# BARCELONA: CUATRO CASOS DE CREACION

JORGE LUIS MARZO

El acto de seleccionar se me antoja en nuestros días como algo extremadamente cínico y divertido. Cínico porque nuestros discursos nos obligan más a saber que a conocer, y divertido, para que sea realmente divertido. Si la información, en su más amplio significado, sólo existe para convertir todo conocimiento en sabiduría, el hecho selectivo-delictivo debería adoptarse como un arma idónea para combatir la monotonía del estreñimiento cultural.

Los creadores barceloneses que son objeto de estas páginas tienen como único vínculo una concepción similar del acto selectivo.

## La deconstrucción del lenguaje

Actualmente, los discursos —científicos, estéticos, políticos, etc.— están comportando un proceso de fusión, de interposición tal, que el propio lenguaje está cada vez rechazando más el exterior para pasar a explicarse a sí mismo. Derrida decía que el pensamiento había muerto en el lenguaje y que este habría de recoger la producción cultural.

Desde luego, hay una serie de síntomas que nos hacen suponer que esa apreciación tiene fundamento. La mixtura de los diferentes registros linguísticos, canalizados en publicidad, televisión, política y demás mass-media, nos vende el mundo entero en objetos perfectamente identificables, creados expresamente desde los laboratorios del lenguaje.

«HISTÒRIES, HISTÒRIES» (Carles Fargas, 1963; Carles Giner, 1965; Marc Roig, 1964) nace con la idea de analizar una posible desconstrucción es de los métodos codificados utilizados por los medios de difusión, tanto en imágenes como en palabras. El sistema, a través de los propios discursos específicos; la plataforma, el espacio adjudicado y la subvención. Ellos mismos se definen extraños a la producción artística en tanto que sólo artística. En sus propuestas, son conscientes de la similitud con el registro artístico, sobre todo en estos momentos que se está produciendo en este marco una honda reflexión sobre el consumo cultural, siendo el principio de dinamización (dinamitación) cultural lo que les conduce a prefijar la negación del uso normativo de un sólo discurso.

Su último trabajo, «Parqet» (1988) realizado en el Parc del Clot de Barcelona, se proponía la deconstrucción de un texto básico, de caracter enciclopédico, sobre Alemania, en diversos textos paralelos que, jugando con los mismos términos de ese texto base, determinaban una distinta lectura, tanto formal como

*Historias, Histories: Parquet (88).*

semántica a través de diferentes registros literarios y linguísticos. Así se utilizaba el realismo sucio, el lenguaje matemático, el registro surrealista, el económico, etc., hasta producir una serie de decodificaciones, que a su vez se volvían a codificar por sí mismas. Todas las variaciones posibles eran susceptibles de ser objeto de otras tantas mutaciones y así sucesivamente.

Uno de los resultados más interesantes de esta «maquinaria» era que el espectador no se percataba de la existencia de un texto-madre ya que no había ningún recorrido expresamente indicado, con lo que cualquier variación elegida era asumida perfectamente en su propia identidad aunque estuviera ligada al resto y no a una clave de partida. A pesar que esta reacción no fuera realmente aprehendida por el grupo, creo que demostraba con precisión la finalidad de la obra. Por otro lado, también se dejaba patente la propia autosuficiencia del lenguaje en tanto que cosa, capaz de adaptarse y acomodarse a cualquier contexto específico.

Cabe decir, abordando de nuevo el concepto de dinamización, que el hecho de presentar estas producciones en un ámbito activo, público y con subvención, pueden dar la oportunidad de jugar con finos y sabrosos conceptos sociales, lo que no estaría de más.

## El reportaje gráfico; más allá de lo informativo

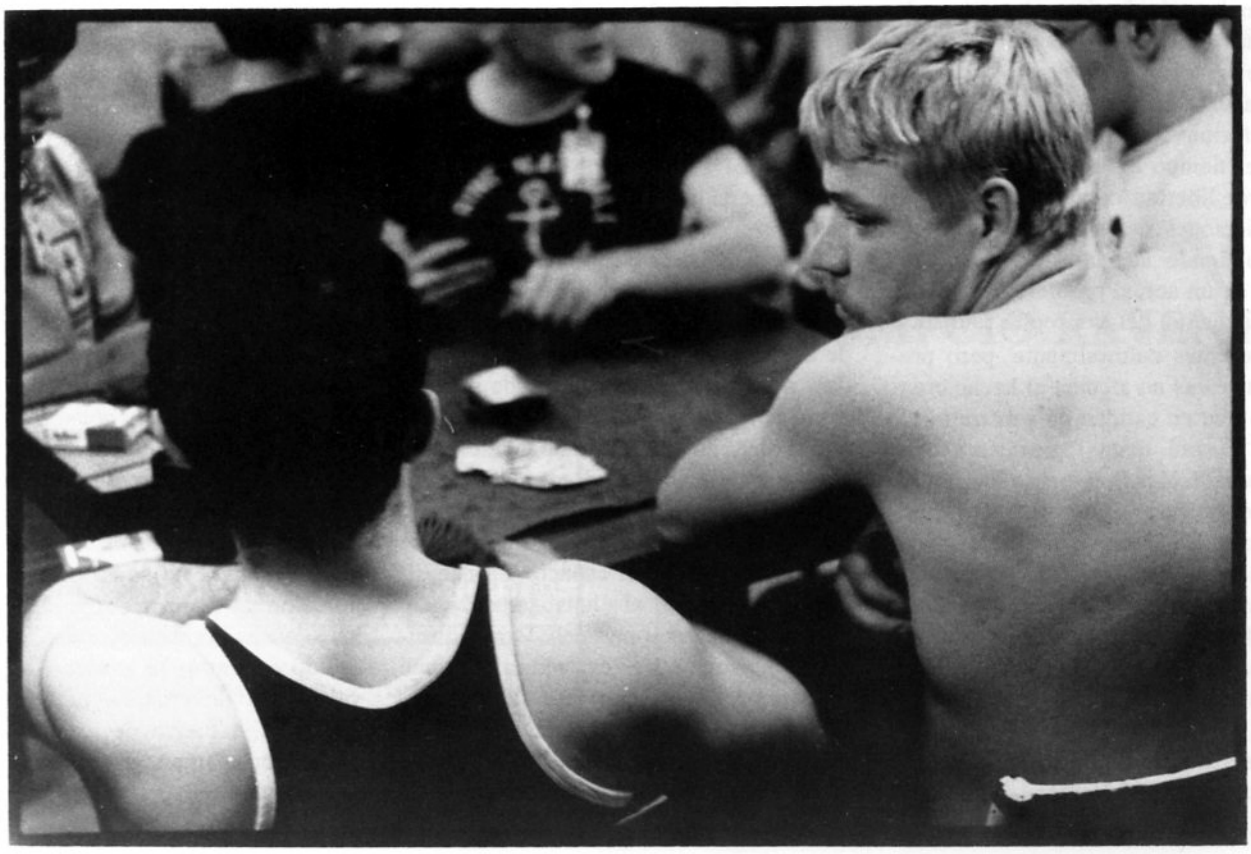
En un momento como el actual, en que la fotografía prefiere dejar de lado la referencia real y dar paso a la puesta en escena y a la construcción imaginaria, el reportaje gráfico se revela cada vez más como el reducto de una manera de hacer directa, expositiva, sólo sometida a las leyes de la propia experiencia, física y sensitiva. Frederic Camallonga (Orán, 1965) es un fotógrafo que no quiere «saber» de la realidad sino que busca afanosamente «conocerla», «engancharse» con la claridad que da la emoción, la vehemencia, la energía de enfrentarse a realidades humanas, concretas y presentes.

En toda la obra de Camallonga existe el deseo de que el mundo se exprese a través de la cámara, no del autor. El método es ir al meollo, sin perífrasis; encararse ante el objeto y hacer que este hable por imágenes. Los procesos intelectuales pueden formarse antes y después de realizar las fotografías, pero esencialmente estas no varían pues sus calidades semánticas son tan patentes como suficientes.

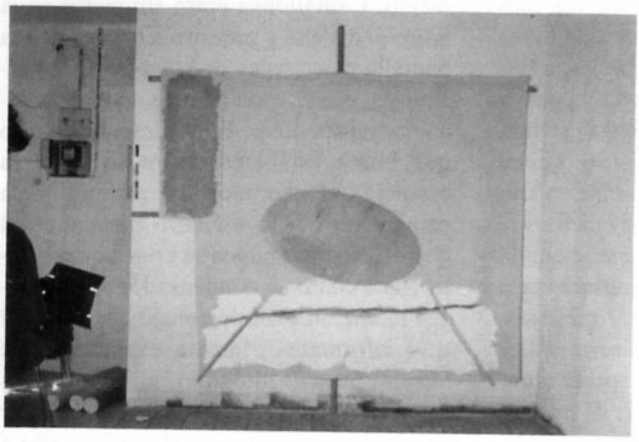
Un reciente reportaje sobre los habitantes de «Les Espaces d'Abraxas» en Marne Le Valleé, París, polémico edificio de Bofill, nos muestra el proceso intuitivo del autor. El objetivo se centra en establecer una relación «real» entre los inquilinos de esta arquitectura, diversos social y culturalmente debido a un alquiler a medida de las particulares posibilidades económicas; y el propio entorno físico en el que se mueven, tanto privado, sus casas, como genérico, el edificio-monumento. Camallonga entra sin pudor en la intimidad ajena y muestra a luz pública la pantalla psicológica de los diferentes personajes. No se trata de un acto exclusivamente informativo. Es un impulso medio que busca establecer un nexo entre la estancia, el morador, el edificio y la cámara, un juego a cuatro bandas en el que el fotógrafo nunca se erige como árbitro, sino como un condensador de relaciones intangibles. El personaje, sometido al acto informativo, intenta explicarse a sí mismo, pero el fotógrafo, hiriente —casi por naturaleza—, es capaz de establecer un escalón aún superior al confrontarlo a su verdadero envoltorio, a su casa, a sus propiedades.

Ahí reside la tremenda energía de Camallonga; el riesgo, combativo, de no hablar del personaje en sí si no se halla inmerso en su propio contexto. No es la fotografía quien aisla al sujeto, sino su propio entorno lo que le obliga a utilizar su máscara, en provecho del fotógrafo.

*Frederic Camallonga.*



*Tony Garau.*



*Luis Bisbe.*

## La pintura como cosas

La tradicional noción de tendencia está dejando de tener valor a medida que se va incorporando como referencia a las propias superficies plásticas. Toni Garau (Mallorca, 1964) tiene presente este hecho a la hora de adoptar un proceso electivo más que selectivo, un proceso de índole más activa que pasiva. Y eso es algo que se está empezando a dar en muchos artistas jóvenes actuales. El saber que las formas siempre son parangonables en el tiempo les permite actuar con una mayor libertad creativa, rechazando las restricciones de la mirada histórica, pero asumiendo sus interrelaciones. La falsedad de un actual promesa utópica, el anquilosamiento del concepto estilístico están presentes culturalmente, pero prefieren que éstas no afecten al hecho creativo más que en calidad de substrato. La obra de Garau tiene lógicamente esas capas arqueológicas, llámense Twombly, Tàpies, o expresionismo abstracto, pero está planteada de la misma manera que sabe que la tela está fabricada en un taller determinado, que quizás lleva mucho tiempo funcionando y al que muchos creadores acuden. Es decir, el sustrato es tratado en tanto que objeto, lo mismo que la tela.

En ese sentido, el concepto de lienzo, de superficie física, adquiere una importancia capital en su obra. Es entendida como algo que posee todas las propiedades de cosa. Garau busca señalar a la tela como el elemento más importante en el hecho pictórico; una tela sin bastidores, sin marcos, en concentración objetual, una pantalla que no se vea mediatizada más que por ella misma. El pintor sólo tiene que provocar una pequeña actuación para que se produzca la chispa del contacto. El creador mallorquín es cauto en este terreno. Sospecho que cree que el contacto demasiado directo es peligroso y fácilmente inflamable por lo que no duda en dejar lugar al propio soporte para que se explique a sí mismo, lo justo.

La idea de tela abierta sobre la que trabaja Garau, en esa concepción matérica, permite también la posibilidad de establecer distintos niveles objetuales dentro de una misma superficie. Esa superposición de telas, de cartones, de entidades añadidas, me sugieren una especie de estratagema por parte del creador con el fin de que la identidad de la tela salga reforzada, pero por ende no aumentada. Como si el pintor buscara frenar una posible invasión por parte de la pantalla. De esta forma se consigue controlar el espacio sin necesidad de someterse al «horror vacui», sin necesidad de imponer una férrea disciplina espacial. La estructura deviene entonces confrontada, polisémica, crítica. El artista, en lugar de implantar únicamente su huella en la superficie, permite que sean las marcas de otras identidades quienes señalen la relación. El elige los elementos a jugar y sus disposiciones. Y se olvida.

## «Dialogar me sirve para suprimir las palabras de la pintura»

Este comentario de Luis Bisbe (Málaga, 1965) puede servir como introducción a un proceso, costoso, por parte de un artista novel que desea por encima de todo ser sincero con sus propios sentimientos.

Bisbe es un creador que contempla la pintura como si fuera un sutil cristal; por un lado el objeto, representación de algo, por otro, la pintura, cristal que vuelve a representar, y por último el artista, que asume la responsabilidad de «presentar». Su figuración se mueve no como un acto de expresión particular, sino como un intento de vivificar la tensión concreta que se halla en los objetos. Y no me refiero a su obra en general, que por sus propias dudas plásticas se encuentra aún lejos de ser comentada, sino a una obra en concreto, que aquí presentamos, que de alguna manera ha supuesto un punto de inflexión en su proceso de pulimiento de los cauces representativos. Bisbe ha sabido encontrar la graduación justa del vidrio —no del cristal— para poder mostrar toda la fuerza de los objetos, para poder dar margen al comentario, y así suprimir las palabras de la pintura.