

acogida así en el horizonte de una hermandad, bajo el amparo de una escuela singular. En ella, Juan Benet se encuentra en la compañía de realizadores españoles que han venido practicando estas «bizarrías» formales, haciendo suya una singular «plástica de la agudeza», una muy radical filosofía visual del concepto. De aquellas obras y de estos compañeros se reclama. Destacadamente: Benjamín Palencia, Adriano del Valle, Remedios Varo, Nicolás Lekuona, Luis García Abrines y, sobre todos, Alfonso Buñuel⁴.

Esta segunda vanguardia española explora y explota en todas las direcciones imaginables el legado que le transmite su campo de referencia: los orígenes del arte moderno pasados por el *Cabaret Voltaire*. Y es en ella –no ya como un epígono sino antes bien como un igual– como Don Juan Benet Goitia ingresa –también– en una paraacademia de Artes, trayendo hoy a nuestra consideración sus invenciones poderosas, sus fecundas muestras dialécticas.

No se aborda en consecuencia, algo así como la obra de un pintor ocasional, de un –diríamos– collagista de domingo, aun cuando eventualmente, que no lo sé, Juan Benet produjera estas visiones en sus asuetos dominicales. Bien se ve que no era en nada un *parvenu* o un aficionado cuando al respecto por ejemplo de otra práctica suya, la pintura de marinas y barcos de guerra en orden de batalla –lo que podríamos denominar como *sea-pieces*– escribía con desenvoltura: «Todos mis cuadros están extraídos de fotografías incluidas en libros de historia». ¿Conoce el lector algún aficionado a nada que diga que copia directamente de una copia? Su sofisticación en este terreno, como en otros, corta de raíz cualquier atribución de ingenuo amateurismo.

Esta actitud benetiana tiene su explicación en causas, podríamos decir, epistemológicas, pues en efecto el autor, haga lo que hiciere, encarna para nosotros siempre la modernidad, se sitúa al final de los discursos idealistas *ancien régime*, y gusta de revisitarlos para desautorizar el gesto autoritario y pomposo con el que se han venido imponiendo.

Diríamos que los conoce desde dentro, y luego es capaz de deconstruirlos impía y socarronamente. Tal sucede con la impostación del autor, la creencia desmedida en los artistas plásticos de que es mejor indagar en la imaginación que copiar directamente de una fotografía. La elección del *collage* como práctica artística se sitúa en este campo deconstructivo y posmoderno cuyo gesto fundacional encontramos en la primera vanguardia, con su exaltación de una economía mínima de la mecánica en favor del establecimiento de una energía máxima de la dinámica.

⁴ Sobre esta escuela de collagistas españoles véase el libro imprescindible de E. Guigon, *Historia del collage en España*. Teruel, Museo, 1995.

La primera poética rebelde de la historia democratiza el espectro del arte. Se trata para los primeros dadaístas que adoptan la técnica del montaje, del *cadavre exquis*, precisamente al servicio de trascender y pulverizar toda presunción de destreza y profesionalidad. Arrancado a los niños, el procedimiento collagista opera, como se sabe, con instrumentos humildes y bien poco precisos: la goma arábiga y las tijeras. Las mediaciones inútiles, los largos y dolorosos aprendizajes, son de inmediato trascendidos. Toda su épica se torna transnochada, clasista, mercantilista. La pesada aura que arrastra el sacerdocio artístico muere con ello en aras de una penetración extraordinaria de los lenguajes simbólicos en el recinto de la cotidianeidad. En efecto, la cola no hace el *collage*, como dirá Max Ernst, y las ideas pueden fluir libremente a la punta de las tijeras, sin que ni siquiera sea preciso para ello acudir a las academias de corte y confección.

Un vuelco sustantivo se produce entonces en la retórica del procedimiento artístico. Una ironía revela el secreto de esta actividad simbólica a quien desea dominarlo: para hacer *collage* no sólo no hay que tener las condiciones positivas que se sobreentienden siempre en la producción simbólica, sino que incluso no hay que tener sino condicionantes negativos, como expresaba Adriano del Valle:

«Para componer *collages* se necesita: ser un pintor fracasado, tener más paciencia que el santo Job, ser padre de siete hijos y ser un buen destripador de muchos libros, es decir el Jack de las bibliotecas»⁵.

Hay en todo ello una humillación expresa de lo fabril y mediado en aras de lo inmediato y de lo reutilizado, para articular una significación distinta. También un rebajamiento de la condición del artista, tal y como hemos visto en el fragmento benetiano, pero tal y como también se puede visualizar en la propia firma de Heartfield, el más grande collagista político de todos los tiempos⁶. Allí, el habitual *pinx*, abreviatura de *pinxit* —«lo pintó»—, está sustituida por *mont.* abreviatura de «lo montó». La operación, pues, instaura un cambio radical en la producción del signo, que ya no necesita ser elaborado, sino sólo reelaborado en otra constelación (superior) de significado. Se trata de un cierto aniquilamiento de la entidad del proceso y del objeto mismo, y ello en aras de mejor marcar el espacio nuevo del arte y la posición ideal que el sujeto adopta en este campo.

⁵ Cito por AAVV, El collage surrealista en España. Teruel, Museo de Bellas Artes, 1989, p. 120.

⁶ Véanse sus montajes de la época de la República de Weimar en: J. Heartfield, Guerra en la Paz. Fotomontajes sobre el período 1930-1938. Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

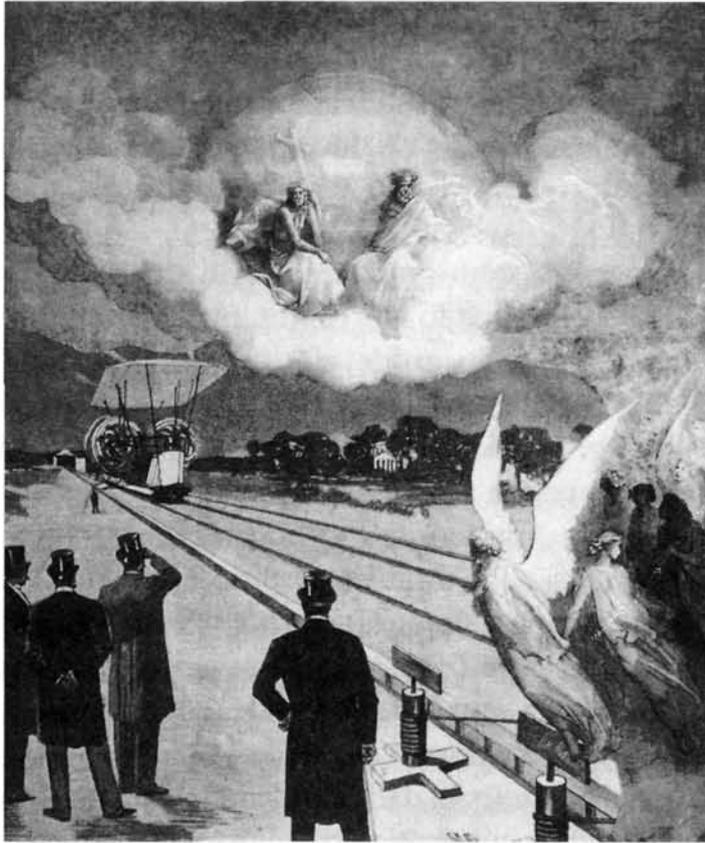


Figura 3

Ensayos de la catástrofe. 1984. 229 por 194 mm.

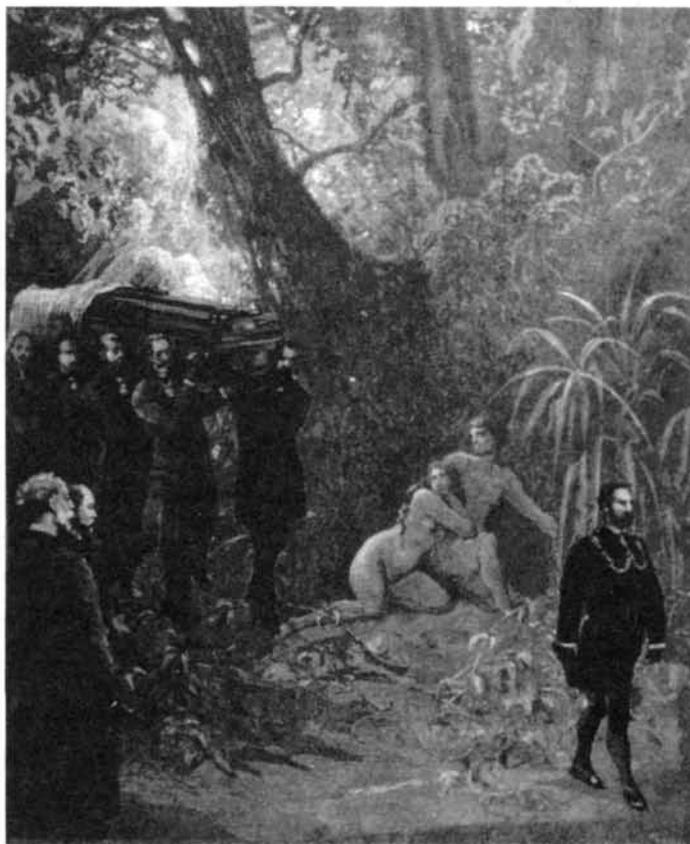


Figura 4

Et in Arcadia Ego. 1992. 233 por 190 mm.