

WOLF VOSTELL Y SUS PARÁFRASIS DE LA HISTORIA DEL ARTE

por María del Mar LOZANO BARTOLOZZI

Sobre Wolf Vostell (Leverkusen-Colonia 1932), artista fundamental del arte contemporáneo europeo, íntimamente ligado con Extremadura, hemos escrito en varias ocasiones¹, pero ahora queremos hacerlo sobre un aspecto concreto de su trayectoria: las *paráfrasis* realizadas por él a partir de determinadas obras de la historia del arte. Paráfrasis que según el artista, con el que por suerte tenemos muchas ocasiones de dialogar y sobre todo de poder escucharlo, forman un ciclo de su vida y constituyen un conjunto coherente aún en su diversidad tanto en la de concepción formal como en la diferencia cronológica.

Ya escribí hace un tiempo y brevemente sobre este tema², y comenzaba definiendo la palabra *paráfrasis* según el diccionario de la Real Academia de la Lengua, que dice: *Paráfrasis es la explicación o interpretación amplificada de un texto para ilustrarlo o hacerlo más claro o inteligible*. Y añadía yo que, indudablemente, Vostell quiere hacer su versión, comentar *libremente* y respetuosamente a su manera obras para él transcendentales de la vida artística, pero añadiéndoles la sensibilidad de nuestro tiempo y de su propia pantalla cultural con intención de recuperarlas desde su romanticismo trágico de postguerra, como un grito ininterrumpido... desde una mirada nueva.

El mismo afirmaba en una entrevista: «Cada año he decidido hacer un trabajo dialéctico sobre una obra maestra de la historia del arte, durante diez años, que se acabará para una exposición especial: *Vostell y la historia del arte*.

¹ M. M. LOZANO BARTOLOZZI et al., *Catálogo Vostell (1975-1987)*, Malpartida de Cáceres, 1986.

² M. M. LOZANO BARTOLOZZI, «Las paráfrasis plásticas de Wolf Vostell», en *Los Barruecos*, n.º 51. Malpartida de Cáceres, enero de 1987.

Expondré las pinturas y sus dibujos preparatorios. Mi relación con la historia del arte había ya comenzado con Los Desastres de Goya y El Tiziano; ahora es más sistemático»³.

Ya sabemos que no es ninguna novedad en la historia del arte la práctica de las copias y paráfrasis, basta recordar la importante exposición celebrada en el Museo del Prado: *Rubens copista de Tizano* (1987), y son muchos los ejemplos interesantes de artistas que prefieren tomar como referencia de sus cuadros la realidad de obras antecesoras por las que sienten una compenetración o admiración, siendo fuente inspiradora, iconográfica o iconológica estilística o ideológicamente. Pensemos en Manet, Picasso, Giorgio de Chirico, el Equipo Crónica, etc., y sus distintas maneras de inspirarse en obras «maestras» de la historia del arte.

Vostell hace sus paráfrasis con sistemas de expresión diferentes. No hace una sola réplica o respuesta al estímulo de una obra o serie, sino que ha realizado conjuntos de dibujos y pinturas, ambientes, happenings, esculturas, etc., según ya iremos viendo pormenorizadamente. Los artistas que elige son artistas complejos en los que, según él mismo dice, puede aprender y reflexionar, y, sobre todo, dialogar con sus obras.

Comenzó inspirándose y confrontando obras de maestros antiguos. Por ejemplo, en el cuadro que representa el tema de *Goethe en la campaña de Italia* (1786-87, Frankfurt am Main), del pintor neoclasicista Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, haciendo Vostell la obra *Goethe boy* (1967) (lámina 1) expuesto en el Museo Sprengel de Hannover y que hoy se encuentra definitivamente en la colección de dicho museo. Es un cuadro de siete metros, donde el antiguo estilo pomposo del retrato del escritor alemán es interpretado con un carácter eminentemente político. Ahora el campo de batalla no es Italia, sino la ciudad de los Angeles y los aracantes son una cuadrilla de aviones alemanes; de ellos salen dos gomas como vasos comunicantes de líquido sanguíneo que terminan en una zapatilla puesta sobre un plato y otra zapatilla expuesta sobre un cuadro. La representación está realizada con fotografías emulsionadas y dibujos del autor, de lenguaje expresionista, más los objetos de bulto redondo antes mencionados. Parte así de elementos realistas: fotografías, objetos concretos, para mezclarlos con una nueva carga simbólica gracias a la interferencia de sus dibujos deformantes, tratando de conseguir un realismo crítico, social, cultural e histórico. Los objetos cotidianos se comunican sanguíneamente con los autores de la violencia. Se estructura así una crónica de la humanidad en cualquier tiempo y lugar, transmisora de actitudes bélicas y vio-

³ M. GIROUD, «Wolf Vostell», *Kanal*, n.º 1. París, enero de 1984.

lentas. El poeta reflexivamente contempla con su calidad de vidente esta realidad trágica. Las dimensiones de la obra potencian su carácter emblemático.

En 1972-1973 hace Vostell la serie *Los Desastres de la Guerra*, donde se identifica mentalmente con Francisco de Goya pero sin el deseo consciente de la paráfrasis. Solamente los títulos y un grabado de Goya subtulado: *Estragos de la guerra* (núm. 30) (lámina 2) son incluidos en la publicación del conjunto vostelliano, que responde a la realización de un happening y unas cuantas obras gráficas consecuentes de aquél. El happening fue hecho en colaboración con la videoteca de Neue Berliner Kunstverein, de la cual Vostell era uno de los fundadores. Hizo además un vídeo titulado *Desastres*.

El grabado de Goya representa unas figuras humanas muertas, que en opinión de Lafuente Ferrari suponen la primera escena de bombardeo sobre población civil de toda la historia del arte⁴. En primer término hay una figura femenina con su hijo, ambos muertos. La mujer con las piernas abiertas en un escorzo violentísimo y muy agresivo para la estética de cualquier persona, se ha convertido en un verdadero icono para Vostell, que tanto ahora como en otras ocasiones se deja influir por esta imagen metiendo generalmente entre las piernas, en el sexo femenino, un bloque de hormigón que simboliza la violación de la mayor fuente de energía vital de la mujer. Otras figuras del grabado goyesco igualmente distorsionadas y restos de objetos domésticos y constructivos suponen la potenciación de un dramatismo de un espacio cotidiano que no pertenece a los altisonantes campos de batalla de otros pintores épicos.

Vostell recurre a Goya para entroncar su visión de la guerra de Vietnam: *Vietnam Sinfonie/Desastres de la Guerra 14 cuadros, objetos y partituras, 1871/72 en homenaje a Goya*, es como tituló el catálogo o publicación de la exposición en la galería Van de Loo de Munich. Los montajes del pintor alemán fotografados en ese cuaderno están compuestos con adición de objetos como una sierra circular, insectos muertos y enmarcados, bolsas de plásticos con colillas, tubérculos, restos de periódicos, máquinas de fotografía, un hacha, una escopeta, un bacalao seco y otros. Además hay recortes de fotografías impresas de violencia y muerte con tanques en acción, policías deteniendo personas brutalmente, y de coches, trenes, aviones, símbolo de la civilización contemporánea. Vostell añade además sus dibujos, letras, pentagramas con notaciones. El dibujo más abundante es la representación de una mujer o parte de ella levemente trazada con el sexo aprisionado por un bloque de hormigón (lámina 3), que como ya hemos dicho constituye una de las imágenes más utilizadas de

⁴ E. LAFUENTE FERRARI, *Los Desastres de la Guerra de Goya y sus dibujos preparatorios*. Instituto Amatller, Barcelona, 1952.

la iconografía de Vostell, el cual ha hecho bloqueos con hormigón de todas las fuentes energéticas vitales o industriales, hasta constituir este símbolo una de sus creaciones más originales y características. Todo esto responde a la intención de recopilar y plasmar la violencia como objeto encontrado y que él reincorpora a la expresión artística al romper las fronteras de los criterios sobre la naturaleza del arte. Creo que nos pueden ilustrar para comprender el significado de la obra de Vostell, reproducir unas palabras suyas dichas en una entrevista en otra ocasión:

«La historia del arte se puede definir como una regla de la vida, como la norma ética y estética más alta contra la violencia y estupidez que existen paralelas a esta historia.»

En 1976 empieza Vostell sus comentarios sobre la obra de Tiziano. El día 2 de septiembre de ese año celebra en Berlín un happening sobre el tema *Dánae recibiendo la lluvia de oro de Tiziano*. Mostramos fotográficamente lo que Vostell denomina la partitura del happening (lámina 4). La idea había ya surgido en Nueva York, donde quiso hacer esta acción en un vagón de tren, pero sin llegar a ser realizado. En Berlín el espacio del happening fue un camión instalado en el ambiente o medio de los descargadores de carbón de esta ciudad. Con unas duchas colocadas en el vehículo, el protagonismo de unas bellas mujeres y botes de pintura y carbón. El camión simbolizaba las deportaciones, las duchas, los campos de concentración; el carbón, el trabajo más adusto... en conjunto todo el happening manifiesta la imagen de una humanidad herida, perturbada. Se hace eco así de una preocupación sicosociológica siempre inherente a sus obras. La mujer se sitúa en el caos cotidiano, donde aún así sigue siendo bella. Mientras Tiziano muestra la mujer en reposo, Vostell en una acción desagradable, manchándose, pero vuelve a llamar a esta mujer Venus de Urbino, preguntándole a Tiziano: ¿Por qué no haces tú cuadros trágicos? Santiago Amón co-mentaba de esta serie:

«Brutal cotejo comparativo entre la glorificación renacentista del desnudo y las descarnadas presencias de nuestro tiempo»⁵.

Vostell definía sus happenings en una ocasión diciendo: «El *happening* mío son obras de arte efímeras. Mis *happenings* son vida compuesta por ideas del artista que no existen en la vida corriente, realizadas por la creatividad y entusiasmo de un grupo de personas que acepta las reglas del juego. El mundo sería distinto sin los 1.000 *happenings* que unos cincuenta artistas han hecho desde el año 1958. El *happening* es pacifista y sin competición. Es suceso para la formación de la fantasía y del carácter del participante»⁶.

⁵ S. AMON, «El testimonio temporal de Wolf Vostell», *El País*. Madrid, 10 de noviembre de 1987.

Posteriormente hace una serie de cuadros como consecuencia del citado happening titulados: *Lluvia*. Los cuadros son la imagen del ritual que supone el happening o el environment. Utiliza fotografías documentales del happening trabajadas con colores acrílicos y factura informalista agresiva y tachista, y añade objetos como planchas de plomo, una batería, un cable, una máscara de gas (lámina 5).

Además, en recuerdo de Tiziano, Vostell hace otros cuadros: foto-pintura-objetos: Retratos de Carlos V y Felipe II, que no reflejan en absoluto sus modelos renacentistas, sino que por contraste los refiere a ellos. Carlos V es la fotografía de un soldado con un gran reloj, mientras que Felipe II es otro soldado de Vietnam con una máquina de fotos añadida también realmente con toda su corporeidad (lámina 6). Vostell inventa un nuevo retrato político donde retrata a un protagonista anónimo, no al dirigente de una contienda.

El tema del Vietnam ya lo había tratado en ocasiones anteriores, como por ejemplo en el happening *Miss Vietnam* (1967). Vostell recurrirá a sus propios discursos tautológicos para nuevas empresas representativas. Además, nos hallamos en una fase plenamente política del artista alemán, que dice:

«Cada segundo que vivo es política. No puedo imaginar una vida sin sentido político y sin una reacción directa frente a la política que nos envuelve (1976)».

En 1977 realiza el ambiente *la Quinta del Sordo (homenaje a Goya)*, organizado por primera vez en la Documenta 6 de Kassel (Alemania) y que actualmente se encuentra montado en la casa-museo Fluxus de Gino di Maggio en Milán. El antecedente de esta obra lo constituye un interesante libro de croquis hecho por Vostell y conservado inédito, con una serie de acuarelas negras que imponen por su gestualidad. Dichas acuarelas tienen en un ángulo o lateral de cada una la reproducción en pequeño tamaño de alguna de las obras de la serie goyesca de la Quinta del Sordo (láminas 7 y 8). Así, la referencia es más señalada, aunque la paráfrasis, el comentario de Vostell resulta en principio chocante. No se trata de reproducir las figuras o los fondos, sino de responder con distintas imágenes que incidan en el protagonismo de la humanidad, de rostros esperpénticos, posturas escorizadas, con gestos fundamentalmente eróticos y violentos, así como desacralizadores. Pero estas continuas referencias a la violencia y a la guerra son hechas como actitud de repulsa y de polémica: «El antagonismo amor-odio dirige mi vida».

De nuevo trata la energía negativa y destructora del ser y su expresión corpórea al desnudo, para entenderle en su máxima verdad. En el libro hecho

⁶ F. PINERO, «Wolf Vostell, el Dalí del happening», *Diario Extremadura*. Cáceres, 25 de agosto de 1979.

en 1975 hay también referencias al Bosco, a la naturaleza y a fotografías relacionadas con la guerra y el sexo.

El ambiente de Kassel fue ideado el año anterior con mayor ambición que el montaje final. Su proyecto preveía colocar encima del edificio donde se mostraran las obras artísticas un gran avión de cemento y dentro de aquél (esto ya sí se hizo, pero no lo referente al avión) hacer un espacio construido con unas maderas-objetos, cerrado y negro que contenía una piscina llena de aceite en el suelo, el cual simulaba gasolina derramada como recuerdo de desastres aéreos. En las paredes había una serie de fotografías que se reflejaban en el suelo con brillo y gran ambigüedad referentes a violentos accidentes y destrucciones de aviones, así como a otros hechos trágicos de la vida cotidiana, y solamente existía la luz de unas televisiones (lámina 9). Vostell observaba las reacciones de los espectadores, que al encontrarse en un mundo de sombras e intentar mirar las fotografías trataban de caminar hacia la luz, produciendo las caras de los espectadores un mundo de dramáticos reflejos entre las citadas sombras. La referencia a Goya era el color negro que adquiría el líquido elemento y los rostros reales y angustiados de los participantes. El propio Vostell nos comentaba que sería demasiado orgulloso intentar copiar o ponerse en consonancia formal con Goya. El artista de Fuendetodos, a quien admira con una profundidad enorme por su grado de complejidad, le supone una inacabable fuente artística.

En esta obra la puesta en escena, pues de un auténtico teatro se trataba donde los actores eran los propios espectadores, crea una cierta situación en el espacio, espacio para que el espectador sea embargado por él, viva en él. El aire, el ambiente negro, son componentes de un decollage tridimensional. Es una experiencia más del arte de la provocación y de que la vida procure el arte. Un arte que Vostell considera perteneciente a los nuevos realismos:

«Soy realista, no porque produzca imágenes realistas. No. Sino porque produzco realidad en sí misma (vida) con la conciencia de que el ser humano es artista y obra de arte al mismo tiempo.»

Como consecuencia hace una serie de dibujos/objeto titulada El huevo. Con obras de 120 × 100 cm., de técnica mixta entre fotografías, objetos y dibujo (lámina 10).

En 1982 hace la paráfrasis sobre *la Batalla de Anghiari de Leonardo según el dibujo de Rubens* del Museo del Louvre. Un enorme cuadro de 274 × 603 × 20 centímetros, formado por tres partes unidas para facilitar su transporte y diez dibujos de 30 × 40 cms. El primer boceto lo realizó en un papel del hotel Wellington de Madrid, donde ya decidió el tamaño y el trazo tumultuoso del interior⁷. Sin embargo, la idea es descrita en los siguientes términos:

⁷ D. HONISCH, «Überprüfung von kunstgeschichte», *Wolf Vostell. Die nackten und die toten*. Ed. Wewerka, Berlín, 1983.

Un grupo de artistas ofrecieron un homenaje al artista americano Barnett Newman, siendo Vostell el autor de un catálogo realizado con motivo de difundir la idea de que fuera adquirida la obra: *Who's afraid of red, yellow and blue* (1969-70), del citado Newman. Al fin, después de un año, la obra se compró para la Galería Nacional de Berlín, pero al ser expuesta un estudiante de veterinaria la agredió salvajemente con una barrera del local, dándole golpes en los tres colores que componían el cuadro: rojo, amarillo y azul.

A Vostell le interesó, ante esta visión, buscar una obra de la historia del arte que representara violencia y que además hubiera sido destruida. Eligió la Batalla de Anghiari, de Leonardo, encargada para el palacio Vecchio de Florencia, que quedó inacabada, deteriorada por la propia técnica que empleó el pintor y por fin desapareció cuando Vasari pintó, años más tarde, sus frescos sobre aquélla y otras. Nuestro pintor tomó como modelo el dibujo realizado por Rubens sobre el boceto de Leonardo (lámina 11).

El formato de la obra de Vostell es el mismo que el de la obra de Newman y los colores el rojo, azul y amarillo.

El cuadro, en el que hay una actitud distinta, más pictórica que en las obras de los ciclos anteriormente citados, está elaborado sobre lienzo con masa plástica acrílica, huesos de animales y hoces también reales. Se expuso en la Galería Nacional de Berlín, en la Sala Parpalló de Valencia (1984) y ahora es propiedad y está expuesto en el Museo de Arte Contemporáneo de la ciudad de Berlín. Su concepción es grandiosa, como un gran mural que manifestase toda su concepción artística. Casi en el centro, la cabeza del caballo es quizá la más cercana referencia al dibujo rubensiano réplica del de Leonardo (lámina 12).

A Vostell le interesó la obra que hiciera Leonardo para la Sala del Concejo del Palacio Vecchio de Florencia porque el pintor italiano no quiso hacer un cuadro épico y heroico sino violento, desordenado, desmitificador. Además, Leonardo, como siempre, quiso experimentar nuevas técnicas que llevarían tristemente su obra a la pronta destrucción, por supuesto, involuntaria. Narra Ortega y Gasset: «Leonardo, como es sabido, es el primero que entre los pintores puramente italianos emplea el óleo en lugar del fresco, la llamada «tempera forta», siguiendo la norma de los holandeses; el fresco exige una rapidez muy precisa en la consumación de la pintura, que resultaba inservible para los nuevos problemas complicados propuestos por Leonardo al arte. Pero el nuevo procedimiento exigía que se secaran al fuego los colores, y Leonardo encendió ante el muro una ingente fogata. La parte inferior, donde el ardor de la llama era más fuerte, se fijó satisfactoriamente, mas en la parte superior los colores licuefactos por el color blando comenzaron a chorrear. Poco después ya no existía nada y hoy sólo conocemos la copia que Rubens

hizo del boceto, boceto que también ha desaparecido»⁸. Para Vostell estos chorreos de colores son un modelo sugestivo e imaginario de su cuadro. Vostell se entusiasma con todos los aspectos de esta obra y del artista da Vinci, y de su proceso; en una ocasión afirmaba:

«Es mucho más influyente para nuestra sociedad la labor de Leonardo da Vinci que la revolución del 17.»

Y también él hace que la pintura chorree en su cuadro además de incorporar masas de huesos de animales auténticos, convirtiendo la superficie en un cuadro/objeto de color caliente y agresivo. Igualmente, Vostell utilizó nuevas técnicas en el proceso de la obra tostando algunas zonas al fuego. El cuadro se puede calificar de una obra con lenguaje neofigurativo expresionista totalmente vostelliano, con un resultado impactante. Es una de las obras pictóricas de más fuerza en la trayectoria de Vostell. Aquí no hay happening previo, su análisis y contenido pictórico es mayor, aunque las figuras, manchas y objetos se superponen a un lienzo blanco, sin paisaje ni espacio, como en los dibujos el propio Vostell defiende que no quiere incluir ningún elemento decorativo.

Pero al plantearse Vostell la iconografía del cuadro lee los textos existentes acerca de él y acerca de la batalla de Anghiari. Vasari, Maquiavelo..., por este último averigua que fue una contienda más simbólica que cruenta, únicamente se menciona la muerte de un soldado que es pateado por los caballos. Vostell transforma este soldado en la figura de una mujer, que pinta con un fuerte escorzo, las piernas abiertas y preparada para el amor. La violencia se vierte en la mujer que es agredida por los hombres. Los caballos chocan violentamente y en ese choque expulsan una energía comunicante con el exterior. Los huesos y las hoces representan la muerte. Violencia, guerra, sexo, muerte, constituyen junto a la plástica de los chorreos, manchas, dibujo desordenado, una nueva danza de la muerte al estilo de las narradas y dibujadas por los artistas medievales. Esta idea, que ha sido descrita por Dieter Honish bajo el epígrafe de un *memento mori*, sería el verdadero mensaje de esta obra.

Los dibujos de las figuras humanas y los animales ofrecen su peculiar trazo gestual de múltiples líneas y posturas con fuertes escorzos que buscan el dramatismo, el feísmo, la desgracia de situaciones degradadas, como por ejemplo la del soldado caído hacia atrás, que recuerda una vez más aquella imagen de Goya antes comentada y recurrente. La línea es nerviosa, delgada como garbato sutil que se mezcla con trazos más gruesos y rotundos, además del acompañamiento de puntos, manchas, sombras, granulaciones... No hay paisaje ni fondo, el espacio lo crean las mismas figuras con sus escorzos y alguna mancha en su entorno o aislada. Algunos de los seres humanos son metamorfoseados

⁸ J. ORTEGA Y GASSET, «La deshumanización del arte», Madrid, ed. Revista de Occidente, 1967. p. 105-106.

por el hormigón, convertidos en hombres sin rostro, y si lo tienen sus caras son deformadas, alucinadas e intemporales.

Pero además esta obra supuso otra confrontación más, con la del pintor americano Barnett Newman. Vostell lo relata así:

«El de la *Batalla de Anghiari*, de Leonardo, tiene el formato de cuadro de Barnett Newman que está en la Galería Nacional de Berlín. En mi obra propongo una antítesis de la imagen del hombre con respecto a la de Newman a través de Leonardo. Para mí, Newman es el prototipo de pintor norteamericano. No sólo por su elegancia, sino por la neutralidad de su pintura. Los norteamericanos no quieren recordar desastres o tomar posición crítica. El mismo Newman ha afirmado varias veces haber dejado detrás, con el estilo neutral de su obra, todas las miserias del hombre. Es quizá por eso por lo que no me interesa el arte actual norteamericano, porque excluye la tragedia del hombre»⁹.

Vostell a menudo se opone a algunos pintores contemporáneos, fundamentales de Norteamérica, por considerarlos demasiado neutros ideológica y plásticamente, o incluso místicos a veces: él prefiere considerarse un filósofo de la propia vida.

En 1983 hace el pintor alemán la serie sobre el *Desnudo bajando por una escalera de Marcel Duchamp*, artista con el que mantuvo relaciones personales. Cinco dibujos de 30 x 40 cms. y tres lienzos sobre tela de 240 x 190 cms. En la versión Vostelliana el hombre, genéricamente entendido, se sitúa en diferentes estados de ascenso y descenso, con ansiedad y angustia, en una inestabilidad sobrecogedora o en una caída enloquecedora expresada con un enmarañamiento de líneas y de manchas de colores intensos y contrastados pero «sucios» y violentos. No es una persona sola la que desciende, sino parejas caóticas. Las cabezas tienen unas enormes lenguas que salen demoníacamente proyectadas, los cuerpos, con el sexo muy evidente, se mueven sobre la escalera que adquiere un simbolismo surrealista: la escalera como trayectoria vital por cuyo ascenso la humanidad lucha y donde el erotismo, la agresión y la angustia se potencian (láminas 13 y 14). No podemos olvidar tampoco el contenido irónico y hasta istriónico de la lectura que Vostell hace de la naturaleza humana.

Un bloque de hormigón, icono prototípico de Vostell, aparece en los distintos cuadros o dibujos de la serie. El hormigón opresor, alienante, símbolo de nuestra civilización y, sobre todo, de la angustia berlinesa.

El mismo año inicia la serie sobre la obra maestra del paso al cubismo: *Las Señoritas de Avignon de Pablo Picasso*. Serie formada por un cuadro objeto, sin

⁹ E. FERRER, «Wolf Vostell o el exilio de la incompreensión», *Lápiz*, n.º 25, p. 26. Madrid, mayo de 1985.

duda especialmente original y de gran belleza, de 245 × 235 cms. y doce dibujos de 30 × 40 cms. Es propiedad del Museo de Arte Moderno de la Villa de París (láminas 15 y 16).

El cuadro está realizado con hormigón, acrílico, polvos de mármol para las zonas de color carne, sobre tela y madera. Las dimensiones son las mismas que las del cuadro precubista picassiano (1907) que a Vostell le gustaron «sin discusión». A Vostell le interesó esta obra de Picasso porque marcó una nueva época en el artista y en el arte universal, era una obra revolucionaria en sus aspectos de lenguaje artístico pero además es una obra viva. En el cuadro una serie de mujeres pertenecientes a un burdel de la calle d'Avigno de Barcelona se muestran dialogantes con el espectador, y esto es lo que le da una fuerza mayor a nuestro pintor, tan preocupado de dialogar con objetos o ideas tomadas de la realidad para mostrarlas bloqueadas, separadas, despegadas en nuevos decollages.

Sin embargo, Vostell pensó que el cuadro era demasiado plano, necesitaba que adquiriese volumen, corporeidad plástica, sobresale el hormigón por ello unos centímetros de la superficie bidimensional, resultando un cuadro escultórico. Para Vostell el hormigón en su empleo ya da un resultado cubista. Las angulaciones o cortes duros en que Picasso sintetizó la naturaleza humana son corpóreos, de hormigón, esculto-pinturas apesadas:

«Mi idea fue darle relieve con hormigón exagerando así el cubismo plano. Sin esta idea del hormigón no me hubiera metido con Picasso, que es peligroso»¹⁰.

Además, dichas formas son ángulos rectos pero a menudo curvaturas, que crean un movimiento ambiguo y preocupante, una mezcla de entrantes y salientes, formas planas y corpóreas, un efecto real y óptico que exige al espectador una lectura de mayor esfuerzo. Los elementos iconográficos de Picasso se mezclan con los propiamente vostellianos.

Pero en Vostell hay un componente onírico y surreal y hasta un factor pulsional sobre todo en el desarrollo del tratamiento del dibujo.

El color del cuadro es muy armónico: los tronos pastel con blancos, cremas, beiges, azules, procuran un cierto reposo en esta obra inquietante..., si bien es cierto que los volúmenes sobresalientes en hormigón, de colores grises y negros, y el dibujo de trazos negros, proporcionan una mayor pesantez y contundencia.

En el conjunto de bocetos y dibujos encontramos uno en el que solamente se dibujan los elementos hechos en hormigón sobresaliente, demostrándonos cómo primero se elaboran los bloques y el lienzo, después el dibujo y el

¹⁰ *Ibidem*, p. 26.

color. El resto de los dibujos se dedican a las distintas figuras con sus diseños postcubistas (lámina 17). Mujeres máscaras, extrañas y originales, que reunidas en el cuadro total adquieren una presencia perfectamente expresiva y coherente.

En 1985 hace la serie sobre *las Majas de Goya*. Fueron expuestas en la Galería Wewerka de Berlín y algunas obras de la serie en la feria celebrada en Madrid, ARCO 1987. Son pinturas sobre lienzo y sobre madera de diversas dimensiones. El icono *Maja* se presenta en un estado semicaótico, con garabatos, toques de color largos, informales, y algunos detalles de evocación picasiana. Hay pintura-hormigón hecha con un mortero compuesto por polvo de cemento y pigmentos de colores. La Maja representada en distintos escorzos tiene zonas de su cuerpo convertidas en elementos cubistas de hormigón donde ha habido una metamorfosis formal e ideológica. El erotismo permanece, el lenguaje personalísimo de Vostell también con su nuevo postcubismo. Es aquí un artista más dialogante con la obra utilizada como fuente y con la obra en sí. Hay además un cierto componente de esteticismo, aunque Vostell rehusaría esta palabra y hasta le disgustaría ver aquí su empleo, pero en esas composiciones curvadas que aumentan la cadencia de la figura de la maja es imposible no ver un erotismo elegante (lámina 18).

Una consecuencia de toda la filosofía de Vostell y de sus majas es la obra *Dos cádillacs en hormigón en forma de la Maja desnuda* construida en la Rathenauplatz de Berlín (lámina 19). Se trata de una maja invisible. Un monumento urbano que resume los diversos trabajos de Vostell desde que hormigonó su primer coche en Colonia en el año 1969 en la calle, delante de la Galería Art Intermédia, y en 1970 en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago; pasando por la importante obra de Los Barruecos de Malpartida de Cáceres, donde hormigonó un coche bajo el título: *Voalex: Viaje por la Alta Extremadura* (1975). La reciente obra berlinesa es una metamorfosis más, una transformación de la forma de la maja a la forma del coche, utilizando ambos como elementos míticos de distintas épocas.

Otra paráfrasis menos conocida de Wolf Vostell fue el cuadro realizado sobre la obra de un pintor anónimo de Consuegra (Toledo), pintor manierista del círculo de El Escorial, propiedad del galerista y poeta Michel Wewerka, para quien realizó también dicha paráfrasis. La obra, fuente del trabajo vostelliano, representa una flagelación. Vostell en su respuesta agrade la figura de Cristo con potentes y envolventes volúmenes de hormigón de duras aristas y composición serpentiforme. Las figuras, mitad bloque de hormigón, mitad humanoides, flanquean agresivamente al protagonista en el eje central, una de ellas con una lengua roja como afrenta física real, y el otro mostrando un huevo frito (elemento objetual que también existe en el cuadro manierista). Los

colores grises, fríos, de las figuras contrastan gélidamente con el fondo rojo oscuro del lienzo y las manchas pictóricas informalistas y gestuales, también rojas. Hay otras representaciones como un gato negro, un paisaje con olivos, y otros motivos de la iconografía del pintor, como una figura volando: humano/coche, una pareja de su serie acerca de los ángeles, con careta antigás, etcétera (lámina 20).

— oOo —

Pero, ¿cuál es el sentido de todo esto? ¿porqué utiliza estas fuentes, les añade algo? En primer lugar hay que decir que Vostell es un artista abierto. Sus lenguajes son múltiples, diversos, y lo mismo las fuentes que emplea para ellos. Su mente, investigadora en la realidad humana, busca también en la naturaleza de determinadas obras de arte que ofrezcan una especial complicación conceptual o que hayan adquirido en su contexto una determinada relevancia.

Además, sin duda Vostell, junto a su preocupación vitalista y provocadora, es un hombre profundamente amante de la cultura, pertenece a esas personalidades del siglo XX que aun haciendo afirmaciones y realizaciones absolutamente rupturistas, por su formación y, sobre todo, por su sensibilidad está en consonancia con la admiración al mundo de los grandes ciclos artísticos de la humanidad. Su necesidad de escuchar de manera continua música culta mientras pinta, o sus visitas a los museos, se compaginan intrínsecamente con la búsqueda de material «humano» en las revistas cotidianas, en los periódicos, en los anuncios, en la ciudad actual o en el medio rural. Pero él se enfrenta con todo ese material: culto o popular, antiguo y contemporáneo, naturaleza/civilización, con una actitud activa, de diálogo, de aprendizaje, de información, de confrontación, para su aprovechamiento, para su aceptación o rechazo o para producir sus decollages.

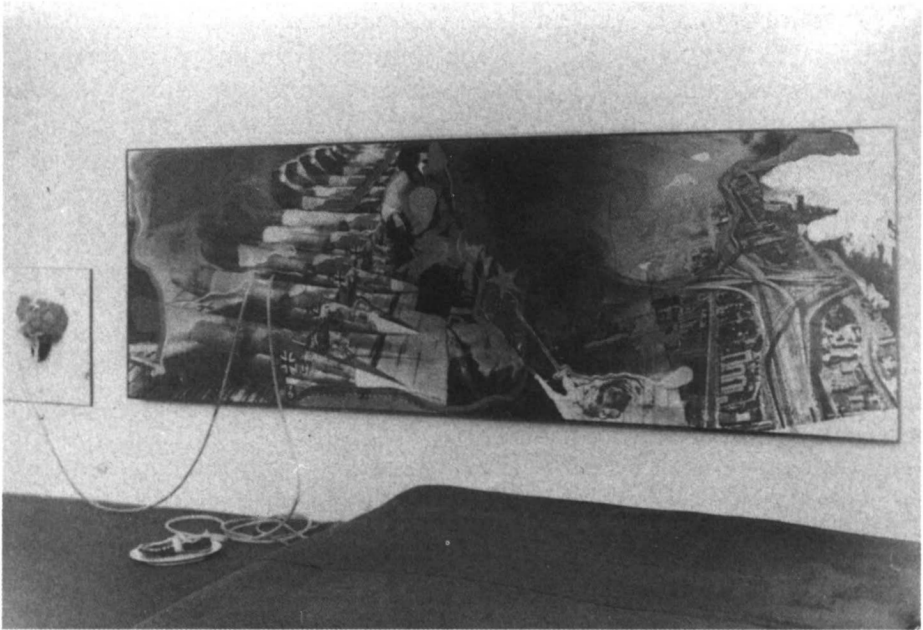
También a veces con una actitud idealista, valorando el arte por su capacidad ideológica, desencadenante de una revolución cultural. Y a su vez considerando que una buena paráfrasis añade algo enriquecedor a la obra/fuente. Así, considera que la Gioconda con bigotes de Marcel Duchamp aumenta los contenidos y las referencias a la Gioconda de Leonardo. La obra de arte, además, una vez hecha cobra tal energía que enriquece al propio artista del que salió creada, y lo mismo piensa de una obra comentada con fuerza respecto a la antecesora.

Vostell se llama a sí mismo ingeniero de la vida, es decir, constructor de nuevas realidades. Es un artista pensante que busca con ingenio la expresión

de ideas realizadas en la realidad de un ambiente, un dibujo, un happening o una pintura, lo más complejas y ricas en contenidos vitales y estética, porque la vida y el arte son indisolubles. Pero también intenta transformar la realidad con la manipulación de los objetos existentes en su entorno, fabricando nuevas realidades con presencia de lo existente fuera de nosotros a través de una relectura personal imaginativa.

Sus lenguajes son totalmente diversos, con una total promiscuidad de medios: videos, sistemas electroacústicos, hormigón, pintura..., y, sobre todo, contribuye a la manipulación psicológica para llevar al espectador a distintas vivencias, inquietudes, sorpresas, terrores. En sus obras suele haber un denominador común: la plasmación de tensiones, de polémicas entre la razón y la sinrazón; el bien y el mal; la guerra y la paz; la muerte y la vida, etc., que transmiten una determinada postura moral.

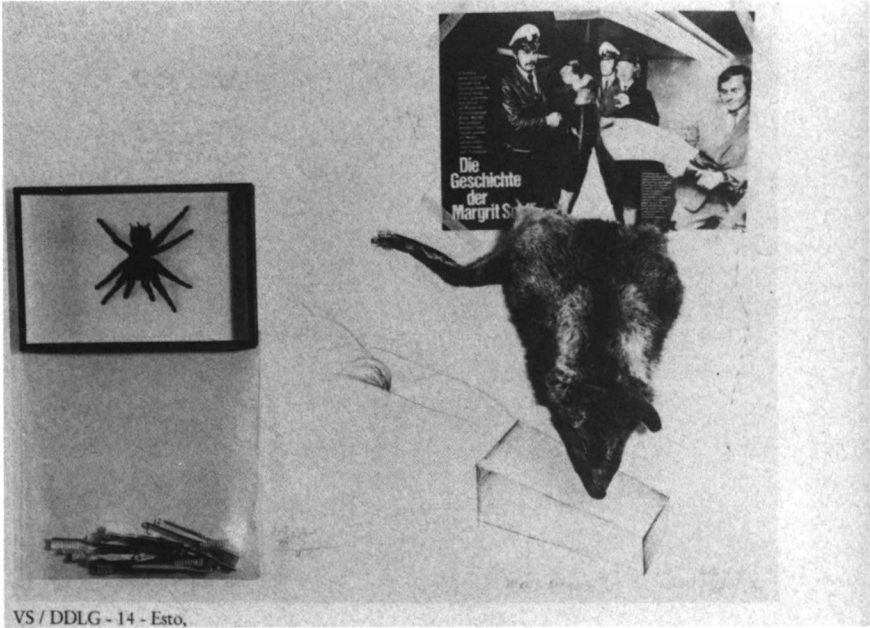
En sus paráfrasis, por último, se evidencia una evolución como en toda su trayectoria. Primero eran más abundantes los happenings, la performance, etcétera, con temas que evocan a menudo las guerras concretas de los nazis, el Vietnam... En los años 1975-1987 la violencia no se concreta tanto en determinados hechos, sino en ideas más generales, y el dibujo y la pintura cobran mayor protagonismo.



Lám.1. W. Vostell. «Goethe hoy» (1967).

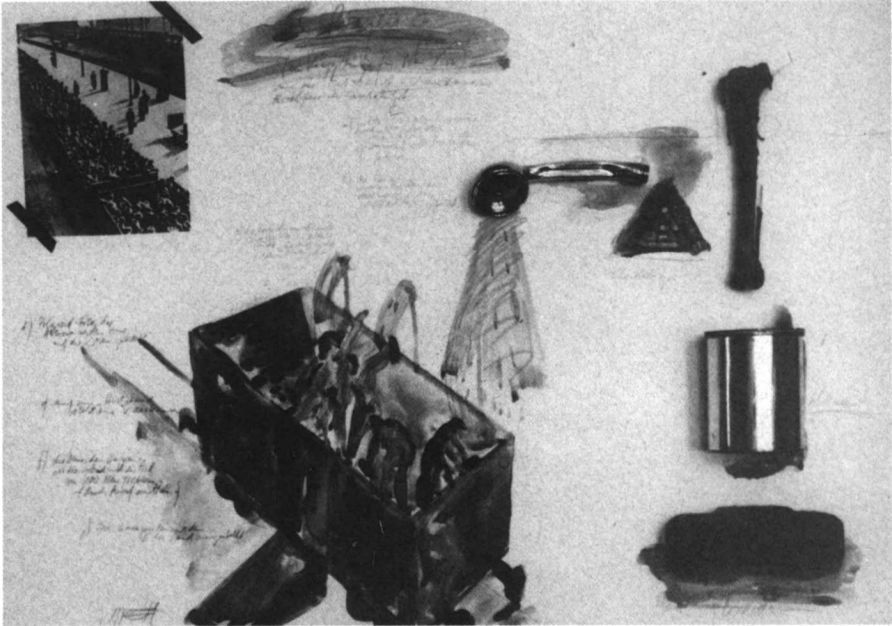


Lám. 2. Francisco de Goya. «Estragos de la guerra». Grabado núm. 30 de la serie *Los Desastres de la Guerra*.



VS / DDLG - 14 - Esto,

Lám 3. W. Vostell. Página de la publicación «Los Desastres de la Guerra» (1973).



Lám. 4. W. Vostell. «Partitura» del Happening: Dánae recibiendo la lluvia de oro, de Tiziano (1976).



Lám. 5. W. Vostell. «Dánae», de la serie *Lluvia* (1976).



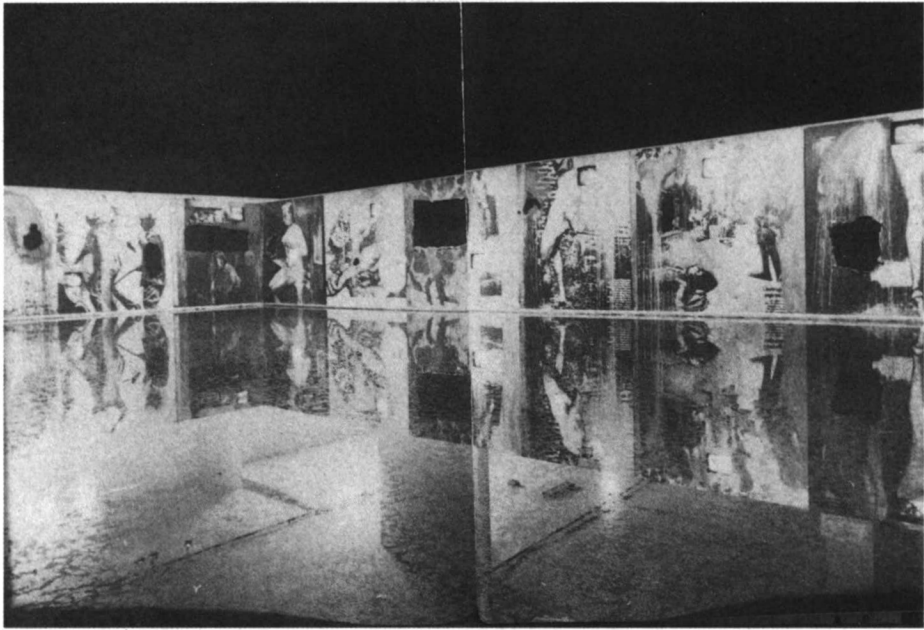
Lám. 6. W. Vostell. «Felipe II», de la serie *Lluvia* (1976).



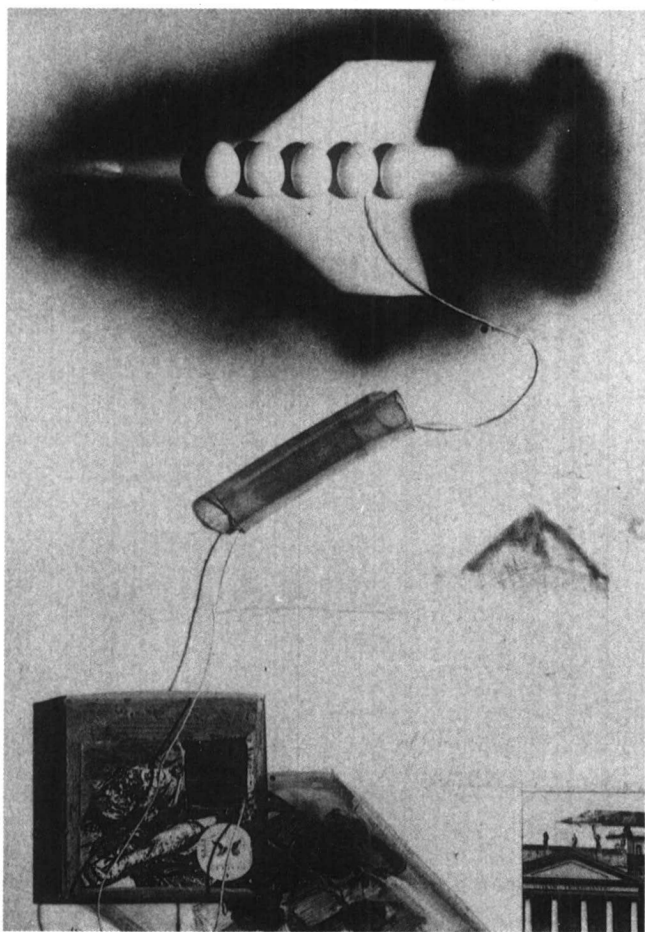
Lám. 7. W. Vostell. Doble página del libro «La Quinta del Sordo» (1975).



Lám. 8. W. Vostell. Doble página del libro «La Quinta del Sordo» (1975).



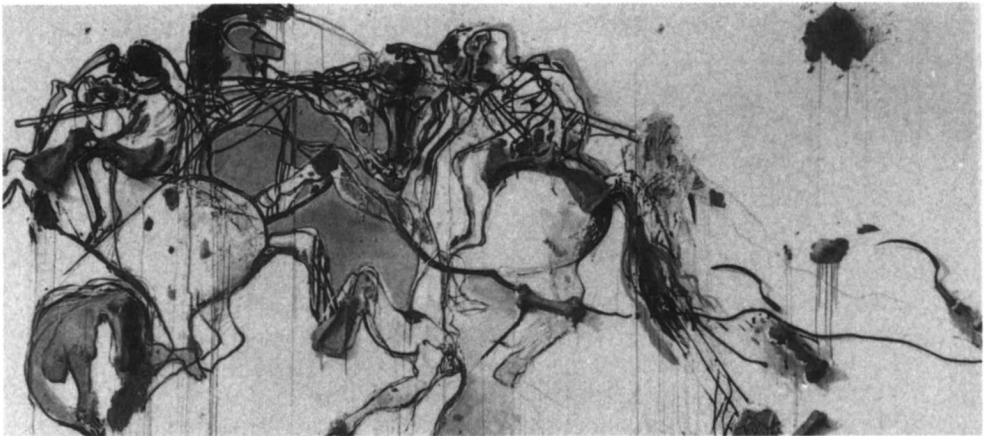
Lám. 9. W. Vostell. «La Quinta del Sordo». Ambiente de la Documenta 6 de Kassel (1977).



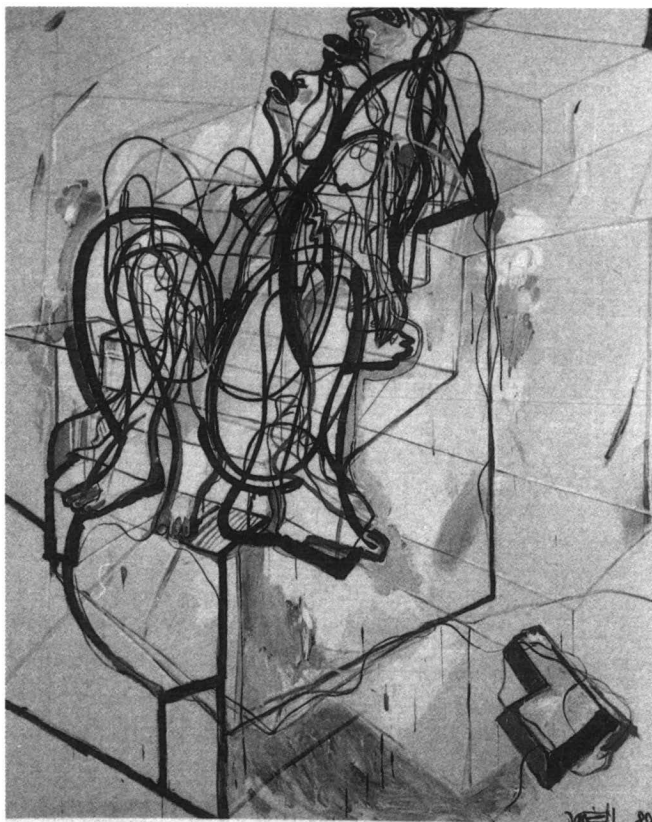
Lám. 10. W. Vostell. Cuadro/objeto de la serie «El huevo» (1977).



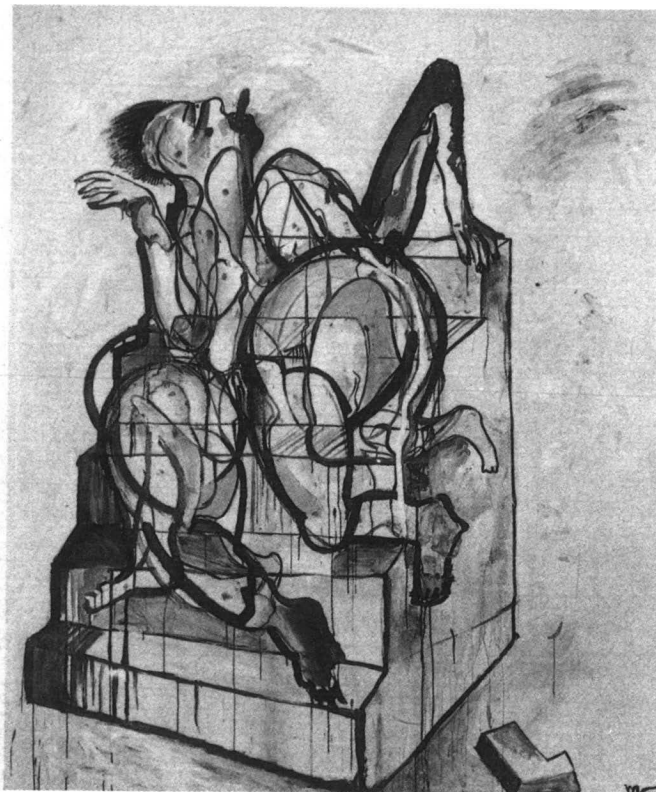
Lám. 11. P. P. Rubens. «La Batalla de Anghiari a partir de la obra de Leonardo da Vinci» (Museo del Louvre).



Lám. 12. W. Vostell. «La Batalla de Anghiari» (1982).



Lám. 13. W. Vostell. «Desnudo bajando por una escalera» (1983).



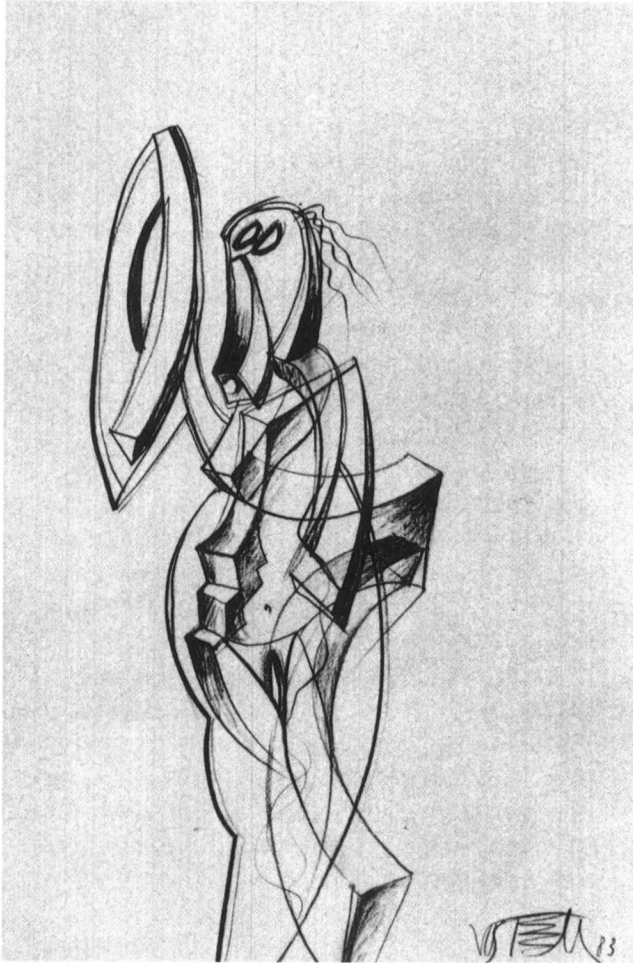
Lám. 14. W. Vostell. «Desnudo bajando por una escalera» (1983).



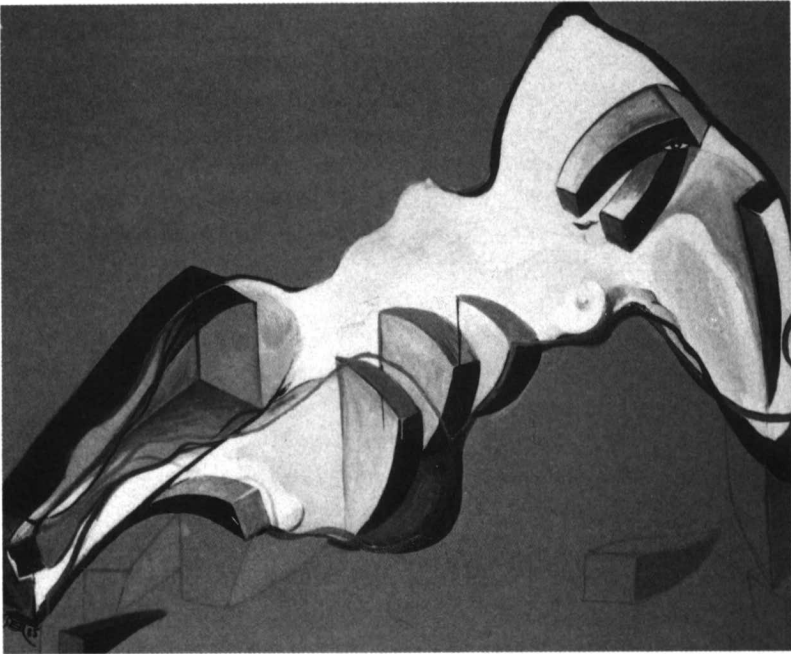
Lám. 15. W. Vostell. «Las Señoritas de Avignon» (1983).



Lám. 16. El mismo cuadro/objeto de la lámina 15 visto desde otro ángulo.



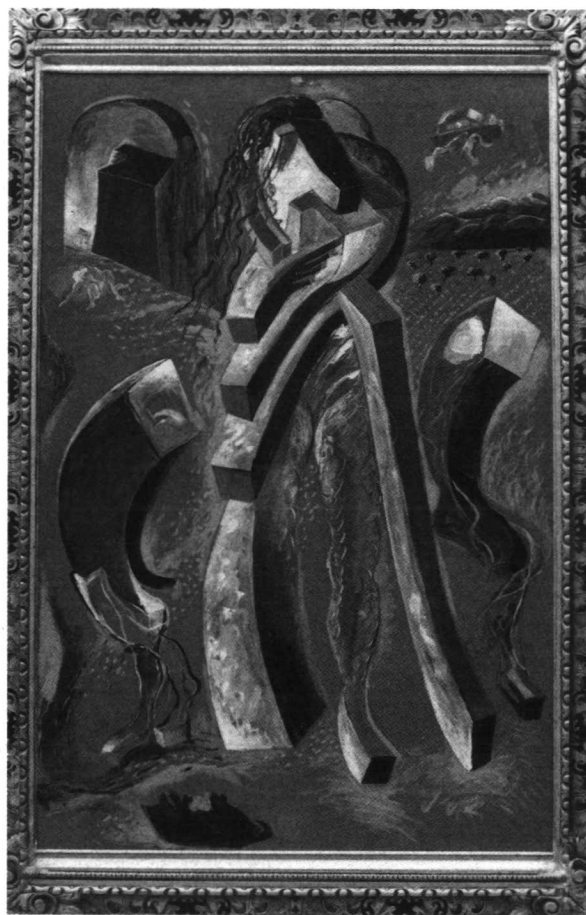
Lám. 17. W. Vostell. Dibujo de la serie «Las Señoritas de Avignon».



Lám. 18. W. Vostell. «Maja (2)» (1985).



Lám. 19. W. Vostell. «2 Betton-Cadillacs en forma de Maja desnuda». Rahenauplatz, Berlín (1987).



Lam. 20. W. Vostell. «Flagelación».