

Alberto Corazón partió

En la historiografía y la crítica artísticas de los últimos decenios se encuentra plenamente arraigada la tesis, defendida por vez primera por Lucy Lippard en 1971 y explicitada, en su aplicación al caso español, por Simón Marchán, de un tránsito general de «un arte del objeto al arte del concepto». Esta inversión, marcada por una clara ideologización de los modos de producción artística en polémica contra todo intento de mercantilización, tuvo en nuestro país numerosos representantes individuales y colectivos, entre los que quizá cabe destacar a Nacho Criado, Lucio Muro, el *Grup de Treball*, Estampa Popular y Equipo 57; sus presupuestos teóricos comunes, de una manera un tanto esquemática, se fundaban en la negación de la unicidad de la obra de arte y de su valor de cambio, en el rechazo de conceptos como los de aura y genialidad, así como en la denuncia de la práctica de la producción solitaria en el estudio artístico.

Sin embargo, además de esta evolución, puede hablarse de *otro* tránsito, más reciente y menos estudiado, que consiste exactamente en la *inversión de la inversión anterior*, es decir, en una “*vuelta* al arte del objeto”: sólo así pueden denominarse las posturas de críticos españoles como Javier Rubio, Juan Manuel Bonet, Quico Rivas o Ángel González García, como una *reacción* a ese arte conceptual que encontró su consagración (y quizá sus excesos) en la Bienal de Venecia del 76. En todos los grandes países de Europa, con grandes nombres como Achille Bonito Oliva, Jean Clair, Cristos Joachimedes y Norman Rosenthal, se imponía una vuelta, un *regreso*, que es la noción dominante en esa *transvanguardia* que no es sino pre-vanguardia y anti-vanguardia. En vez de analizar de manera general las características de este regreso a la figuración, a la belleza y a la objetualidad, puede ser interesante estudiar este proceso reactivo tal y como se ha manifestado en un *mismo autor*, que ha cambiado radicalmente su producción artística y su poética de acuerdo con la tendencia general del arte español: la elección de Alberto Corazón no es casual, dado que nadie más que él ha efectuado un tránsito tan radical desde un arte político-conceptual a otro de tipo objetual y absolutamente des-ideologizado. Su ejemplo de transfuguismo es llamativo no sólo por lo que respecta a la *amplitud* del tránsito, es decir, al hecho de que puede decirse sin mucha exageración que su producción reciente no es sino *la negación*, punto por punto, de los compromisos teóricos y las acciones prácticas de su época de los 70; también es interesante porque *tanto* en su faceta conceptual *como* en su producción de objetos bellos ha sabido triunfar, encontrando críticos que han avalado su proyecto con auténtico entusiasmo. Si Marchán Fiz consideraba en 1973 las propuestas de Corazón las más coherentes e interesantes dentro del panorama del conceptual español, hasta el punto de que llega a dedicarle la segunda edición de su gran obra, en los últimos tiempos nuestro artista ha gozado del favor del más importante crítico de arte del p(P)áis, Francisco Calvo Serraller, y ha conseguido entrar recientemente en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. El artista estrella de la trasgresión *conceptual* de la polémica Bienal de 1976 es ahora una de las firmas reconocidas de la galería más comercial del mundo, la *Marlborough*;

el teórico marxista que consiguió verdadero revuelo con el explosivo manifiesto “*A favor de un arte perfectamente útil*”, consigue ahora reseñas y entrevistas que publicitan su libro *El bodegón habla de otras cosas*. El explorador de las posibilidades políticas de los nuevos medios de comunicación a la hora de forjar un nuevo *logos*, diseña ahora rentables *logos* de grandes empresas y medios de comunicación. El artista de izquierdas contrario a las formas burguesas de presentación del arte en galerías y museos, es objeto ahora de una exposición con todos los honores, precisamente sobre su período conceptual, en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, gestionado por un Ayuntamiento de orientación conservadora.

Por lo tanto, sin insistir en las yuxtaposiciones, Alberto Corazón puede ser considerado como un protagonista indiscutible del arte de nuestro país tanto en su primera como en su segunda etapa, es decir, si ha habido una constante en la trayectoria de este artista, ésta ha sido indudablemente el éxito. La abundancia de consideraciones teóricas producidas por él en artículos, libros y entrevistas permite además lo que no siempre es fácil a la hora de intentar analizar las trayectorias completas de los artistas, esto es, investigar las justificaciones personales del tránsito, del cambio. Este hecho es fundamental, porque mientras que el crítico trabaja *pro domo sua*, para mostrar la bondad o la maldad de un viraje, dependiendo de si éste se ha acercado o alejado de las posiciones teóricas mantenidas por él mismo, el autor que experimenta el cambio se ve en la obligación de explicarse, de justificarse para mostrar la coherencia, la continuidad por debajo de la diversidad. En ese tipo de “confesiones” no se encuentran la altura teórica del filósofo o la facilidad de pluma y la agudeza del crítico, pero sí la sinceridad, las dudas, la vacilación de quien se ha visto cambiado por su propio cambio.

La clara dualidad, la división neta de la obra de Alberto Corazón en dos momentos difícilmente compatibles enfrenta al investigador a tres tareas que debe intentar llevar a cabo de manera preliminar: en primer lugar, debe decidir si es deseable o no trazar una continuidad entre las dos etapas, es decir, si considera un mínimo de coherencia como *normativamente deseable* en cualquier tipo de producción, no sólo de carácter artístico, sino también en el terreno de la filosofía, la literatura, las ciencias experimentales. En mi opinión, es imprescindible el esfuerzo conceptual de resolver, o por lo menos intentar resolver, las determinaciones irreconciliables en categorías más universales que medien entre ambas. De la misma opinión parece ser Francisco Calvo Serraller, el crítico que en los últimos años más se ha ocupado de nuestro autor, cuando escribe: «lo que estoy intentando sugerir es si Alberto Corazón, en ese ir haciendo de todo, en esta constante extensión, no estaba haciendo o buscando hacer siempre lo mismo: un trayecto artístico, cuando ya no estaba claro qué era el arte. En este sentido, aunque la presente exposición antológica de su trabajo creador tenga unos límites prefijados muy claros, yo no veo imposible, o, más bien, intuyo cada vez como más necesaria, una visión unitaria de toda la trayectoria de Alberto Corazón, sin distinción de actividad, medio, género, ni circunstancia» [“Acorde”, Catálogo retrospectivo *Alberto Corazón 1992-2002*, Tf. Editoriales, Madrid, 2002, págs. 24-25].

Si se establece que la búsqueda de una cierta coherencia es un *desideratum* también en el caso del artista que nos ocupa, surge inmediatamente el segundo problema, el de *definir el corte*, la discontinuidad entre los dos momentos de su trayectoria: es decir, se trata de ofrecer

una descripción de ese cambio de orientación que insista más o menos en la continuidad de un sustrato de intereses comunes. En filosofía se habla por ejemplo de la *Kehre* de Heidegger, que presupone la existencia de un viraje que deja intactas las preocupaciones fundamentales del pensador; también se ha consolidado la expresión “el primer y el segundo Wittgenstein”, en la que queda claro que la ruptura de planteamientos entre el *Tractatus* y las *Investigaciones* es tan abismal que casi podría hablarse de dos autores distintos. En la *Hegel-Forschung* se suele salvar las claras contradicciones entre el sistema maduro berlinés y los primeros escritos de Tubinga, Berna y Frankfurt reduciendo a estos últimos al término “Escritos de juventud” y lo mismo ocurre con los escritos pre-críticos kantianos: según estos términos, antes de 1800 y de 1770 respectivamente, ni Hegel era realmente Hegel ni Kant se había dado cuenta de que tenía que ser Kant. En ciertos escritos parece que Calvo Serraller quiere aplicar este último esquema del “*todavía no*” a Corazón, cuando escribe que «en todo caso, la única restricción a este proyecto viene determinada por la juventud, la inquietud que todavía asalta a Corazón y deja muchos caminos abiertos a esta trayectoria en ciernes» (*ibidem*). Esta estrategia quiere devaluar la etapa conceptual de nuestro autor a casi una chiquillada, fruto de la impaciencia de un joven exaltado. Gómez Aguilera, en su exhaustivo trabajo de análisis de toda la obra del artista, intenta mediar entre la ruptura y la continuidad: «en 1991, Alberto Corazón abrió un nuevo ciclo artístico asentado sobre renovados presupuestos estéticos que reformulan anteriores prácticas y concepciones» [“El guardián del misterio”, en el catálogo *Alberto Corazón. Inscripción en la memoria*, SEACEX, Madrid, 2003]. ¿Corte brusco o renovación? En una entrevista que tuvimos la ocasión de hacerle recientemente, sin dudarle optó por la segunda alternativa, por la existencia de una *Kehre*, destacando una serie de elementos centrales de interés que se habían mantenido invariados en su producción (fundamentalmente: su interés por la *lectura* de la imagen, por su descubrimiento, y la atención al *factor perceptivo* de recepción y creación de la obra).

El último problema previo que se presenta ante la constatación de dos etapas contrapuestas en la obra de Corazón, es la *definición de las mismas*: para ello se han propuesto diferentes términos, como, por ejemplo, el tránsito de un arte apolíneo a un arte dionisiaco (Calvo Serraller), o el paso de un arte de la comunicación a un arte de la expresión (Gómez Aguilera); el propio Corazón, en la entrevista recién mencionada, se mostraba más inclinado a aceptar esta segunda caracterización, por parecerle filosóficamente más neutra.

La resolución de estos tres problemas previos puede parecer una cuestión meramente nominal, innecesaria antes de pasar a una consideración concreta de las características de la producción en las distintas etapas; sin embargo, una atención a la precisión conceptual previa es fundamental para ofrecer una interpretación rigurosa de la obra del artista, es decir, para no incurrir en la ligereza teórica de ciertos análisis que parecen demasiado apresurados. Un ejemplo de esta falta de rigor puede encontrarse, en mi opinión, en ciertos pasajes de Calvo Serraller [“Acorde”, op. cit., pág. 37]: ya hemos visto que este crítico oscila, en el mismo texto, entre la voluntad de una comprensión unitaria de toda la obra y la visión de la primera etapa como un arrebató de juventud; pues bien, en las páginas finales de su estudio tilda al cambio de perspectiva de Corazón como una consciente y deliberada «ruptura frente al lastre de lo razonable». Esta denominación genérica se desglosa en las siguientes determinaciones

conceptuales: «con esta obra escultórica de los noventa, parece haberse impuesto la disolución de la coherencia del pasado, de su encarrilamiento a través de un discurso quizás demasiado positivo, o, como lo formulé antes, de un discurso artístico basado en la comunicación y sus leyes, que ahora deviene en la antípoda poética de la expresión, la asunción de un saber que no teme avanzar a tientas». El cambio de poética de Corazón habría sido «deliberadamente regresivo», y en su voluntad de convocar «el poder aleatorio del arte, las zonas inescrutables del espacio, que siempre bordean lo imposible», habría alcanzado «los conjuros simbólicos, los signos atávicos, las figuras arquetípicas, las historias mitológicas». Pero entonces, cuál es el marco teórico adecuado: ¿unidad o ruptura? ¿Coherencia o antípodas? En mi opinión, no se puede dudar de que estamos ante un claro caso de transfuguismo en el sentido técnico de la palabra; y al poder hablarse sin demasiados problemas de “bandos” en la producción artística española de los 70, 80 y 90, puede decirse este primera espada de la *factio* conceptual se pasó, no sin un prudencial silencio intermedio, a las filas del enemigo.

El arte que hace Corazón en los noventa, fruto de una inversión total y absoluta de los presupuestos teóricos y prácticos de los setenta, se nos revela dominado por una triple caracterización: se trata de un arte objetual, aconceptual y no-ideológico. Por lo que respecta al primer rasgo, como ya se ha adelantado, se inscribe plenamente en la inversión que se ha producido, a nivel español y europeo, desde un arte conceptual al retorno a la producción de objetos, sometidos a la mercantilización. Corazón se sitúa en este sentido en una dinámica generalizada, pero su cambio de perspectiva resulta más sangrante, más incomprensible, si se recuerda la parte más citada, más contundente y filosóficamente más profunda del manifiesto firmado por él en 1973: «*la ligazón del arte al objeto es, por razones históricas, obvia*. La propiedad, tanto en su deseo como en su realización, no puede concretarse sino a través del objeto. En este sentido la obra de arte ha sido, es, EL OBJETO. A los artesanos que siguen produciendo estos objetos convendría advertirles que su trabajo como tal sigue siendo estimable; pero que el pacto que implícitamente suscriben a través de él está históricamente condenado a desaparecer» [“A favor de un arte perfectamente útil”, 1973, en Marchán Fiz, S., *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 1986, pág. 425]. El regreso a una estética en la que tiene plena validez la coseidad de la obra, en la que el objeto artístico ya no es puesto en discusión, provoca por una inversión dialéctica la segunda de las características mencionadas, esto es, una actitud cognoscitiva a-conceptual, mística, sensible, continua en la obra artística y literaria de Corazón.

La tercera característica del *nuevo* Alberto Corazón es un rechazo de la ideología no sólo en el sentido de su explícita defensa del mecanismo presuntamente «aséptico y objetivo» del mercado del arte, sino también en la propia creación artística. En este sentido, las afirmaciones que realizó en nuestra entrevista no podrían ser más claras. Su arte es no-ideológico por dos razones: en primer lugar porque «la ideología, dado que el origen de esta entrevista es una reflexión filosófica por tu parte, en el sentido hegeliano de una concepción del mundo, ha terminado, y terminó con la guerra fría, y era inevitable que fuera así. Por lo tanto, creo que en estos momentos es muy difícil, es más, no es pertinente un arte ideológico». La negación de la existencia de ideologías por parte de este artista otrora sumamente politizado es una muestra de ese fenómeno de «desengaño» con la política que caracterizó la década de los 80, pero en

mi opinión es una muestra de ese fenómeno que en italiano se denomina “*qualunquismo*”, una indiferente decepción hacia toda ideología en épocas de desmovilización política. Pero, en segundo lugar, aunque las ideologías permanecieran vigentes, su arte no se amoldaría a ninguna de ellas, dado su carácter coercitivo y opresor: tal y como sostuvo en la entrevista, «creo que la ideología es perniciosa para cualquier práctica, en la medida en que significa limitaciones».

Sin embargo, a pesar de su concepción negativa de las ideologías, Corazón se resiste a que se denomine a su arte anti-ideológico, y propone en la entrevista en cambio un arte fundado en otra categoría, tan impolítica como ambigua: «tampoco creo que deba reivindicarse lo no-ideológico. Yo hago continuamente una propuesta, que nunca he explicitado así, y que me viene bien hacerlo ahora por primera vez al hilo de esta consideración tuya, y es que en lugar de un arte ideológico, se haga un arte inteligente. Propongo cambiar la palabra ideología por la palabra inteligencia, como capacidad de explorar lo que nos rodea pero sin prejuicios». ¿Cómo puede explicarse este movimiento? En mi opinión, la negativa de Corazón a defender un arte no-ideológico es una muestra más de su a-politicidad, de su voluntad de mantener su arte al margen de todo proyecto colectivo de transformación y mejora del mundo, si es que se puede dar esta definición de lo político. El rechazo a las ideologías como ideas cosificadas, impuestas desde arriba o desde atrás, es decir, desde el poder o desde la tradición, es un tópico del pensamiento político progresista, incluso a partir de la escuela de los hegelianos de izquierdas y Marx; luchar contra las ideologías es hacer política. En cambio, reivindicar el concepto de la inteligencia, políticamente correcto y semánticamente cargado positivamente, tal y como lo hace Corazón, denota el intento de trascender todo horizonte político, y refugiarse en una neutralidad, en la lejanía de un dominio del arte desconectado de toda implicación social.

Como conclusión, dada la imposibilidad de encontrar una coherencia más que mínima y anecdótica entre las dos etapas de la obra de Alberto Corazón, sólo cabe concederle el beneficio de la duda al propio artista, y confiar en que investigaciones ulteriores, más profundas y con una mayor distancia temporal puedan encontrar ese *elemento último* que explique lo que hoy, a todas luces, parece inexplicable, y por ende injustificable: el tránsito de una práctica y una teoría artísticas a sus antítesis más absolutas, más irreconciliables. En este sentido, cabe darle la razón a Calvo Serraller cuando dice: «creo que aún nos falta perspectiva para comprender estos puntos extremos de la trayectoria de Corazón – quiero decir, para comprender su íntimo lazo de unión» [“Brut Nature”, introducción al catálogo de la exposición *Solsticios*, Galería Marlborough, Madrid, 2003, pág. 4]. Por el momento, su transfuguismo permanece inexplicado.

Valerio Rocco Lozano