

No existe en la colección otro autor que como Wolf Vostell haya fundido tan estrechamente, en su teoría y en su práctica, el arte y la vida, la estética y el deseo de cambio social. Esta disolución del arte en la vida, hasta el punto de identificar todo proceso vital con un proceso creativo, define la diferencia de Vostell respecto al modo en que otros artistas representados en esta colección se plantean el compromiso con la sociedad contemporánea: no mediante un reflejo crítico de la realidad, sino mediante una fusión con ella, mediante un arte de acción. No en vano, Vostell se definió como un “ingeniero de la vida”,(1) continuador de esos artistas/personajes que, desde las vanguardias históricas, han explorado los nuevos caminos del arte. Porque eso es el artista para Vostell: un ser de enérgica vocación innovadora que se interroga de modo permanente a partir de la observación o de la reflexión metafísica sobre cuanto le rodea. Un ser dotado de la facultad de *ver* en el sentido más amplio de la palabra; ver para escrutar la realidad y desvelarla a sus contemporáneos, en una misión educadora, de iniciador o mediador. Fiel a sus propios postulados, Vostell concibe su misión como artista en un sentido mesiánico. Elevado a la categoría de documentador de su tiempo, se considera a sí mismo un “sismógrafo” que ausculta los conflictos de la sociedad que él está llamado a esclarecer mediante las nuevas formas de su arte: “Siento –dirá Vostell– que mi obligación es concretar aquello que la naturaleza no puede pero que se expresa a través de mí. Y yo soy, por consiguiente, vida y arte al mismo tiempo”.(2)

La aportación teórica que la obra de Vostell hace al arte contemporáneo se sintetiza así en el principio de “arte es vida; vida es arte”; superando la vía abierta por Duchamp del “objeto encontrado” como obra de arte, para él la vida misma es una obra de arte; y, por extensión, cualquier acto humano es obra artística, especialmente aquellos más positivamente humanos, como los deseos de libertad, la búsqueda de la paz o la lucha por los derechos humanos. En definitiva: una fuerza humanizadora que convierte al acto estético en ético. “La Belleza –apuntará en 1974– es un acto moral.”(3) Porque el arte está destinado a provocar el debate, la interrogación, la denuncia. El arte ha de estimular la conciencia crítica, ha de ser “el aguijón hundido en la conciencia embrutecida”.(4)

Vostell pone así en práctica un tipo muy particular de realismo, mediante la plasmación crítica de los aspectos negativos para orientar la conciencia humana hacia el bien. Porque el tema de su arte es la realidad social, pero no como un mero reflejo sino como estimulador de una toma de conciencia por parte del individuo que le incite primero a un cambio interior, para después incidir eficazmente en la transformación de su medio. El arte es, pues, un principio continuo de testimonio y educación moral, pero al margen de toda filiación política. Vostell (que insistió en su carácter independiente de cualquier ideología)(5) nos enfrenta a una realidad llena de contradicciones, cuando no de angustia y espanto; y, frente a ella, invita a crear nuevas formas de comportamiento que incidirán, por añadidura, en la transformación social. En una suerte de utopía mesiánica, piensa que la elevación intelectual y moral de nuestro interior hará aflorar los aspectos más nobles y positivos, la luz y no la sombra de la humanidad. “Comienzo a cambiar el mundo –afirmará– cambiando yo, cambiando mi vida”.(6)

Con estos presupuestos, la obra de Vostell es difícil de enmarcar estilísticamente, pues trasciende las fronteras, categorías y corrientes del arte del siglo XX. Pero si se trata de señalar una filiación, debemos acudir al arte conceptual, entendido –en palabras del propio creador– “como método interdisciplinar de creación” que abarca procedimientos tan diversos como el *happening*, el movimiento Fluxus o el videoarte. Vostell fue, sin duda, un artista pionero en cuyo quehacer se mezclan la pintura, el dibujo o la escultura, la gráfica y la fotomecánica, los procedimientos electroacústicos y el video, y todos ellos reunidos en sus ambientes, acciones y

happenings. Un arte multimedia que gira alrededor del principio “*décoll/age*” o “*decolagismus*”, hallado por Vostell en 1954 tras leer un titular de prensa que comunicaba la trágica caída de un avión poco después de su despegue (en francés *décollage*). Consiste en la extracción de cualquier fenómeno (visual o fotográfico, objetual o de comportamiento) de su contexto habitual, para confrontarlo con otros ámbitos distintos de la realidad, y provocar así procesos mentales movilizándolo la percepción y la fantasía por medio de diferentes modos de representación.(7) El artista se muestra convencido de que la existencia humana se mueve entre un proceso de descomposición y, a la vez, de composición, de construir destruyendo. La palabra francesa *décollage*, que en su sentido literal significa despegar y, en sentido figurado, cortar la vida, es asumido por Vostell como una técnica que aplica no sólo en el sentido material de pegar/despegar papeles sino como un método de acción creadora que manipula fragmentos de la realidad, en su más amplio sentido. Y, de hecho, las primeras obras en las que usa de este procedimiento –entre 1954 y 1961– parecen obedecer a esa primera idea de rasgar carteles publicitarios pegados en las paredes; pero este concepto originario del *dé-coll/age* se desbordó pronto en diversas modalidades de arte objetual y de acción: desde los *assemblages* de objetos y los *environments* con sonidos y televisores, hasta los *performances* y los *happenings*, de los que Vostell puede considerarse su introductor en Europa.

Ya en 1958 su *dé-coll/age-happening* titulado *El teatro en la calle* invitaba a los transeúntes a desgarrar los carteles publicitarios de las paredes, percibiendo el ruido producido y descubriendo los carteles que había debajo; pero en 1962 comienza a integrar estos *happenings* en el movimiento Fluxus, del que será asimismo pionero junto con Maciunas y Paik.(8) Es en este tipo de realizaciones donde se manifiesta con mayor vigor su poética del arte como modelo de vida: “El happening es un proceso de aprendizaje, en donde se habla a todos los órganos y a todos los sentidos del cuerpo humano”,(9) encaminado a desvelar las condiciones absurdas del contexto político-social y sus posibilidades de transformación. Esta actitud crítica persiste en el uso que Vostell hará, otra vez como pionero junto a Paik, del video-arte, un medio en que el creador encuentra otro espacio idóneo de imágenes aptas para ser “*décollageadas*”, ya desde su *TV dé/collage para un millón de espectadores*, realizado en 1959.

Como no podía ser de otro modo, los cuadros de Vostell evidencian esta teoría del *dé-coll/age*, pero también la naturaleza no sólo objetual sino procesual de toda su práctica artística. Los cuadros-objetos ocupan un lugar antes y después de las acciones de Vostell. Según sus propias declaraciones, son el punto de partida de sus *happenings*, pues en su elaboración plasma o prefigura los temas y ensaya las ideas que lleva a cabo en su arte en acción.(10) Pero también son muy frecuentes las pinturas o *assemblages* que incorporan elementos o imágenes de sus *happenings* (como es el caso de la obra de 1976 *Venus*). Incluso, desde el punto de vista pragmático, los cuadros-objeto habrían de financiarle sus trabajos efímeros.

Vostell viaja por vez primera a España en 1958 para estudiar en el Museo del Prado las pinturas de Goya. A Vostell le atrae poderosamente la obra y la figura de Goya, se identifica con su particular tono visionario y anticlásico, y asimila su visión crítica y desgarrada de lo popular. Incluso llega a afirmar que “en Goya la belleza consiste fundamentalmente en la realización de la obra”.(11) En 1971 realiza *Desastres*, un ambiente que incluía una película y para el que realiza una serie de catorce grandes cajas (ocupando las ventanas de un tren) conteniendo dibujos y *assemblages* de clara inspiración en los trágicos y elocuentes grabados del pintor aragonés. Más tarde, en la Documenta de Kassel de 1977, Vostell presentará otro ambiente relacionado con Goya, *El huevo o la Quinta del Sordo*, formado por catorce cuadros-

objeto, cuyo precedente fueron una serie de acuarelas negras realizadas por el artista para un libro publicado en 1975.

La obra *Dos forasteros, Los gallegos o Riña a garrotazos*, perteneciente al ciclo de “La Quinta del Sordo”, es del mismo año e ilustra esa permanente interrelación entre la objetualidad física de sus cuadros y las instalaciones. Ofrece un formato de caja en cuyo fondo aparecen pintadas dos figuras que yacen en el suelo con las piernas flexionadas y con máscaras anti-gas.⁽¹²⁾ En el ángulo superior se ha pegado una briqueta, un elemento que aparece en diversos cuadros de la serie y que, en este caso, ofrece la forma de un automóvil aprisionado en un bloque de cemento, lo que recuerda al ambiente *Circulación bloqueada* (1969), consistente en una “action de betonnage [de *beton*, hormigón en francés] de la voiture Opel Admiral”. Este nuevo medio, producto específico de la era industrial, dará un especial relieve simbólico a la obra, y acentúa el interés de Vostell por la pintura en la que la mera figuración se contrasta con la masa de bloques de cemento que expresan el aprisionamiento o alienación del propio objeto, petrificado o enterrado por su entorno. La simbología puede trasladarse, como sugiere la aparición de estas briquetas en los cuadros de inicios de los setenta, a la inmovilidad emocional del ser humano, presa de sus prejuicios y fijaciones psíquicas que conducen, a su vez, a un comportamiento autoritario que reduce y paraliza nuestras relaciones cotidianas.

NOTAS

- 1 M.^a del Mar Lozano Bartolozzi, *Wolf Vostell (1932-1998)*, Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea, 1999, p. 9.
- 2 En Joanne Cerrito, ed., *Contemporary artists*, Nueva York, St. James, 1996, p. 1003. (La traducción del original en inglés es nuestra). La teoría artística de Vostell es descrita con detalle por José Antonio Agúndez García, *10 Happenings de Wolf Vostell*, Mérida, Editora Regional de Extremadura; Malpartida, Asociación de Amigos del Museo Vostell Malpartida, 1999, pp. 63-82. Agradezco a José Antonio Agúndez, destacado especialista en Vostell y director del Museo Vostell Malpartida, su valiosa colaboración.
- 3 En *Vostell* [cat. exp.], Madrid, MEAC, 1979, p. [13]; y otras fuentes.
- 4 Cit. por José Antonio Agúndez García, *op. cit.*, p. 69.
- 5 Cfr. Simón Marchán et. al., “Una conversación con Wolf Vostell”, *Comunicación*, 18, Madrid, 1974, pp. 39-44.
- 6 En María Luisa Borrás, “Wolf Vostell: analogías y antagonismos” [entrevista], *Guadalimar*, 17, Madrid, 10 noviembre 1976, p. 38.
- 7 Cfr. Simón Marchán, “W. Vostell o el arte como ‘vida encontrada’”, en *Vostell* [cat. exp.], Madrid, MEAC, 1978, p. [16].
- 8 Vostell coordinó junto a Nam June Paik los festivales internacionales Fluxus de Wiesbaden en septiembre de 1962, considerados como el nacimiento oficial del movimiento en Europa, en el que presentó su acción titulada *Kleenex*, consistente en borrar con un pañuelo de papel empapado de productos químicos varios reportajes políticos aparecidos en las revistas *Life* y *París Match*.
- 9 En Simón Marchán, *op. cit.*, p. [17].

- 10 Cfr. Jürgen Schilling, "Gespracht mit Wolf Vostell" [entrevista], en *Wolf Vostell* [cat. exp.], Brunswick. Kunstverein Braunschweig, 1980, p. 19; posteriormente publicada en francés: "Un entretien avec Wolf Vostell", *Vostell. Pour mémoire. Tableaux et dessins 1954-1982* [cat. exp.], Calais, Musée de Calais, p. 23.
- 11 En Bartolomé Ferrando, "Vostell, el acontecimiento como arte" [entrevista], *Reüll*, 8, Valencia, 1985, p. 7.
- 12 La posición de estas figuras tumbadas reaparecerá, aunque en mayor tamaño, tres años después en *Der Tote du Durst hat IV*. Las máscaras de gas se utilizarán en diversos *happenings* anteriores como *Neun nein-décoll/agem* (1963), *You* y *In Ulm, um Ulm und Ulm herum* (ambos de 1964) y *Berlín 100 acontecimientos* (1965); y persistirán en obras posteriores como en el ciclo pictórico *El muerto que tiene sed* (1978).

José Martín Martínez, *La donación Martínez Guerricabeitia. Catálogo razonado*, Fundación General de la Universitat de València, 2002, pp. 386-390.