

EL AZAR COMO RESEMANTIZADOR DE LA OBRA DE ARTE: A PROPÓSITO DE *¿POR QUÉ EL PROCESO ENTRE PILATO Y JESÚS DURÓ SÓLO DOS MINUTOS?*, DE WOLF VOSTELL

José Julio GARCÍA ARRANZ

Resumen

En el Museo Vostell Malpartida, próximo a la localidad altoextremeña de Malpartida de Cáceres, se conserva la escultura titulada *¿Por qué el proceso entre Pilato y Jesús duró sólo dos minutos?*, monumental obra multimedia expuesta al aire libre, realizada por el artista alemán Wolf Vostell al final de su trayectoria. Constituye un singular ensamblaje constituido por los restos de desguace de un avión militar ruso clavado en vertical sobre un estanque con agua, entre cuyo fuselaje se insertan coches, pianos y monitores de ordenador. Dotado por su autor de un significado crítico perfectamente consecuente con la filosofía plástica de toda su creación, la instalación imprevista de varios nidos de cigüeñas en su estructura está propiciando, no sólo la transformación física del monumento, sino una simultánea reorientación significativa del mismo por parte de los espectadores gracias a una renovada percepción visual y conceptual.

Palabras clave: Wolf Vostell, Museo Vostell Malpartida, escultura multimedia, avión militar, nido de cigüeña.

Abstract

In the Vostell Malpartida Museum, situated just outside the Upper Extremaduran village of Malpartida de Cáceres, there is a sculpture entitled «Why did the trial between Pilate and Jesus last only two minutes?», a monumental multimedia work exhibited in the open air, sculpted by the German artist Wolf Vostell at the end of his career. It is a remarkable assemblage made up of a scrapped Russian military plane stuck vertically in a pool of water, its fuselage filled with cars, pianos and computer monitors. It was assigned by the sculptor a critical meaning which is

* El presente trabajo se inscribe dentro del proyecto de investigación del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica I + D del Ministerio de Educación y Ciencia y Fondo Europeo de Desarrollo Regional –F.E.D.E.R.–, titulado «Biblioteca digital Siglo de Oro II: Relaciones de sucesos, Polianteas y fuentes de erudición en la Edad Moderna (catalogación, digitalización y difusión vía Internet)» (HUM2006-07410/FILO), cuya investigadora principal es la catedrática Sagrario López Poza, de la Universidade da Coruña. Agradecemos al Museo Vostell Malpartida, y muy en especial a sus responsables José Antonio Agúndez García, Agapito Gómez González y Josefa Cortés Morillo todas las facilidades que nos han brindado para el acceso a sus fondos bibliográficos y documentales, así como sus observaciones y su permanente cordialidad y simpatía; también estamos en deuda con la Dra. M.^a del Mar Lozano Bartolozzi por la indispensable bibliografía que nos ha facilitado. Sin todo ello no nos hubiera sido posible abordar el presente texto.

perfectly consistent with the artistic philosophy of all his work; however, the unforeseen appearance of several storks' nests has brought about not only the physical transformation of the work, but also a simultaneous reorientation of meaning by spectators, thanks to its renewed visual and conceptual perception.

Keywords: Wolf Vostell, Vostell Malpartida Museum, multimedia sculpture, military plane, storks' nests.

En la introducción al conjunto de ensayos reunidos en el libro *Imágenes simbólicas*¹, a modo de reflexión previa a sus reveladoras páginas sobre los «Objetivos y límites de la iconología», Ernst H. Gombrich se detiene en el caso de la fuente monumental que preside la populosa plaza londinense de Picadilly Circus. Se trata de una obra erigida entre 1886 y 1893 con el fin de conmemorar la figura del séptimo conde Shaftesbury, eminente filántropo e impulsor de la más avanzada legislación social de su tiempo. Su elemento icónico dominante es la grácil figura alada que corona el monumento –el dios Eros–, dispuesta a lanzar un dardo invisible sobre los inadvertidos viandantes, imagen incorporada, si nos remitimos a la declaración del Comité pro-monumento durante las fechas de su inauguración, como personificación de la «Caridad cristiana». El escultor Albert Gilbert, autor del conjunto, clarifica algunos años después esta sorprendente afirmación al indicar que Cupido alegoriza aquí la valiente y elevada contribución de lord Shaftesbury: «El Amor con los ojos vendados lanza indiscriminada, pero deliberadamente, sus proyectiles de bondad, siempre con la celeridad que al ave le dan sus alas, sin detenerse nunca a tomar aliento o a reflexionar críticamente, sino elevándose cada vez más, insensible a los riesgos y peligros que corre».

Resulta evidente que tan altisonantes y, por lo demás, extremadamente artificiosas declaraciones oficiales estaban condenadas a verse muy pronto relegadas al olvido. Al menos desde 1947 –año en el que el monumento fue reinstalado en su emplazamiento original una vez conjurada la amenaza de los bombardeos alemanes–, la fuente se convierte en lugar habitual de citas y encuentros, así como distintivo de los barrios de diversión de la metrópoli; Eros se erige así en verdadera deidad del amor, liberado ya de incómodas responsabilidades moralizantes, destinado a presidir celebraciones y desenfrenos festivos desde la vertiente más pagana y terrenal de sus amplios dominios emocionales. La interpretación popular ha acabado, entonces, por imponerse a una lectura oficialista que ya casi nadie recuerda, contribuyendo de este modo a devolver a Amor su legítimo lugar en el Panteón gracias a la concesión de unas connotaciones significativas menos forzadas y más coherentes con la libertina reputación de la joven y díscola divinidad clásica².

¹ Col. Alianza Forma 34, Madrid, Alianza Editorial, 1986, pp. 13 y ss.

² De hecho, GOMBRICH, E. H. –*op. cit.*, pp. 13-14– señala la existencia de algunos indicios que permiten sospechar que los argumentos de la presentación oficial del monumento no coincidían con las verdaderas intenciones de Gilbert –quien, por lo demás, no pudo terminar la fuente de acuerdo con su

La fuente londinense constituye, en consecuencia, un caso paradigmático de la «indefinición del significado» de, al menos, ciertas creaciones artísticas. El contenido semántico de la producción plástica, como señaló el propio Gombrich en varias ocasiones, depende en gran medida de «la participación del espectador», de una aportación externa y espontánea que puede llegar a enmascarar, e incluso suplantar, la verdadera intención original del artista, situación que convierte al significado en un término, cuando menos, «escurridizo». En este proceso de resemantización de la obra puede operar, sencillamente, el paso del tiempo, por simple olvido o pérdida del código o de aquella información que nos permitiría aproximarnos con ciertas garantías a su significación inicial –así sucede, en especial, con ciclos representativos pertenecientes a culturas ágrafas o deficitarias documental–, lo que fomenta la propuesta por parte de los iconólogos de hipótesis interpretativas más o menos consecuentes con sus figuras y escenas. Pero en su devenir puede surgir de igual modo una circunstancia o acontecimiento imprevistos por el creador, un fenómeno azaroso que podría llegar a transformar física o conceptualmente la propia creación o su contexto inmediato, y dotarla de unos contenidos nuevos que acaben por imponerse sobre los originales. Poco podía sospechar la Comisión pro-monumento de la fuente de Gilbert que tan respetable hito conmemorativo se convertiría en epicentro y estandarte de la disipación londinense como consecuencia de la actividad nocturna que empieza a concentrarse en su entorno a partir de mediados de la pasada centuria. Vamos a analizar en las siguientes páginas un ejemplo comparable, al menos en el sentido de que la irrupción de un factor fortuito –la incorporación de elementos naturales tan contundentes material y visualmente como son unos nidos de cigüeñas– está propiciando de igual modo la reorientación significativa de una de las últimas obras del artista alemán Wolf Vostell.

¿POR QUÉ EL PROCESO³ ENTRE PILATO Y JESÚS DURÓ SÓLO DOS MINUTOS?

Con esta interpelación directa al espectador, provocadora y *a priori* desconcertante, quiso denominar Vostell a una monumental –y no menos llamativa– escultura multimedia, hoy instalada al aire libre entre las dependencias del Museo Vostell Malpartida, en las proximidades de la localidad altoextremeña de Malpartida de Cáceres. Auténtico tótem tecnológico que contrasta con la rusticidad de las construcciones del antiguo lavadero de lanas y del berrocal natural en los que se integra,

proyecto original–, tal vez reconducidas por los edificantes propósitos de las autoridades implicadas. Aficionado a temas mitológicos, atisbo de la «alegría foránea» que trataba de introducir en la rígida y sombría sociedad londinense de finales de la era victoriana, el escultor británico sugirió en algunas de sus declaraciones y escritos la posibilidad de que el significado que pretendió proporcionar a su obra fuera más aproximado a la lectura que la opinión popular contribuyó, poco más tarde, a recuperar y consolidar.

³ En algunos textos referidos a la obra aparece en el título la palabra «juicio» en lugar de «proceso»; nosotros optamos por esta última por ser la que figura en los catálogos oficiales del Museo Vostell Malpartida.

constituye, en esencia, los restos de desguace de un avión militar MiG-21 de origen ruso –algunas de sus insignias identificativas resultan aún visibles⁴–, que ha sido reconstruido en disposición vertical con el morro clavado en el suelo –en realidad, empotrado en un bloque de hormigón situado en el centro de un estanque rectangular–, de manera que, entre los fragmentos disgregados de su fuselaje, se han insertado en horizontal dos automóviles completos Seat⁵ y un piano de cola. Otros dos instrumentos similares se sitúan en la base, apoyados sobre el extremo delantero del caza, afianzando de modo visual –que no estructural– tan compleja superposición. Varios monitores de ordenador han sido introducidos en la cabina desmontada del avión y en el habitáculo de los coches (Fig. 1). Son todos estos elementos –el televisor/ordenador, el avión, el automóvil, la música–, en palabras del propio artista, «los objetos más amados del final del siglo XX»⁶, motivos significantes fundamentales para la representación de la cultura y la realidad socio-tecnológica del pasado siglo, concebidos como residuos recuperados del abandono, reciclados e interconectados entre sí de acuerdo con una filosofía de trabajo que el propio Vostell bautizó como *dé-coll/age*, deudora de los fundamentos neodadá y expresionista de su plástica⁷. Se trata de una metodología aplicable a distintos medios de expresión en la que interviene, bien un proceso inicial de destrucción o fragmentación premeditada, bien –en el caso de las propuestas multimedia– una fase previa recolectora de diversos materiales encontrados casualmente en el devenir cotidiano, resultantes de procesos productivos complejos, y que han ido adquiriendo vida autónoma en su

⁴ De acuerdo con el testimonio del Director del Museo Vostell Malpartida, José Antonio Agúndez García, los restos del avión soviético fueron adquiridos a un elevado precio en unos hangares de Dresde, en la antigua República Democrática Alemana, en el año 1990, tras la caída del muro de Berlín y la reunificación con la República Federal. Resulta problemático establecer si el artista eligió deliberadamente este modelo concreto de avión, o tan sólo se trataba de rescatar una máquina de guerra procedente del bloque comunista aprovechando la liquidación de los restos desmantelados de su pasado poderío militar. El Mikoyan-Gurevich MiG-21 es un caza multimisión de combate construido en la Unión Soviética, y, en sus diferentes versiones, uno de los aviones militares más extendidos en el mundo después de la Segunda Guerra Mundial gracias a su versatilidad. Estuvo presente en casi todos los conflictos importantes de los años 60-90 del pasado siglo, desde la Crisis de los Misiles cubana o la Guerra de Vietnam, hasta los distintos enfrentamientos en África u Oriente Medio de finales del milenio. Su protagonismo resulta a todas luces evidente como exponente de la conflictividad internacional de esas décadas, y de la imposición de las ideologías por medio del empleo de la fuerza y la tecnología más avanzada. Pablo J. Rico, quien califica al monumento de Vostell de «gigantesca columna diseñada para la flagelación de la vista y de la mente», ha indicado que, tras el colapso del *status quo* entre los dos bloques políticos, el occidental y el comunista, es la propia entropía de las máquinas de guerra la que facilita su sometimiento al capricho del artista. Vid. Rico, P. J., «Vostell-Automobile», en RICO, P. J. (ed.), *Vostell Automobile*, Zaragoza, Edelvives, 2000, p. 323.

⁵ Los automóviles que hoy forman parte del monumento no son los mismos que los instalados en el montaje original de Milán –al que enseguida nos referiremos–, de marca Fiat, sino dos ejemplares procedentes de desguaces locales. Tan sólo el fuselaje del avión y los pianos son piezas recuperadas de aquella primera versión.

⁶ Vid. STASIO, Marina de, «L'installazione di Wolf Vostell. C'è un Mig a villa Scheiber», diario *L'Unità* (Milán), 13 de agosto de 1996, p. 20.

⁷ LOZANO BARTOLOZZI, M. M., *Wolf Vostell (1932-1998)*, col. Arte hoy, Madrid, Nerea, 2000, p. 111.



FIG. 1. *Wolf Vostell, ¿Por qué el proceso entre Pilato y Jesús duró sólo dos minutos? (1996-1997). Escultura multimedia (fragmentos de un avión militar ruso modelo MiG 21, 2 coches, 3 pianos y monitores de ordenador). Colección Museo Vostell Malpartida. Junta de Extremadura. Foto cortesía Archivo Happening Vostell. Museo Vostell Malpartida.*

degradación física; se procede a continuación a la reconstitución o yuxtaposición de las partes, combinación formal o conceptual al margen de toda norma o lógica aparente, que busca provocar el contraste, la confrontación, o tal vez una sorprendente analogía. Se trata de sugerir asociaciones diversas en la mente de los espectadores con el ánimo de estimular, mediante la acción-reacción, la reflexión crítica sobre los aspectos más cuestionables del comportamiento humano⁸. El monumento de Malpartida se integra a la perfección, entonces, en una corriente estética iconoclasta, interesada no tanto en el resultado final de la obra como en la valoración del fragmento, del desecho recuperado, y en el proceso de transformación y deterioro que los materiales experimentan a lo largo del tiempo, planteamientos que Vostell ya puso en práctica desde sus primeros *dé-coll/ages* a partir de la década de los cincuenta⁹.

Una primera versión de la escultura (Fig. 2) fue presentada en la *I Festa di un Altro Mondo. Fluxus & Fluxus* que tuvo lugar en la Villa Scheiber de Milán en julio y agosto de 1996 como actividad de la Fundación Mudima de Gino di Maggio, siendo a continuación trasladada y donada por Vostell al museo extremeño¹⁰. El artista realizó diversos bocetos preparatorios de la obra, fechados en ese mismo año, en los que figuran títulos mucho más lacónicos que el definitivo, tales como *Mig-21* o *Mig-Fluxus*¹¹. La reconstitución malpartideña, de 16 m de altura, fue inaugurada el 24 de octubre de 1997 en su actual ubicación, en el centro de la ya mencionada alberca rectangular con agua sobre la que vierten dos fuentes que manan de su estructura a distintas alturas¹². El proceso de montaje, que no resultó fácil a causa de

⁸ Hemos elaborado esta definición de *dé-coll/age* a partir del testimonio de la entrevista de Jürgen Schilling a Wolf Vostell realizada en mayo de 1980 en Malpartida de Cáceres con ocasión de la tercera SACOM (Semana de Arte Contemporáneo de Malpartida), recogida en SCHILLING, J. y SCHILLER, P. H. (textos), *Vostell. Pour mémoire. Tableaux et dessins, 1954-1982*, Calais, Musée des Beaux Arts et de La Dentelle, 1982, pp. 9 y ss., y sintetizada en sus principales líneas en CORTÉS MORILLO, J., «Wolf Vostell. El concepto “de-coll/age” en sus libros de artista», en M. M. Lozano Bartolozzi, F. M. Sánchez Lomba, J. Cortés Morillo e I. Sánchez Gajardo (coords.), *Libros con arte. Arte con libros*, Cáceres, Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Extremadura, 2007, p. 208. Vid. igualmente LOZANO BAROLOZZI, M. M., «La utopía de Vostell: Arte = Vida, Vida = Arte», en M. Bazán de Huerta (coord.), *Simposio Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX*, Badajoz, Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura/Universidad de Extremadura/Consortio Museo Vostell Malpartida, 2001, en especial p. 88.

⁹ LOZANO BAROLOZZI, M. M., *Wolf Vostell...*, op. cit., pp. 16-17.

¹⁰ El creador alemán justificó la donación como un regalo con ocasión de su 64.º aniversario.

¹¹ Es muy probable, entonces, que el artista no proporcionara a la obra su título definitivo hasta poco antes de su montaje. El Archivo Happening Vostell del Museo Vostell Malpartida conserva fotografías de los apuntes indicados.

¹² En su versión milanesa la obra no fue concebida como surtidor; parece que en último extremo se hizo así, de acuerdo con la explicación de José Antonio Agúndez, como alusión significativa al agua en que Poncio Pilato lavó sus manos en el juicio de Jesús, eludiendo así la responsabilidad de su decisión, si bien la doctora LOZANO BAROLOZZI —«¿Por qué el juicio...? Instalada en el Museo Vostell de Malpartida, Cáceres, esta escultura del artista multimedia alemán es una reflexión sobre el fracaso de la historia, el mal uso de la técnica, la vida moderna y la muerte», *Descubrir el Arte*, año VI, n.º 71 (enero 2005), p. 128— incide en la idea de que la fuente constituye un elemento generador de ruido/música *fluxus* que se incorpora a los sonidos naturales del paraje de Los Barruecos, así como en la concepción del estanque que rodea la base del monumento como elemento «purificador»



FIG. 2. *Wolf Vostell, ¿Por qué el proceso entre Pilato y Jesús duró sólo dos minutos? Primera versión para la Villa Scheiber, Milán (1996). Foto cortesía Archivo Happening Vostell. Museo Vostell Malpartida.*

la aparatosidad de sus componentes, fue acelerado para que su presentación pública pudiera coincidir con el sesenta y cinco cumpleaños del artista, ante el preocupante avance de una enfermedad que venía padeciendo en la última fase de su vida. Wolf Vostell pudo, en efecto, contemplar el monumento finalizado ya que su fallecimiento llegaría algunos meses después, el tres de abril de 1998, en una clínica de Berlín, a consecuencia de un paro cardíaco.

EL TÍTULO DE LA OBRA: UNA JUSTIFICACIÓN CULTURAL

En sus declaraciones sobre el monumento, el artista alemán puso de manifiesto su consternación ante la circunstancia de que un acontecimiento de tan amplio alcance religioso-político para la cultura judeo-cristiana¹³ como fue el proceso entre el gobernador romano Poncio Pilato y Jesús de Nazaret, suceso sobre el que apenas contamos con referencias documentales más allá de las evangélicas¹⁴, resultara tan extremadamente expeditivo e irresponsable en su resolución. La conexión conceptual de aquel trascendental episodio con la escultura multimedia que ahora nos ocupa ha propiciado una lectura, al menos, a un doble nivel. Desde una perspectiva más generalizadora, el título de la obra –seguimos aquí la opinión de la catedrática Lozano Bartolozzi– busca inducirnos a la reflexión sobre algunas de las preocupaciones más recurrentes de su creador: «[...] el fracaso de la historia, [...] los enfrentamientos, las violaciones, el mal uso de la técnica, la vida moderna y la muerte»; el monumento supone, en consecuencia «[...] un testimonio sugestivo, impactante

y «fuente de vida esperanzadora». Vid. igualmente LOZANO BARTOLOZZI, M. M., *Wolf Vostell...*, op. cit., pp. 111-112.

¹³ CANO RAMOS, Javier –*Escultura de Wolf Vostell ¿Por qué el proceso entre Pilatos y Jesús duró sólo dos minutos? Museo Vostell Malpartida de Cáceres. Un alegato contra la barbarie*, impreso suelto editado por la Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Extremadura con ocasión de la inauguración de la obra, octubre de 1997 (el ejemplar que hemos consultado se encuentra depositado en el Archivo del Museo Vostell Malpartida, y nos fue gentilmente facilitado por sus responsables)– ha incidido, de forma sintética pero enormemente clarificadora, en la compleja red de sentimientos de condena y culpabilidad que la cultura judeo-cristiana ha ido tejiendo en torno al episodio del juicio, mezclando connotaciones de «mesianismo político», «alta traición» y «cumplimiento de una profecía», todo lo cual, trasladado al pensamiento contemporáneo, se traduce en una toma de conciencia de nuestra alienación, de cómo las tecnologías han trastocado la evolución natural del hombre contemporáneo. Hemos pasado de un «nomadismo sin frenos», en aras de un culto a la velocidad representado por los medios de locomoción, a un sedentarismo impuesto por la reciente revolución digital en el acceso a la información, la imagen o el sonido. Este autor vuelve a abordar el mismo tema en «La concepción judía en la obra de Vostell: del *Foco de Auschwitz* a Shoah», en M. Bazán de Huerta (coord.), op. cit., p. 175.

¹⁴ Los *Evangelios* mencionan a Pilato como juez de la Pasión, y nos transmiten el interrogatorio al que sometió a Jesús, de cuya inocencia estaba convencido, a pesar de lo cual consintió finalmente que fuese crucificado; procuró salvar su responsabilidad, como ya hemos indicado, con el gesto simbólico del lavado de manos (vid. *Mt* 27, 11s; *Lc* 23, 1s; *Mc* 15, 1s; *Jn* 18, 28s.), que se ha convertido en auténtico lugar común. Pese a que la versión de Marcos suele considerarse como fuente de todas las demás, cada uno de los relatos del juicio presenta ligeras variaciones sobre ciertos detalles, si bien los cuatro evangelistas insisten en un aspecto común, como es la debilidad de carácter de Pilato.

y permanente del rechazo a la violencia por el lenguaje comprometido del Arte»¹⁵. «La historia del arte –declaró el mismo Vostell en 1987¹⁶– se puede definir como una regla de la vida, como la norma ética y estética más alta contra la violencia y la estupidez que existen paralelas a esta historia». Pero el binomio título-obra ha generado del mismo modo interpretaciones más precisas. Se ha erigido en símbolo del lamento ante el desigual conflicto entre los poderosos y los sometidos, ante la indefensión frente a la opresión de una autoridad o fuerza desmedidas. De igual modo, tal y como puso de manifiesto en su momento Mercedes Guardado, esposa del artista, el monumento supone una dramática llamada de atención sobre la estulticia de una humanidad que desencadena a diario situaciones injustas y crueles mediante la toma de las más graves decisiones de manera irreflexiva, sin meditar sus posibles alcance y consecuencias, y al margen de cualquier empatía o consideración ética. El propio avión retirado y desmantelado es testimonio parlante de la inutilidad de unas acciones violentas y desproporcionadas que, sin embargo, han sido, son y seguirán siendo justificadas oficialmente en aras de una beligerancia que se considera conquistadora y garante de unas mal entendidas seguridad y libertad¹⁷. Todo ello se torna comprensible y coherente en el seno de una filosofía *fluxus* en la que se invita al hombre a valorar y trascender cada una de sus acciones, por sencilla que pueda parecer, en un intento genuinamente vostelliano de equiparar vida y arte¹⁸.

Pero el título de la obra nos suscita aún una reflexión más: ¿Fue la figura de Poncio Pilato adoptada tan sólo por su decisiva intervención en el pasaje evangélico, o pudieron influir también en parte los rasgos de intolerancia y autoritarismo con que la historia antigua invistió su personalidad? En los escasos pero significativos testimonios coetáneos que aluden a este personaje, que fue Prefecto o, de forma más imprecisa, Procurador romano de Judea desde el año 26 al 36 de nuestra era, se ha puesto de relieve su marcado talante antisemita. Comandante del ejército y juez supremo encargado de designar a los sumos sacerdotes, sentía poca simpatía por sus súbditos judíos; de hecho, se le ha vinculado con Lucio Elio Sejano, militar confidente de Tiberio y principal agente de la conspiración contra la comunidad hebrea en Roma. Cronistas coetáneos como Tácito¹⁹, Filón de Alejandría²⁰ y, sobre

¹⁵ LOZANO BAROLOZZI, M. M., «¿Por qué el juicio...?», *op. cit.*, p. 128. Muy en sintonía con estos enunciados, Vostell declaró que la gran escultura «[...] muestra las heridas del siglo XX, el terrorismo, las catástrofes, la muerte ¿Y qué artista sería yo si no contestara a esas heridas? Mi destino es expresar las heridas del siglo XX»; texto incluido en «Wolf Vostell ante su nueva obra: “Esta escultura muestra la herida del siglo XX”. El día 24 se inaugurará oficialmente, festejando los 65 años del artista extremeño-berlinés», diario *Hoy*, 11 de octubre de 1997.

¹⁶ Reproducido en LOZANO BAROLOZZI, M. M., *Wolf Vostell...*, *op. cit.*, p. 18.

¹⁷ LOZANO BAROLOZZI, M. M., *Wolf Vostell...*, *op. cit.*, pp. 111-112.

¹⁸ Vostell confesó en cierta ocasión: «Quiero contribuir a la humanización y cualificación de la vida en mi época a través de la conversión de hechos y comportamientos aparentemente insignificantes en sucesos dignos de admirar»; texto incluido en «Wolf Vostell conversando con Manfred Chobot», en BAUS, P. y RICO, P. J. (coords.), «SARA-JEVO». *Tres Fluxus Pianos Vostell*, Palma de Mallorca, Wolf Vostell/Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, 1994, p. 168.

¹⁹ *Ann.* 1, 80; 6, 27; 32.

²⁰ *Legatio ad Gaium* 299-305.

todo, Flavio Josefo²¹ se refirieron a Pilato como persona sin tacto político, corrupto, venal, rapaz y cruel, que se complacía en herir el sentimiento religioso de sus sometidos. Organizó en Jerusalén, a sabiendas de la repulsa de los semitas hacia las imágenes, desfiles de soldados romanos con los estandartes imperiales y la efigie del emperador, y colocó escudos votivos en el antiguo palacio de Herodes, hechos que serán desaprobados por Tiberio gracias a la resistencia pasiva del pueblo hebreo. Gran irritación produjo igualmente la decisión de Pilato de cargar al tesoro del Templo los gastos de la construcción de un acueducto. Con motivo de haber procedido con severidad injustificada contra los samaritanos, fue depuesto y enviado a Roma por Vitelio, legado de Siria. De poco sirvió el intento de los escritores cristianos posteriores –Justino, Tertuliano o Eusebio– de eximir a Pilato, al menos en parte, de una responsabilidad en el juicio de Jesús que hacen recaer en Herodes Antipas²². Tuviera o no Vostell en cuenta tan escabroso historial, la irreverencia y arbitrariedad del proceder de Poncio como gobernante proporcionan aún más solidez argumental si cabe al cúmulo de despropósitos que la monumental escultura malpartideña hoy nos denuncia.

No es ésta la primera ocasión en la que Vostell asocia la figura de Cristo al icono de un avión militar. Ya en una de sus más tempranas obras pictóricas –*Kriegskreuzigung* o *Crucifixión de Guerra*, 1953– representaba a un gran bombardero cuatrimotor, dotado de feroces rasgos zoomorfos similares a los de un tiburón en una caracterización del aeroplano como temible «predador», que cae en picado desde las nubes envuelto en llamas; una enorme figura de Cristo, acorde con la factura *fauve* del cuadro y representada en los mismos tonos verdeazulados del aparato, aparece clavado en la «cruz» que configura la parte posterior del fuselaje²³. Elemento recurrente en la compleja trayectoria creadora de Vostell, el tópico del aeroplano colapsado e hincado por su extremo delantero ya fue utilizado en su obra *Arc de Paix* (1989-91; colección Mercedes Guardado), en la que la maqueta de un avión de línea comercial ha sido parcialmente incrustada en el extremo superior de un bloque curvado que imita hormigón, y que descansa a su vez en otro bloque más reducido inclinado sobre el primero –resulta escalofriante esta visión casi profética de los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York–, todo ello dispuesto ante una reproducción fotográfica del Gran Arco de la Defensa de

²¹ *Ant. Jud.* 18, 55-64; 85-89; *Bell. Jud.* 2, 169-177.

²² EUSEBIO (*Hist. Eccl.* 2, 7, 1) enumera varios testimonios según los cuales Pilato se suicidó a causa de los remordimientos causados por su decisión, y no faltan escritos que aseguran haber sido ejecutado por Nerón o Tiberio. Las fuentes eclesiásticas sugieren el proceso de íntima «cristianización» que experimentó el gobernador romano, que llegó a ser canonizado por las iglesias copta y etiópica; su mujer, llamada Procla o Claudia Prócula, aparece en la leyenda como discípula de Jesús. Sobre este particular merece consultarse el completo trabajo de Helen BOND, «Pontius Pilate», incluido en *The Ecole Initiative* (1996), accesible en <http://ecole.evansville.edu/articles/pilate.html>.

²³ RONTE, Dieter, «Kriegskreuzigung/War Crucifixión», en VV.AA., *Wolf Vostell. Meine Kunst ist der ewige Widerstand gegen den Tod/My Art is the Eternal Resistance to Death*, catálogo de la Exhibición del Rheinisches LandesMuseum de Bonn, agosto-noviembre de 2007, Bonn, Landschaftsverband Rheinland/Rheinisches LandesMuseum y Mercedes Vostell, 2007, pp. 6-9.

París²⁴. Referencia obligada es también la serie *Ícaro y Tanit* (1992-1993)²⁵, compuesta por varios modelos y un fotomontaje que forman parte de la colección permanente del Museo Vostell Malpartida, y en la que maquetas de aviones comerciales o militares –en algún caso con distintivos soviéticos–, siempre dispuestas en vertical boca abajo, se acoplan a otros objetos de variopinta procedencia²⁶; se trata en todos los casos de propuestas para una escultura monumental destinada a transformar externamente el aspecto del faro de La Mola, en la isla balear de Formentera. En fechas más recientes –1996– presentó como proyecto para otra obra multimedia en el parisino Centro Georges Pompidou, que finalmente no llegó a erigirse, la obra *Fluxus Russe*, en la que un modelo de avión con monitores de televisión embutidos en el fuselaje y alas ha sido «hincado» verticalmente sobre un piano²⁷. Este icono, que sin duda tendrá también su incidencia en la configuración definitiva de *¿Por*

²⁴ Para RIESE, Hans-Peter –«Arc de Paix», en VV.AA., *Wolf Vostell... op. cit.*, pp. 96-97– el avión es aquí símbolo de la incontenible movilidad de la sociedad moderna, y del incremento de la contaminación acústica en nuestras ciudades. En este sentido parece inevitable la alusión a uno de los pasajes del *Happenig* vostelliano *En Ulm, dentro de Ulm y alrededor de Ulm* (1964), en el transcurso del cual, en el aeropuerto militar alemán de Leipheim, tres aviones a reacción ponían sus motores en marcha a la máxima potencia durante doce minutos ante los aturcidos asistentes. *Vid.* al respecto AGÚNDEZ GARCÍA, J. A., *10 Happenings de Wolf Vostell*, Badajoz, Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura/Consortio Museo Vostell Malpartida/Asociación de Amigos del Museo Vostell, 1999, pp. 186 y ss.

²⁵ Resulta muy sugerente la conexión visual entre la historia mítica de Ícaro –hijo del arquitecto griego Dédalo, que, en su fuga de la prisión del rey Minos en la isla de Creta gracias a unas alas construidas por éste, cayó al mar por querer elevarse demasiado hacia el sol, y fundir así la cera que mantenía unidas las plumas– y el icono del avión de guerra –alusión clara a la soberbia inherente al sofisticado arsenal militar de las potencias tecnológicas– en posición de «picado», que cae o se «incrusta» en el suelo. En cuanto a Tanit, entidad procedente del contexto mediterráneo antiguo –equivalente a la fenicia Astarté–, fue divinidad tutelar de Cartago, asociada en su culto a la luna y la fertilidad; su símbolo hermético es un círculo sobre un trazo horizontal y un triángulo o «V» invertida –¿referente visual de la pierna femenina doblada que se incorpora a los diferentes modelos de la escultura?–.

²⁶ Junto a los aeroplanos encontramos vagones de tren, coches, copas de vidrio metalizadas o el ya mencionado contorno laminado de una pierna de mujer doblada –elemento sobre el que volveremos a propósito de *Aphrodita de Palma*–, que se adhieren a otros objetos centrales que representan figuradamente el cuerpo cilíndrico del faro: una guitarra, una aspiradora, una botella de Coca-cola o un simple tubo. En una de las versiones, este último ha sido cortado transversalmente para embutir un coche en horizontal, como hará más tarde en *¿Por qué el proceso...?*

²⁷ También en una de las litografías que editó con ocasión del concierto «SARA-JEVO». *Tres Fluxus Pianos* que tuvo lugar en la Fundación Pilar y Joan Miró el 9 de septiembre de 1994 –carpetas con cinco grabados–, en la que se representa en blanco y negro un boceto del espacio («ambiente-escultura») donde se desarrolló la *performance*, puede contemplarse un fragmento cilíndrico de fuselaje de avión militar descansando en diagonal sobre un piano. En última instancia el fragmento real fue depositado directamente sobre el suelo, seguramente por razones de estabilidad y seguridad. *Vid.* BAUS, P. y RICO, P. J. (coords.), *op. cit.* En aquel concierto, con la Guerra de los Balcanes como telón de fondo y un sentido marcadamente documental, vuelve a insistir Vostell en la brutalidad de los conflictos armados como terrible catástrofe cívica y cultural. *Vid.* AGÚNDEZ GARCÍA, J. A. y CORTÉS MORILLO, J. (coords.), *Wolf Vostell. Impresiones. La Colección de obra gráfica del Archivo Happening Vostell* (Catálogo de la exposición del Museo Vostell Malpartida, abril-junio 2008), Badajoz, Editora Regional de Extremadura/Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Extremadura/Consortio Museo Vostell Malpartida, 2008, pp. 282-283.

qué el proceso...?, contaba ya con una larga trayectoria que arranca de la ilustración titulada *Engels-Sturz* o *La caída del ángel* –1992–²⁸. Muestra esta última la fotografía de un caza, también soviético, retocada con detalles y contornos en colores negro, magenta y rojo óxido, sobre cuya carlinga y alas se han superpuesto series alineadas de monitores de televisión; el aparato aparece igualmente «clavado» en tierra por el morro, del que surge, invertido, el busto pétreo de un general de época napoleónica. Se trata de la idea para una escultura destinada a ser instalada en la ciudad de Postdam –así se indica en la anotación a lápiz al pie de la estampa–, y, aunque la obra fue prácticamente finalizada por el artista en 1997, aún se encuentra a la espera de su traslado al emplazamiento previsto²⁹.

Sin embargo, el precedente icónico y conceptual más inmediato de la obra que aquí nos ocupa es *Aphrodita de Palma* (1994)³⁰, escultura de bronce perteneciente a la espléndida colección que el artista alemán desarrolla durante la década de los noventa (Fig. 3). En esta serie, esmerado ejercicio de reciclado de modelos y trabajos gráficos anteriores, interactúan plásticamente pianos, aviones y coches junto a otros fetiches habituales en el imaginario del autor, que conviven en múltiples combinaciones de sugestión surrealista³¹ –los títulos de las piezas suelen aludir al arte o la mitología clásicas– con las que reivindica una vez más la valoración de los

²⁸ Litografía offset y serigrafía en laca negra, rojo óxido y magenta sobre cartulina realizado a partir de un *fotocollage*. Vid. AGÚNDEZ GARCÍA, J. A. y CORTÉS MORILLO, J. (coords.), *op. cit.*, pp. 268-269.

²⁹ El aparato –también un MiG de la extinta Unión Soviética–, con los monitores ya instalados, reposa en una nave propiedad del artista en Radeland (Alemania), en las proximidades de Berlín.

³⁰ Fine Art Rafael Vostell, Berlín.

³¹ Dentro de esta colección de esculturas en bronce podemos encontrar ejemplos en los que se asocian avión de guerra y piano –*Fluxus Piano* (1994)–, automóvil y piano –*Sin título* (1998)–, o automóvil, piano y televisores –*TV Cadillac-Piano* (1994-95, Museo Vostell Malpartida)–, pieza esta última en la que los monitores de televisión recubren totalmente los bajos de un coche volcado, que descansa en diagonal sobre la tapa abierta de un piano vertical. En todas estas obras, o en proyectos no consumados como *El réquiem para los olvidados* (1986-90; *fotocollage* de la colección Mercedes Guardado), presentado con ocasión de los Juegos Olímpicos de Barcelona en 1992, o el *Proyecto para una escultura (I)* (1990-92; composición de diversos objetos sobre base de madera, colección Mercedes Guardado), donde distintos elementos –electrodomésticos, bloques de cemento, un tanque...– se yuxtaponen de forma aleatoria a un cazabombardero y varios coches, podemos vislumbrar sin dificultad las ideas germinales que confluirán a escala monumental en *¿Por qué el proceso entre Pilato y Jesús duró sólo dos minutos?* Desde el proyecto para su ambiente *MIT(H)ROPA* (1974), en el que se observa la intención de empotrar monitores de televisión en los laterales y techo de un automóvil, no son extrañas las *performance* en las que recurre a esta hibridación, como en *Die Winde*, ambiente para *Fluxus Zug* (1981), o la escultura-acción *Auto-TV-Hoch-Zeit* (1991), en la que el artista coloca monitores de televisión, copas de cristal y otros objetos de la ceremonia nupcial, algunos rotos, sobre un coche de novios –un lujoso Mercedes– aplastado previamente por una apisonadora ante el público asistente en una plaza de Darmstadt. No olvidemos, en fin, el panel *Per Gino* (1997-98, Museo Vostell Malpartida), formado por un muro de concreto en el que, entre diversos neumáticos semiembutidos, aperturas rectangulares permiten visualizar pantallas de televisión en las que se muestran actividades o entrevistas a distintos artistas *fluxus*. La fusión automóvil-piano alcanza su más depurada expresión en el ambiente *Fluxus-Buick-Piano*, resultado de una de las acciones del *fluxus-happening El desayuno de Leonardo da Vinci en Berlín* (1988). Un coche destruido, monitores de televisión y un piano se concitarán, una vez más, en la escenografía de *Le Cri*, concierto *fluxus* realizado en París en 1990.



FIG. 3. Wolf Vostell, *Aphrodita de Palma* (1994), *escultura de bronce* (40 × 25 × 15 cm).
Foto cortesía Fine Art Rafael Vostell, Berlín.

fragmentos de chatarra y la basura industrial como auténticos reveladores del fenómeno vital contemporáneo³². *Aphrodita de Palma* nos presenta un avión a reacción clavado en vertical sobre una peana y disgregado transversalmente en fragmentos o «rodajas», de modo que entre los intersticios del fuselaje se insertan diversos co-

³² Vid. Rico, P. J., «Vostell-Automobile», *op. cit.*, pp. 322-323. Ante la pregunta de un periodista sobre las razones por las que recurrió al empleo de piezas recicladas en el monumento de Malpartida, Vostell respondió que todas ellas son «[...] cosas que forman nuestra vida y de la que estamos formados. Por eso he querido plasmarlo con materiales auténticos y no ficticios»; declaración incluida en «La inspiración plástica está en la vida real. Wolf Vostell cumple 65 años y proclama su europeísmo a las puertas del siglo XXI», periódico *Extremadura*, 18 de octubre de 1997.

ches, prototipo hasta aquí casi literal de la futura composición monumental; una de sus alas ha sido «desprendida» y «recolocada», y de un costado de la pieza surge, una vez más, un apéndice laminado que representa el perfil de una pierna doblada de mujer. Este detalle provoca la inmediata asimilación fálica del avión, y concede a la obra una explícita y casi obscena carga sexual acorde con su título, que desaparecerá en la versión a gran escala.

El origen del icono del avión de guerra «clavado» en el suelo procede de un trágico recuerdo de infancia que el artista desveló al poeta Michel Hubert Lépicouché durante una entrevista³³. Hacia el final de la Segunda Guerra Mundial, mientras Wolf permanecía refugiado con su familia en los bosques de Checoslovaquia eludiendo la persecución nazi –su madre era de origen judío–, escucharon el impacto contra el suelo de un avión derribado en las proximidades. La desoladora visión de los fragmentos diseminados del aparato y los restos mutilados del piloto se imprimieron en la joven mente del artista³⁴. De este modo, uno de los hilos conductores de su futura creación será el concepto de desastre –destrucción, caos, accidentes de tráfico, consecuencias de cambios políticos radicales, guerra y violencia...–, y, con el fin de concretar plásticamente esta idea, recurrirá con mucha frecuencia a objetos usados y en desuso, piezas de coches y aviones, radios y televisores, herramientas atacadas por la herrumbre, incluso basuras y desechos..., todo ello testimonio residual de la voraz civilización contemporánea del consumo. Desde finales de los sesenta incorporó a su obra el automóvil, al principio como elemento significativamente aprisionado en hormigón o *bettonage*, icono mitificado en su momento por los futuristas, que adquirió en el peculiar imaginario del artista el rango de objeto cargado de significado como lo eran ya el avión³⁵ o el televisor³⁶. Los accidentes y

³³ «Encuentros. Entrevista con Wolf Vostell por Michel H. Lépicouché», en BAUS, P. y RICO, P. J. (coords.), *op. cit.*, p. 177.

³⁴ De modo simultáneo a la contemplación de las consecuencias del accidente, Vostell quedó fascinado por la extraña calma que se respiraba en el lugar cuando llegaron hasta él a pesar de la tremenda violencia del suceso inmediato, como si todo hubiera sucedido hace mucho tiempo. Esta impresión resultará clave para la comprensión de una parte de la producción del artista alemán. Creemos pertinente recordar aquí una anécdota bien conocida en su trayectoria creadora: el término *dé-collage*, procedente de las palabras francesas *décollage* –despegar algo de un muro, despegue de un avión– y *décoller* –separar lo que está pegado, arrancar, desprender–, surge tras la lectura de una noticia en la prensa francesa sobre el accidente de un avión comercial en septiembre de 1954, en el que el aparato cayó y se hundió en las aguas del río Shanon (EE.UU.) poco después de su despegue –*dé-collage*–, falleciendo la mayor parte de su pasaje. *Vid.* LOZANO BARTOLOZZI, M. M., *Wolf Vostell...*, *op. cit.*, p. 14.

³⁵ Sobre los aviones de guerra escribió Vostell, con toda su carga de ironía: «El bello y armonioso planear de los aviones supersónicos “high-tech” y de los bombarderos B-52 sobre Vietnam, tan inteligentes y divertidos como una máquina de juegos cualquiera, como un simulador de emociones fuertes dispuesto a arrojar su rosario de cuentas por cobrar: misiles plateados, bombas azabache, torpedos de ámbar y napalm color salmón con destellos levemente azulados»; *vid.* RICO, P. J., «Wolf Vostell: “Gracias a la vida, que me ha dado tanto...”», en BAUS, P. y RICO, P. J. (coords.), *op. cit.*, p. 162.

³⁶ En 1958 declaró el artista a los televisores «las esculturas más móviles del siglo XX»; *vid.* «Encuentros. Entrevista con Wolf Vostell por Michel H. Lépicouché», *op. cit.*, p. 177.

sus dramáticas consecuencias serán a menudo puestos en evidencia por Vostell en sus imágenes y *performance*³⁷.

¿Por qué el proceso entre Pilato y Jesús duró sólo dos minutos? es, por tanto, una desesperada advertencia, consecuente en todas sus dimensiones con el compromiso de Vostell de asumir la creación plástica como eficaz instrumento de toma de conciencia, y supone el corolario de una inagotable e inconformista trayectoria destinada a proclamar las contradicciones internas del mundo y la época que le tocaron vivir. Tal vez la obra pueda resultar estridente en la singularidad, extrañeza y aparatosidad de su propia presencia física, pero precisamente tales rasgos resultan requisitos ineludibles si de lo que se trata es de reclamar la atención de unos espectadores saturados de imágenes en la inflacionista cultura visual occidental del tránsito del siglo XX al XXI, y consumir así la incontenible pulsión admonitoria de su creador.

TRANSFORMACIÓN FÍSICA Y ¿REORIENTACIÓN SEMÁNTICA? DE LA OBRA

Se ha puesto de manifiesto que la rotunda consistencia del monumento contrasta, por un lado, con la aparente levedad que proporciona la disposición «totémica» superpuesta de sus componentes, y, por otro, con un lógico –y, como hemos indicado, premeditado– proceso de envejecimiento y deterioro consecuencia de su total exposición a la intemperie y los agentes ambientales³⁸. Además, su morfología se ha visto sustancialmente transformada a causa de la instalación de, hasta el momento presente –verano de 2008–, cuatro nidos de cigüeñas en los que las aves anidan anualmente³⁹ (Fig. 4), pese a las medidas adoptadas en un primer momento por la dirección del museo para impedir las inevitables alteraciones y daños que este hecho iba a suponer⁴⁰. La presencia de las zancudas (Fig. 5), más allá de la pura

³⁷ Recordemos, por ejemplo, la impactante colección de serigrafías impresas sobre lienzo con fotografías de accidentes automovilísticos reales que realizó durante la primera mitad de los años 60.

³⁸ LOZANO BARTOLOZZI, M. M., *Wolf Vostell... op. cit.*, p. 112.

³⁹ El Director del Museo Vostell, malpartideño de nacimiento y buen conocedor del carácter antropófilo del ave y de su tendencia a instalarse en cualquier construcción o estructura que sobresalga en su entorno, vaticinó a Vostell la posibilidad de que las zancudas se propusieran utilizar la escultura como idónea plataforma de anidación. A ello el artista respondió con un escéptico «Nunca va a pasar eso. Sería demasiado simbólico». Sin embargo las cigüeñas, ajenas a nuestra voluntad e incertidumbres, colocaban las primeras ramas sobre la escultura muy poco después del fallecimiento del artista, en la primavera de 1998.

⁴⁰ En efecto, con objeto de evitar los inevitables deterioros causados por la superposición de unos nidos tan pesados y voluminosos, así como por los excrementos y desechos de sus inquilinos estacionales –proceso de degradación que hoy es ya una evidencia patente–, se electrificó la obra como medida disuasoria. Sin embargo la insistencia de las aves, que llegaron a depositar ramas sobre las zonas electrificadas para que actuaran como aislante, acabó por vencer toda resistencia a su vecindad, pasando a formar parte integrante del monumento de forma permanente. No es ésta la única obra «vostelliana» en la que la intervención eventual de factores naturales ha contribuido a «retocar» su apariencia. En la versión de su *Depresión Endógena* ubicada en la sala del esquilero del Museo Vostell Malpartida (1978), vemos televisores y radios depositados sobre mesas y pupitres viejos de escuela, junto con herramientas de trabajo agrícola, todo ello salpicado de grumos de cemento; el artista per-



FIG. 4. *Wolf Vostell, ¿Por qué el proceso entre Pilato y Jesús duró sólo dos minutos? Colección Museo Vostell Malpartida. Aspecto de la escultura en el verano de 2008.*



FIG. 5. *Wolf Vostell, ¿Por qué el proceso entre Pilato y Jesús duró sólo dos minutos?*
Colección Museo Vostell Malpartida. Detalle de los nidos de cigüeñas.

anécdota, está propiciando la génesis de nuevas interpretaciones más intuitivas por parte de los visitantes al museo, una «participación del espectador» que, por lo general ajeno a las preocupaciones artísticas y filosóficas de Wolf Vostell, se encontraba menos estimulada con la –desconcertante– configuración inicial de la obra. De forma superficial, el anidado de las aves, habitantes probablemente milenarios de este paraje natural, sobre un elemento intrusivo con claras connotaciones tecnológicas y culturales contemporáneas, lo transforma en glosa inevitable de la lucha desesperada de la naturaleza –o, si queremos, de lo autóctono, de lo tradicional– por recuperar parte de un espacio arrebatado sin contemplaciones por una civilización urbana invasora, alienante y en no pocas ocasiones destructiva, mensaje que, por cierto, se encuentra latente en otras creaciones anteriores de Vostell⁴¹. Pero, si descendemos a un nivel un poco más profundo, descubrimos las conexiones de la actual apariencia visual del monumento con un concepto ampliamente arraigado en el imaginario occidental desde los tiempos del humanismo renacentista: el de la abundancia como factor consustancial a la instauración de la paz en los estados, fundamentado en la imagen de animales que transforman armas desechadas en un nuevo y próspero hogar. Ampliamente utilizado por los grupos pacifistas durante las últimas décadas del siglo XX –recordemos el motivo de la paloma situada sobre armamento abandonado o anidando en el interior de un casco militar, que tomó carta de naturaleza con la serigrafía de Picasso fechada en 1962 (Fig. 6), perteneciente a la serie de «palomas de la paz» que venía realizando desde finales de los años cuarenta⁴²–, este icono alcanzó sus primeras concreciones visuales, hasta donde sabe-

mitió que se acumularan sobre la instalación polvo, telarañas y los excrementos de las golondrinas que anidaban en el interior de la estancia como expresivos ingredientes que ayudan a potenciar la atmósfera de desolación y abandono. *Vid.* sobre este particular VV.AA., *Vostell. La Depression Endogene*, Recologne-lès-Ray, Association Art Action (A.A.A.), 1984, ilustr. n.º 8; o FRANCO DOMÍNGUEZ, A. (coord.), *Museo Vostell Malpartida de Cáceres*, Badajoz, Consejería de Cultura y patrimonio de la Junta de Extremadura, 1994, pp. 130-155.

⁴¹ Así el ambiente *Réquiem por los olvidados* (1986; Museo Vostell Malpartida), donde, por cierto, vuelven a encontrarse piano y monitor de televisión, constituye una advertencia sobre la Modernidad como depredador de lo pasado y de lo supuestamente obsoleto. Tal vez el artista tuvo en mente alguna idea similar cuando consideraba la fuerte «simbolización» que supondría la instalación de cigüeñas en el conjunto.

⁴² Resulta bien conocida la elección que Louis Aragon hizo de una litografía de Picasso, en la que se representa a una paloma blanca sobre un fondo oscuro, como cartel propagandístico anunciador del *Congrès Mondial des Partisans de la Paix* en París, en abril de 1949; no fue la primera paloma que Picasso pintó, pero sí la primera en alcanzar significación política y renombre internacional. A partir de entonces realizará numerosas representaciones de «palomas de la paz», de rápido pero expresivo trazo, basadas en el dibujo que en 1947 realizó con ocasión del nacimiento de su hija Paloma. Se trata de litografías o serigrafías en las que las aves en vuelo son portadoras de flores o de una rama de olivo en el pico. De este modo diseñó en 1950 una *Paloma volando*, que serviría asimismo de ilustración para el cartel anunciador del *Congreso de la Paz* celebrado en Londres. Significativa para nosotros en relación con el presente trabajo es la mencionada serigrafía fechada el 10 de mayo de 1962, la *Paloma de la paz futura*, también titulada *Sol y paloma sobre ruinas*, en la que reitera el motivo del ave con una ramita de olivo sobrevolando ahora un depósito de armas fragmentadas –espadas, lanzas–, bajo un brillante círculo solar anaranjado.



FIG. 6. Pablo Picasso, Paloma de la paz futura (1962). Serigrafía.

mos, en los libros de emblemas a partir del arranque de este tipo de literatura en el segundo tercio del siglo XVI. Con el fin de ilustrar esta idea, nos gustaría traer aquí a colación dos ejemplos emblemáticos que pueden resultar suficientemente representativos.

El primero de ellos fue diseñado por el jurista milanés Andrea Alciato para su *Emblematum liber*, e incluido en la primera edición de esta obra (Augsburgo, 1531), que inauguraba al mismo tiempo el género de la Emblemática literaria. En su grabado (Figs. 7 y 8) se muestra un yelmo abandonado en el suelo junto a otras armas después de la batalla, en cuyo interior las abejas, que vuelan alrededor de la improvisada colmena, están elaborando sus dulces panales. La imagen se acompaña del lema *Ex bello pax* –«La paz engendrada por la guerra»– y de un epigrama también latino que Pilar Pedraza traduce así:

He aquí un casco que llevó un soldado intrépido y que a menudo se manchó con la sangre de los enemigos. Sobvenida la paz, se deja utilizar por las pequeñas abejas como colmena, y contiene grata y rubia miel. Yazgan lejos las armas: empréndase sólo la guerra cuando no se pueda gozar de la paz de otra manera⁴³.

⁴³ *Emblematum liber*, Augsburgo, Heinrich Steyner, 1531, sig. C3b. La traducción reproducida procede de SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (ed.), *Alciato: Emblemas*, col. Arte y Estética 2, Madrid, Akal, 1985, emblema 187, p. 220. El emblema alcanzará un notable éxito, y será adoptado, con el mismo mote, por otros emblemistas como WHITNEY, Geoffrey –*A choice of emblems, and other devises*, Leyden, Christopher Plantyn/Francis Raphelengius, 1586–, ROLLENHAGEN, Gabriel –*Nucleus emblematum*



FIG. 7. *Andrea Alciato, Emblematum liber (Augsburgo, 1531), emblema 46: Ex bello pax.*

El tema inspirador de esta imagen simbólica –la dialéctica entre la guerra y la paz⁴⁴– ha ocupado un lugar preponderante en la creación poética desde la literatura

selectissimorum, Coloniae, Ioannem Iansonium, 1611, emb. 78–, o WITHER, George –*A collection of emblems, ancient and moderne*, London, Robert Allot, 1635, II, emb. 29, p. 91–.

⁴⁴ La sentencia aristotélica «La paz es el fin de la guerra» (*Pol.* 1333b 30), referida a la justificación de la «guerra justa», era una de tantas que la retórica antigua presentaba como verdad incontrovertible. Las numerosas clasificaciones morales que del enfrentamiento militar justificado, en defensa de la libertad



FIG. 8. Andrea Alciato, *Emblematum libellus* (París, 1542), emblema 45: Ex bello pax.

bucólica clásica a través del prototipo del guerrero que se convierte en labrador –a la sombra del modelo del noble romano Lucio Quinto Cincinnato⁴⁵–, o mediante la imagen de armas transmutadas en herramientas de uso pacífico, como la espada que se curva hasta convertirse en hoz de la que nos habla Marcial⁴⁶. El tópico literario se popularizó hasta el punto de que la cultura humanística se apropió de ella, como acabamos de ver, a causa de su permanente actualidad⁴⁷.

Un segundo ejemplo –más vinculado icónicamente aún a la obra de Vostell– aparece incluido en los *Emblemas morales* del canónigo español Sebastián de Covarrubias⁴⁸. En uno de sus grabados (Fig. 9) se representa a dos palomas transportando ramitas para acondicionar como nido un casco militar abandonado en lo alto de un promontorio, en cuyo interior se encuentran acomodados dos polluelos. La imagen se acompaña del siguiente epigrama:

Simple paloma, dime porque pones
Tus guevecitos sobre la celada?
No siendo el nido, de los alciones,
Quando es la mar tranquila, y sosegada?
Pero ya me convencen tus razones,

republicana, había propuesto CICERÓN en sus difundidísimas *Filípicas*, y los aforismos de CASIODORO (*Variarum Libri*, epist. 1), establecieron un fundamento jurídico a la guerra, que será bien recibido en la literatura cristiana. Agustín de HIPONA, por ejemplo, juzgó positivamente la necesidad de la guerra para restablecer el principio de la paz según la justicia y la voluntad divinas, estableciendo el sustento jurídico a la guerra de religión (*Epistula a Bonifacio*). El Humanismo renacentista hizo suya esta idea del «derecho de guerra»; en total sintonía con ella, el humanista extremeño Diego López escribe acerca del emblema que estamos analizando: «La intención de Alciato es amonestarnos lo mucho que deben guardarse los hombres de mover guerras, y sola una cosa puede haber bastante para ello, y es cuando se espera que después della se puede esperar que ha de haber paz. Porque la guerra no se ha de comenzar tan fácilmente como piensan algunos, porque es dificultosa cosa, y aún muy cerca de crueldad: y así dice Cicerón que es semejanza de bestias, y que solamente se ha de traer guerra cuando lo pide el tiempo, y la necesidad, que se pelee, y que se estime en más la muerte, que la servidumbre, y afronta [...] Por tanto adviertan los Príncipes, y Potentados de no mover guerra, sino cuando de tal manera los apriete la necesidad, que no puedan hacer otra cosa [...]» –*Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato*, Nájera, Juan de Mongastón, 1615, emblema 176 (*Ex bello pax*), pp. 404-405–. En el extremo opuesto, y en un aislamiento general, se presentó la posición de Erasmo de ROTTERDAM quien, con su propia vida y actividad, se esforzó por difundir el principio de que «es mejor la más injusta de las paces que la más justa de las guerras». Su bellísima exhortación de la *Querela Pacis* (1517) es una síntesis del pensamiento cristiano sobre el problema de la guerra contra cualquier forma de violencia.

⁴⁵ Fue Cincinnato –nacido c. 520 a.C.– un patricio romano consagrado a la carrera política durante la primera República, y que, pese a llegar a aglutinar todo el poder en sus manos –fue sucesivamente cónsul y dictador– nunca abandonó la práctica de la agricultura, pues sabía que un golpe de mala fortuna podría abocar a su familia a la miseria. En sus representaciones suele aparecer con atuendo de campesino, portando unas fascas en una mano, y el arado en la otra.

⁴⁶ *Epig.*, XIV, 34. *Vid.* imágenes similares en VIRGILIO, *Georg.* I, 508, u OVIDIO, *Fast.* II, 517-518.

⁴⁷ DE ANGELIS, M. A., *Gli Emblemi di Andrea Alciato nella edizione Steyner del 1531. Fonti e simbologie*, Salerno, la autora, 1984, pp. 187-188.

⁴⁸ COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610, centuria II, emblema 83, ff. 183r y v.

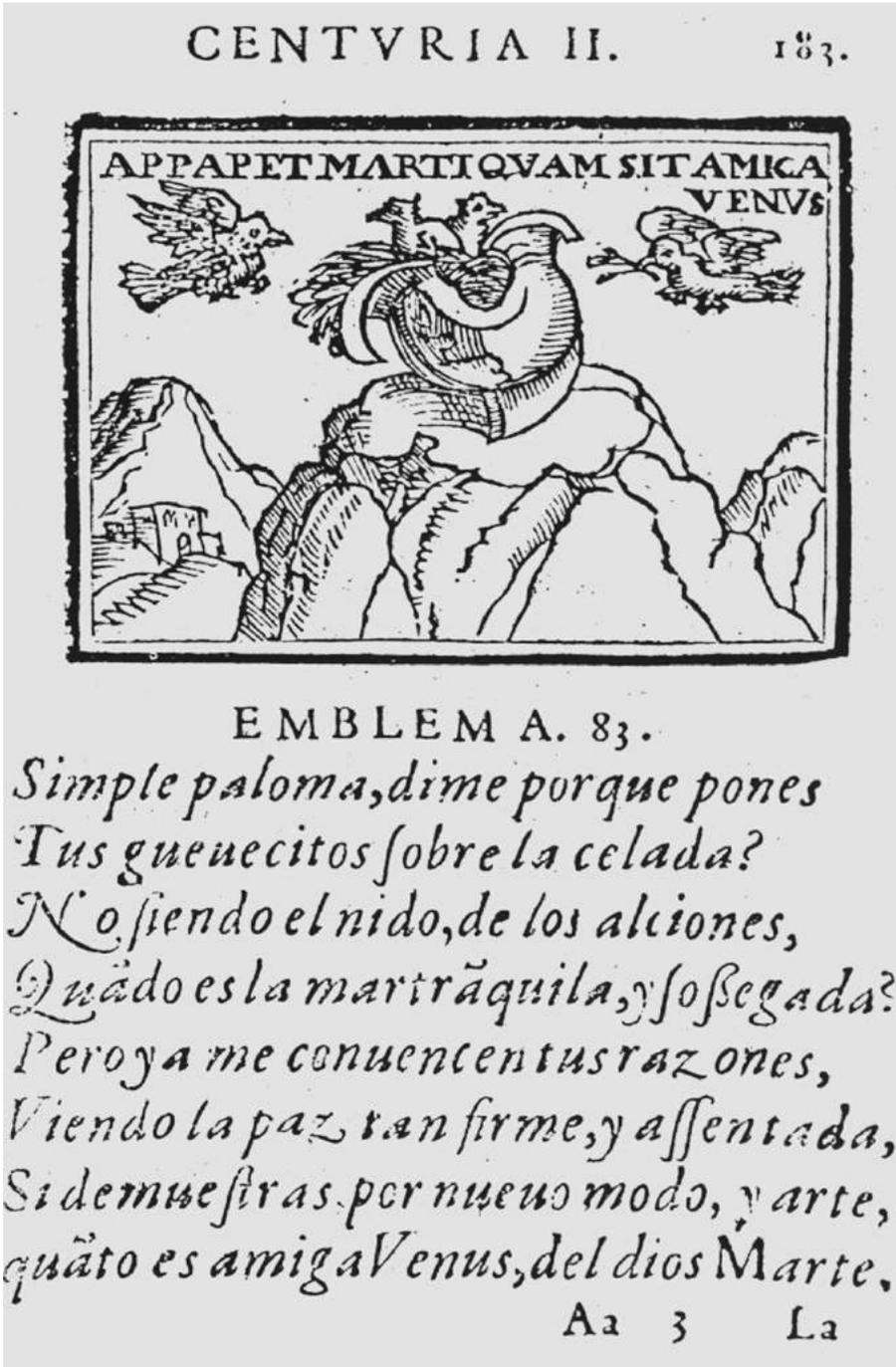


FIG. 9. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales* (Madrid, 1610), cent. II, emb. 83: *Apparet, Marti quam sit amica Venus.*

Viendo la paz, tan firme y asentada,
Si demuestras, por nuevo modo, y arte,
Quanto es amiga Venus, del dios Marte.

A propósito de este motivo comenta el emblemista: «La Guerra no se admite, sino es con fin de tener paz [...]», y tras ilustrar la sentencia con diversos *exempla* históricos, concluye: «Presupuesto lo dicho, el símbolo de paz, conseguida por justa guerra, se figura en una celada, dentro de la cual una paloma, haze su nido, y saca sus pichoncitos [...]»⁴⁹.

La imagen de la paloma como símbolo de la paz adquirirá especial fuerza con el conocido pasaje del libro bíblico del *Génesis* (8, 6-12) en que se nos relata el modo en que, una vez finalizado el Diluvio e iniciado el descenso de la inundación, Noé, tras probar suerte con un cuervo, liberó a una paloma que, en su segundo viaje, retornó al arca con una rama verde de olivo en el pico: el patriarca entendió así que ya se habían retirado las aguas, permitiendo regenerarse a la vegetación anegada. Se trata de una leyenda hebrea, posiblemente de origen babilónico, que guarda estrechas semejanzas con la versión griega de la historia del Diluvio, según la cual Deucalión, *alter ego* del Noé bíblico, gracias a su prudencia y piedad, salvó de igual modo a su familia y a una pareja de cada especie animal de la tierra en un arca⁵⁰. La similitud entre ambos relatos se acentúa cuando, según Plutarco, Deucalión arrojó una paloma fuera del arca para poder juzgar si la gran tormenta había ya amainado⁵¹. Los textos exegéticos cristianos que interpretan este episodio del *Génesis* coinciden en interpretar la imagen de la paloma con la ramita de olivo como símbolo del anuncio de la paz terrenal después del tempestuoso Diluvio⁵². Tal consideración responde ante todo, si dejamos a un lado el aura de serenidad que emana de las aparentes sencillez e inocencia del ave, a la larga tradición de la rama de olivo como signo de paz. Fue atributo tradicional de Palas Atenea, diosa a la que se consideraba introductora del olivo en Grecia, e inventora del aceite de oliva⁵³. Diversos autores romanos mencionan la costumbre, de origen griego, consistente en portar una rama de este árbol en señal de intenciones pacíficas⁵⁴. Todo

⁴⁹ Este símbolo se encuentra inspirado en un epigrama de Petronio ARBITRO, *Epigrammata*, incluido en la *Anth. Lat.*, 695, en el que leemos: «Las palomas hacen el nido en el casco de un soldado, lo que muestra cuán sea Venus amiga de Marte».

⁵⁰ De la historia de Deucalión hablan PÍNDARO –*Ol.*, IX, 41 y ss.–, APOLODORO –*Bibl.*, I, 7, 2–, u OVIDIO –*Met.*, I, 125-415–, aunque es la versión narrada por LUCIANO –*Diosa sir.*, 12 y ss.– la que más se asemeja a la bíblica.

⁵¹ *Sollert. an.*, 13, 968 F. Sobre esta leyenda y sus versiones *vid.* FRAZER, J. G., *El folklore en el Antiguo Testamento*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1981, pp. 66-187.

⁵² Véanse, por ejemplo, escritos de TERTULIANO –*De Baptismo*, 8–, JERÓNIMO –*Epistola 83 ad Oceanum*, 3; *Dialogo adversus Luciferum*–, o JUAN CRISÓSTOMO –*In Mattheum*, homilía 12–, entre otros.

⁵³ GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1989, voz «Atenea», p. 60.

⁵⁴ Con este carácter es mencionada por TITO LIVIO –XXIX, 16, 6–, VIRGILIO –*Aen.* VII, 154; VIII, 115-16; *Georg.*, II, 425–, OVIDIO –*Met.*, VI, 70-82–, o PLINIO, *Nat. hist.*, XV, 134–.

ello propicia, como demuestran no pocos textos y representaciones visuales a partir del siglo XVI⁵⁵, que la paloma asociada a la rama de olivo se convierta en imagen primordial de la paz durante la Edad Moderna, símbolo que aún goza de gran vigencia en nuestros días, gracias en buena parte, recordemos, a la aportación decisiva de Pablo Picasso. Este simbolismo se amplifica si, como sucede en el emblema de Covarrubias, el ave aparece anidada sobre un casco o cualquier otro elemento militar, e impregnará todas las imágenes contemporáneas de palomas –o cualquier otra especie de ave– posadas o asentadas sobre armas abandonadas⁵⁶, y puede llegar a condicionar, en fin, la percepción subjetiva actual, y por tanto la interpretación simbólica de la obra que nos ha venido ocupando en estas páginas.

* * *

Podemos concluir, en consecuencia, que la monumental escultura de Wolf Vostell, originalmente insertada, gracias al sorprendente título proporcionado por el autor, en unas coordenadas culturales que actualizan el potencial ejemplificante de un trascendente relato recogido de la tradición judeo-cristiana, puede ver su significado trasplantado gracias a la aportación espontánea de la colonia local de cigüeñas del paraje natural de Los Barruecos, a otra tradición cultural de raíz clásico-humanista que puede matizar, alterar o incluso, como sucedió en aquella célebre fuente de Picadilly Circus, suplantar el significado original propuesto. La asociación arma-nido –o tecnología-nido– conecta al singular monumento con una línea de pensamiento ahora precedente de la Antigüedad clásica, que se intensifica con la filosofía humanista del siglo XVI, y se inserta en el imaginario popular contemporáneo gracias a su adopción en la simbología de los movimientos pacifistas de los últimos decenios del convulso siglo XX. Es muy posible entonces que la riqueza significativa original de la obra de Vostell, propiciada por el carácter sugerente y abierto de su título, y por su coherencia con una ética de la creación defendida hasta los últimos momentos de su vida, esté resultando trastocada a partir de la progresiva incorporación de las aves, y con la intervención subjetiva de un público que, por regla general ajeno a su mensaje originario, lo perciba desde la nueva confrontación entre tecnología destructiva y naturaleza regeneradora, proporcionando lecturas alternativas. Parece como si la irrupción de un elemento primario –entendido como natural o autóctono–, o la ineludible presencia del medio rústico y de uso tradicional que envuelve a la obra, ejercieran una incidencia inconsciente en la mente del espectador que despojara a la escultura de artificios y sutilezas retóricas, y la expusiera a una consideración más sencilla y elemental. Las hirientes desigual-

⁵⁵ TERVARENT, G. de, *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002, voz «paloma», I, p. 420.

⁵⁶ Dentro del imaginario pacifista o antibelicista, junto con estas asociaciones arma-animal, encontramos igualmente representaciones en las que las armas aparecen utilizadas con un fin totalmente ajeno al militar: cascos reciclados como «macetas» para flores o como orinales infantiles, cañones de tanques empleados como tendederos para secar la colada, o como soporte para tender hamacas, colgar columpios...

dades de un mundo de poderosos y débiles, de opresores y sometidos, de permanente irresponsabilidad en la toma de decisiones que el monumento denunciaba con su título y su puesta en escena, pueden devenir alegoría de conceptos más inmediatos e intuitivos –la prosperidad inherente a la paz que se impone tras los conflictos armados, o, de acuerdo con una nueva sensibilidad ecológica activada recientemente ante el deterioro del medio y el clima, la respuesta activa de la naturaleza frente a una tecnología destructiva, alienante y contaminadora–, y todo ello gracias a la firme determinación de nuestras queridas zancudas. Sólo el tiempo revelará si tal *deslizamiento* significativo llega a operarse en la realidad, o estas páginas, por el contrario, se quedan en mera y frívola especulación.