.si.edu/exhibits/gawu/artworks.html
- basurama.org
- BOURRIAUD, N. (2004), *Post producción*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2006) *Estética relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- PARDO, J.L. (2010), *Nunca fue tan hermosa la basura*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- OROZCO, G. (2005), Conferencia. En BUCHLOH, B. H. D. et. al., *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco* (pp. 183 - 198), Madrid: Turner/Conaculta.