

Pese a su relación con España, especialmente intensa desde mediados de los años setenta, la polifacética figura de Vostell no es muy conocida en nuestro país, y aún menos su obra extremeña, eclipsada por su actividad más internacional. Sólo la retrospectiva celebrada en Madrid en 1978 permitió una primera valoración del artista como uno de los creadores del *happening* y del movimiento Fluxus europeos, vinculado a figuras de la talla de Maciunas, Nam June Paik o Beuys, pese a que la exposición llegaba en un momento poco propicio a sus propuestas, a contrapelo del nuevo paradigma estético que imponían los años ochenta.(1)

Vostell había conocido Extremadura en 1958, cuando viaja a Guadalupe y Cáceres, donde tendría lugar su primera exposición individual y donde se casaría, al año siguiente, con Mercedes Guardado Olivenza. Su primera visión de la región está mediatizada por una actitud romántica ante la realidad difundida por la película de Buñuel *Tierra sin pan* y se plasma en las series *Guadalupe*, *Transmigración* y *Las Hurdes* que, realizadas en esos años, constituyen las primeras manifestaciones artísticas directamente vinculadas a la vanguardia histórica que se exponen en Cáceres. De regreso a Alemania, mantiene sólo contactos esporádicos con nuestro país,(2) pero ya desde mediados de los setenta, va a trasladar progresivamente su residencia a Extremadura. En 1974 su presencia en el ciclo sobre “Nuevos comportamientos artísticos” organizado por Simón Marchán en el Colegio de Arquitectos de Barcelona y en el Instituto Alemán de Madrid suscitó enorme curiosidad y debate. Es precisamente a finales de ese año, cuando Jesús Martínez y Carmen García conocen al artista en Valencia y, seducidos por su aurática personalidad, su contundente apariencia de profeta bíblico y su condición ética casi mesiánica, inician una duradera amistad, alimentada por una continua correspondencia, frecuentes estancias del artista en Valencia y alguna visita de los coleccionistas al Museo de Malpartida.(3) “En la obra de Vostell –escribirá Jesús Martínez años después– [...] veía una dureza subversiva, insultante muchas veces, reflejo trascendido de un mundo terrible [...] y, donde, al mismo tiempo, se adivinaba un amor [...] a todos los seres, a la vida [...]. Su gran humanidad, sus universales intereses, pienso que renacentistas, su preocupación por el hombre que subyace en toda su obra, forman con la misma un todo congruente y admirable.”(4) En 1976 vuelve a promover algunos *happenings* en Cataluña (el lugar del país sin duda más familiarizado con los movimientos conceptuales). Y ese mismo año, funda el Museo Vostell Malpartida, un “museo sin muros” dedicado al arte conceptual, en un antiguo lavadero de lana situado en el monumental paisaje extremeño de peñascos y canchales graníticos de Los Barruecos –declarado por él mismo obra de arte de la Naturaleza–, en la pequeña localidad de Malpartida de Cáceres (Cáceres). Frente a la polarización del concepto de desarrollo centroeuropeo, Vostell encuentra en ese entorno natural un lugar privilegiado donde reivindicar la vigencia de modelos primitivos y arcaicos, unidos todavía a vivencias atemporales; un lugar a salvo todavía del alienante progreso technoindustrial que inspirará su ciclo pictórico titulado, precisamente, *Extremadura*.

Se compone esta serie de diez cuadros-objeto bajo el título de otros tantos topónimos de ciudades y pueblos extremeños,(5) en donde intenta reflejar su conocimiento directo de las tradiciones, paisaje, historia y gentes de la región. Realizados por Vostell entre finales de 1974 y principios de 1975 en su estudio berlinés, inciden en los contrastes y antagonismos entre dos sociedades tan radicalmente diferentes. Tienen idéntico formato y una similar construcción formal; en efecto, en el ciclo culmina Vostell una original técnica que mezcla fotografías de prensa ampliadas y emulsionadas sobre la tela –que el artista somete a un borrado y repintado posterior– y superficies de láminas de plomo. De nuevo, pues, Vostell se decide por el arte impuro, híbrido, donde diversos objetos o jalones de “vida encontrada” coexisten con ortodoxas intervenciones gráficas, pictóricas o escultóricas, o más heterodoxas como la mezcla

o el rasgado.(6) El resultado muestra una evidente filiación con los *assemblages* o “combine paintings” de Rauschenberg. El trabajo con ampliaciones fotográficas sobre tela emulsionada – una técnica que descubre en 1962-63– le es muy cercana a Vostell, desde principios de los años sesenta, debido a su experiencia como tipógrafo y maquetista en varias redacciones de periódicos y revistas en las que tiene la oportunidad de experimentar con fotografías de carácter histórico o de actualidad.(7) Mediante estas fotografías pretendía interrelacionar la realidad y la imagen distante y seriada con el juego dialéctico de la memoria colectiva. El plomo, un hallazgo posterior (lo usó por vez primera en 1973 en la colección de cuadros *Fiebre berlinesa* y en el ciclo *Calatayud*), se presta como material idóneo para cubrir y crear tensiones en las grandes superficies, fijar y endurecer y, al mismo tiempo, para crear matices y tonalidades que cambian con el tiempo. Sobre ellas pueden aplicarse fragmentos del cuerpo humano u otros elementos que aparecen también forrados por el mismo metal. La materialidad física del plomo –como el hormigón– se ligará en la memoria de Vostell al ambiente berlinés: encierra y conserva en su forma primitiva lo que está muerto.

El cuadro *Trujillo* expone palpablemente este procedimiento combinatorio. En la mitad superior se extiende la gran cortina mate de una superficie de láminas de plomo. Sobre ella pende la forma de un brazo humano toscamente forrado, en el que se han realizado unas heridas abiertas en relieve.(8) Encima, presidiendo la composición, se sitúa una plancha grabada –del tamaño de una postal– que reproduce la plaza Mayor, el castillo y la iglesia de Santa María de Trujillo. Una cuerda mantiene suspendido hasta el nivel de la fotografía inferior otra briqueta en forma de automóvil sometido a la técnica del hormigonado. La fotografía emborronada de la parte inferior muestra la amenazante figura del soldado cuya arma ostenta en el extremo de la bayoneta un emblemático símbolo de la industria automovilística alemana: el logotipo de un Mercedes Benz (un elemento que ya había usado en el *environment* titulado *Mit(h)ropa*, 1974). El contraste –y al mismo tiempo la deprimente analogía– entre una sociedad alienada por la guerra fría, el muro y la industria y una región marcada por el subdesarrollo de la tradición rural se hace evidente y el artista convierte su obra en la visualización plástica de una reflexión crítica de la dialéctica de esas dos realidades: un Berlín desolado, destructivo y caótico a pesar de su dinamismo y alto grado de desarrollo y una Extremadura serena e interiorizada, estática, pero anclada al plomo del atraso cultural y económico.

NOTAS

- ¹ Cfr. Juan Manuel Bonet, “Contra Vostell”, *Guadalimar*, 46, Madrid, 1978, pp. 18-19. Una diatriba en toda regla en la que, por ejemplo, valoraba en los siguientes términos la admiración del alemán por la cultura española: “Lo más deprimente de la visita a la retrospectiva Vostell (1958-1978), nos ha parecido el que sus máquinas, además de estar paradójicamente apagadas, pretenden decirnos casi siempre algo de España. ‘Lo que queda de España’ en Vostell. Poca cosa. Su relación con nuestros clásicos es de una triste pobreza. Su entrada a saco tiene algo de impudor verdaderamente inaudito, arrabalesco (de Arrabal, Fernando). Felipe II se convierte en G.I. de paseo por Vietnam. *Los desastres de la guerra* dan tópico título a una mala copia de Rauschenberg. El Fandango se mezcla burdamente con la iconografía porno. Donde ya se llega al máximo impudor, es en la serie *La Quinta del Sordo*, Goya, reducido a una mezcla de Genovés, televisores y, otra vez, Rauschenberg.” (p. 19).

- 2 En 1961 realiza una acción en la barcelonesa plaza de Cataluña, y al año siguiente participa en el VI Salón de Mayo de Barcelona. También mantuvo contactos con los integrantes del grupo Zaj.
- 3 Tras el primer encuentro en Valencia, Vostell le envía –a través del galerista y común amigo Miguel Agrait– el catálogo de su reciente exposición en el Museo de Arte Moderno de la Villa de París con la siguiente dedicatoria: “Para ‘Jesús’ (que fue un rabino hebreo) Martínez Guerricabeitia de Vostell, con ganas de discutir otra vez. 2.1.75”. Jesús le contesta ese mismo día: “El catálogo viene dedicado con una frase cariñosa que agradezco sinceramente y que me ha traído el recuerdo de nuestra cena en Valencia, en la cual hablamos de muchas cosas no siempre de acuerdo en nuestros puntos de vista, pero siempre encontrando en ellas, y en su conversación un estímulo al pensamiento y una fuente de ideas y conocimiento, que para mí es una de las cosas buenas que se pueden tener en esta vida.”
- 4 En Mercedes Guardado Olivenza Vostell, ed., *El enigma Vostell*, Malpartida (Cáceres), Siberia Extremeña, 1982, p. [144].
- 5 Alcántara, Badajoz, Cáceres, Fuente de Cantos, Guadalupe, Hervás, Malpartida, Olivenza, Trujillo y Yuste.
- 6 Cfr. Simón Marchán, “W. Vostell o el arte como ‘vida encontrada’”, en *Vostell*, Madrid, MEAC, 1978, p. [16].
- 7 Vid. las declaraciones al respecto, en las que recuerda ese temprano interés por la fotografía: “Cada día del año 1961, 300 imágenes pasaron por mis manos. [...] Un poco después, en 1962-63, estando en la Fototeca de Colonia, que yo visitaba regularmente, descubrí la emulsión fotográfica sobre tela emulsionada. Yo soy probablemente el primer artista en haber trabajado sobre la tela fotográfica.” (Jürgen Schilling, “Gesprach mit Wolf Vostell” [entrevista], en *Wolf Vostell* [cat. exp.], Brunswick. Kunstverein Braunschweig, 1980, p. 12; posteriormente publicada en francés: “Un entretien avec Wolf Vostell”, *Vostell. Pour mémoire. Tableaux et dessins 1954-1982* [cat. exp.], Calais, Musée de Calais, p. 15).
- 8 La significación de este brazo desmembrado y herido puede ser una referencia a un hecho traumático vivido por Vostell en su infancia que le dejó profunda huella. Cuando, huyendo de Alemania durante la II Guerra Mundial, se refugió en Checoslovaquia con su familia –judíos sefarditas–, fueron testigos de la caída de un avión sobre el bosque. El joven Wolf se acercó y pudo contemplar el macabro resultado del violento accidente: miles de fragmentos esparcidos por el lugar y el brazo y parte del cerebro del piloto enganchados en las ramas de un árbol.

José Martín Martínez, *La donación Martínez Guerricabeitia. Catálogo razonado*, Fundación General de la Universitat de València, 2002, pp. 390-394.