

WOLF VOSTELL, JUAN JOSÉ NARBÓN Y EXTREMADURA

Josefa CORTÉS MORILLO

Resumen

Las figuras de Wolf Vostell (1932-1998) y Juan José Narbón (1927-2004) son dos ejemplos del arte que se ha realizado en y desde Extremadura en los últimos 35 años.

En este trabajo vamos a tratar de ver como dos artistas tan distintos, como Vostell y Narbón con orígenes y trayectorias artístico-vitales dispares, adoptaron a Extremadura, su realidad, su historia y sus gentes como «bajo continuo» común en sus vidas y en parte de sus obras.

Palabras clave: Extremadura, dé-coll/age, resistencia, aislamiento, rigidez, vitalidad, evolución, construcción, paisaje rural, paisaje urbano.

Abstract

The works of Wolf Vostell (1932-1998) and Juan José Narbón (1927-2004) are two examples of the type of art that has been produced in and from Extremadura during the last 35 years. In this article we are going to see how these two artists, with disparate origin and artistic and vital trends, adopted Extremadura, its reality, history and people as a «low continuum», which is common in their lives and in part of their works.

Keywords: Extremadura, dé-coll/age, resistance, isolation, rigidity, vitality, evolution, construction, rural landscape, urban landscape.

Las figuras de Wolf Vostell (1932-1998) y Juan José Narbón (1927-2004) son dos ejemplos del arte que se ha realizado en y desde Extremadura en los últimos 35 años.

En este trabajo vamos a tratar de ver como dos artistas tan distintos, como Vostell y Narbón con orígenes y trayectorias artístico-vitales dispares, adoptaron a Extremadura, su realidad, su historia y sus gentes como «bajo continuo» común en sus vidas y en parte de sus obras. Narbón toma la tierra extremeña que conoce, en la que está «inmerso», como base de experimentación a partir de la cual evoluciona su lenguaje, desde el costumbrismo academicista de sus inicios hacia un expresionismo cuajado de abstracción que se manifiesta en diferentes estados de madurez e intimidad a lo largo de su carrera. Para Vostell, Extremadura y su cotidianeidad, se presentan como un ejemplo, de claridad meridiana, de la yuxtaposición de realidades de las que se nutre su obra desde que encontrara el «dé-coll/age», en 1954.

Como sabemos, la apertura hacia las corrientes artísticas internacionales del siglo XX, en Extremadura, se ha producido con más retraso que en el resto de la península. En un ambiente de «*belleza estática, inmóvil e inamovible, los artistas debían intentar reproducir lo que estuviera acorde con la tradición, los modelos –fundamentalmente Morales y Zurbarán por paisanos– y los maestros –Corvasí, Hermoso, Pérez Comendador y Juan de Ávalos– como garantía contra toda desviación heterodoxa*»¹. Pero también sabemos que, en medio de esta sequía de modernidad, ha habido figuras que rompieron con la atonía reinante, para expresar su universo personal, a contracorriente de la incomprensión generalizada por parte de las estructuras educativas, sociales y culturales del momento.

Ahí están opciones de resistencia como la de Godofredo Ortega Muñoz o Juan Barjola. El primero no encontró un hueco respetable en la prensa regional, como

* Hemos realizado una selección de las exposiciones individuales que ambos artistas han presentado, tanto en el ámbito extremeño como fuera de él, con obra ligada a la región en diferentes aspectos (génesis, temática o realización) y en cuyo recorrido está clara la intensidad de los lazos que ambos artistas han mantenido, a lo largo de sus vidas con esta tierra.

Juan José Narbón inició su actividad expositiva individual en 1960, en la Casa de la Cultura de Cáceres, con la muestra *La pintura expresionista de Narbón*; a ella le siguió un importante número de exposiciones, dentro y fuera de la región, entre las que están *Narbón*, en los Salones de Caja de Ahorros de Cáceres (1977); *Narbón. 1981-1982*, en el Museo Extremeño de Arte Contemporáneo Casa de los Caballos, de Cáceres (1983); *Narbón. Desde Extremadura*, en la Sala Expometro, de Madrid (1985); *Juan José Narbón. 1970-1989* (1989); *Narbón en Torquemada. Pinturas y dibujos están colgadas allí*, en el Aula de Cultura del Ayuntamiento de Torquemada (Cáceres), en 1993; *Narbón. Antología del dibujo a la pintura*, en el Palacio de Camarena de Cáceres (1995); *Narbón. Medio siglo de pintura*, en la Sala de la Institución Cultural El Brocense de Cáceres (2000) y *Las Soledades de Narbón*, en el M.E.I.A.C. de Badajoz (2003).

Para Wolf Vostell, el «descubrimiento extremeño» trajo consigo cambios definitivos en diferentes ámbitos de su vida personal y artística. La primera exposición que Vostell realizó fue en los Salones de Educación y Descanso de Cáceres (1958), con la serie *Guadalupe*; volvió a exponer pronto, en la Sala Lux de la capital cacereña (1960). El artista alemán retoma su actividad expositiva, relacionada con esta región, con la exposición del ciclo *Extremadura*, en la Galería Van de Loo de Munich, en 1975; en octubre de 1976 se inaugura la escultura ambiente «*V.O.A.EX.*» en Los Barruecos, y con ella se inicia la andadura del Museo Vostell Malpartida. Unos meses antes, en julio, se habían expuesto los diez cuadros objeto que componen la serie de trabajos preparatorios para esta escultura, en el Centro Creativo del Museo, en Malpartida de Cáceres. En 1978 y 1979 tienen lugar las SACOM (Semana de Arte Contemporáneo) I y II, en el Museo Vostell Malpartida; en la primera de ellas, Vostell inaugura su escultura ambiente «*El Muerto que tiene sed*», también en Los Barruecos, así como el ciclo de pintura que lo acompañan. Posteriormente, en 1983, tendrá lugar el DACOM (Día de Arte Contemporáneo). En las Galerías Inge Baecke de Colonia y Wewerka de Berlín, expone diversos ciclos de pintura de temática española, en 1985; este mismo año realiza su primera gran exposición individual en el Museo Vostell Malpartida. En 1992, la Asamblea de Extremadura realiza la exposición «*Vostell-Extremadura*», que estará primero en Mérida y luego en Cáceres. En 1994, se reabre el Museo Vostell Malpartida, una vez rehabilitado el edificio del Lavadero de Lanás por la Junta de Extremadura, con la instalación de la colección *Wolf y Mercedes Vostell*. La segunda parte de esta reapertura tendrá lugar en 1998, con la inauguración de la *Colección Fluxus-Di Maggio* y la *Colección de Artistas Conceptuales*.

¹ RÓDENAS PALLERÉS, J. M., «Cornucopias de opinión escritas en papel prensa y traídas aquí para una pintura considerada alguna vez como extravagante.», en VV.AA., *Juan José Narbón (1970-1989)*, Mérida, Ed. ERE, 1989, pp. 38-39.

artista extremeño, hasta 1953, al exponer en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, cuando el reconocimiento de la crítica nacional le había llegado ya en 1927. El caso de Barjola es, cuando menos, igual de sangrante, ya que tuvo que conseguir el Primer Premio del I Certamen de Artes Plásticas, en 1963, entre numerosas distinciones anteriores, para «alcanzar» idéntica mención en el panorama regional².

Estos dos artistas optaron por desarrollar su obra fuera de Extremadura. El caso de Juan José Narbón es distinto, porque su lucha contra el aislamiento estético e intelectual fue desde dentro. Este artista, la mayor parte de su vida se mantuvo ligado a esta tierra y a esta realidad, tantas veces dolorosa y frustrante para sus aspiraciones.

La llegada de Vostell a tierras extremeñas estuvo motivada por razones de estudio. Su primer contacto con el público extremeño fue en 1958, a través de la exposición de la serie «Guadalupe», en los Salones de Educación y Descanso de Cáceres. Las circunstancias personales, primero, y el enorme interés que Vostell sintió por la historia de esta tierra y sus gentes, después, llevaron al artista alemán a establecer una relación con la región que no haría sino crecer y fructificar a lo largo de los años. En 1974, al conocer Los Barruecos de la mano de Narbón, llegó el punto de inflexión a partir del cual Extremadura pasó a ser el espacio donde se desarrollaron gran parte de las energías creativas y vitales del artista alemán. La puesta en marcha del Museo Vostell Malpartida, con su Centro Creativo como motor, puede considerarse una de las iniciativas más importantes en el ámbito del arte conceptual y de acción del panorama nacional, de la segunda mitad de la década de los 70: fueron los años de las SACOM (1978-1980) y DACOM (1983), además de las exposiciones, conferencias y actividades de diversa índole que siempre tomaron como referencia la realidad extremeña, en el marco del pueblo de Malpartida de Cáceres, y su acervo cultural y antropológico.

LOS 60. ENSAYOS DE NARBÓN/REALIDADES DE VOSTELL

Si revisamos sus biografías nos encontramos muy pronto con dos niños que han conocido la guerra y sus estragos inmediatos, en carne propia: Narbón tenía nueve años cuando empezó la Guerra Civil española y Vostell contaba con siete en el inicio de la Segunda Guerra Mundial. A ambos les tocó vivir el miedo, el destierro y el hambre durante estos conflictos y, aún, en los años posteriores. Las realidades de Alemania y España se desarrollaron en direcciones diametralmente opuestas al finalizar las contiendas, y esto también tendrá un reflejo directo en los primeros pasos de la actividad artística de ambos: en Vostell, tras las penurias pasadas, se desenvuelve como una manifestación natural de su vocación, que será la que condicione sus intereses; Narbón, como hijo de perdedores, se percatará de esa vocación a través de uno de sus múltiples trabajos para ayudar a la maltrecha economía familiar: en

² *Ídem*, nota 1, pp. 39-42.

el Sindicato de la Piel, siendo un adolescente. La formación de los dos artistas está ya condicionada por la realidad cotidiana de sus respectivas existencias.

La relación entre ambos surgió muy temprano, en 1958, el año de la llegada a Cáceres de Vostell, de la mano de la que pronto sería su esposa, Mercedes Guardado. El primer contacto de Narbón con el mundo creativo vostelliano se dio durante esos días, en la muestra de la serie «*Guadalupe*» en la ciudad, primera exposición en la carrera del artista alemán. Vostell traía otra concepción de la realidad en su mirada y una herramienta de enorme potencia y posibilidades expresivas, como era el «*dé-coll/age*», sacada directamente del ámbito urbano del que procedía. Esto supuso para el artista escorialense una ventana de dimensiones insospechadas hacia las nuevas manifestaciones artísticas europeas, en la antípoda de la reiteración y el escaso afán de renovación de las enseñanzas que había recibido durante sus años de formación, primero en Cáceres y, después, en las Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid.

La hostilidad del medio en el que le toco crecer, raquítico en recursos y asfixiante para sus aspiraciones intelectuales y creativas, no hizo sino aumentar su espíritu de resistencia. En repetidas ocasiones huyó de estas circunstancias, buscando horizontes laborales, sociales e intelectuales más anchos, atmósferas menos enrarecidas por el peso de la inercia; pero siempre volvió a la tierra.

En 1960, en uno de sus viajes en busca de trabajo, Narbón recaló en Alemania. Allí, tuvo oportunidad de participar en algunos de los *happenings* organizados por Vostell en 1961. Estos «aires centroeuropeos» tuvieron que suponer para Narbón la constatación de que, más allá del costumbrismo académico en el que se había desarrollado su formación, existía todo un campo de expresión libre y dinámico, fuera de los formatos y los lenguajes convencionales; más allá del anquilosamiento y los cánones. De repente, la realidad cotidiana urbana se hace presente como ámbito y motivo de la expresión artística; las fronteras de las artes se han roto definitivamente y el público pasa a formar parte de la acción que el artista propone. La realidad entra «a bocajarro» en el arte. El artista cacereño se cerciora de que necesita evolucionar y despegarse de la experiencia artística vivida hasta esos momentos.

La obra de Narbón durante la década de los 60 plasma el proceso evolutivo en el que el autor se sumerge, a la búsqueda constante de un lenguaje expresivo propio. Son los años de inclusión de nuevos materiales en la superficie de los lienzos: tierra, arena, papel, clavos, arpilleras, telas, etc., empleados a la sombra de las vanguardias de principios del siglo XX (Cubismo, Futurismo, Fauvismo Expresionista) o de artistas como Tapes, Cuixart o Vostell.

Narbón no llega a despegarse del entorno extremeño en este proceso evolutivo: colores parduscos y ocre, uso de la propia tierra y de elementos relacionados con la aridez y la dureza física y mental..., de hecho, esa realidad es su «taller de ensayo», a partir del cual, poder alcanzar mayor precisión en la plasmación de su universo interior y de su relación con el entorno. Está inmerso en un proceso de «tanteo», para aclarar cual es el modo más sincero de plasmar ese concepto tan abstracto y, a la vez, tan real de su necesidad existencial de expresión. Quizá,

por ello, sea el expresionismo abstracto el que le sirva a la hora de trasladar sus impulsos sobre la superficie, durante la segunda mitad de la década. Según Lozano Bartolozzi, (...) *él mismo hace la consideración de que no buscaba solamente la pura elucubración matérica sino el contenido simbólico y dramático del trazo, del color, de las materias añadidas. No era una abstracción decorativa sino muchas veces trágica*³.

Las influencias vanguardistas recogidas por Narbón en los 60, provocaron evoluciones estilística y técnicas en su obra y, en algunos aspectos, como el uso de materiales pobres y del entorno cotidiano, no hicieron sino reafirmarse con el tiempo, lo que es particularmente visible en la producción de sus últimos años.

La presencia de Extremadura en la obra vostelliana de la década de los 60 es leve. En 1960 realiza dos nuevas series relacionadas con esta región: «*Transmigración*» y «*Las Hurdes*». En estas obras ya habían desaparecido los colores, la influencia del futurismo y la carga psicológica *jungiana* de «*Guadalupe*». Vostell, además de conocer la comarca a través de la película de Luis Buñuel, *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1932), había estudiado la historia de estas tierras y el papel que habían jugado como refugio de muchos judíos sefarditas camino del exilio hacia Portugal, tras su expulsión de la Península Ibérica. Con esos conocimientos y utilizando la herramienta del «dé-coll/age», reformula la realidad árida de este lugar, tomando como base materiales de deshecho urbanos, en la antípoda de la vida diaria hurdana.

A lo largo de esta década, para el artista alemán, la región extremeña está más cargada de referencias familiares que artísticas. A partir de 1961, su actividad artística y vital se centra en la realización de happenings por toda Europa y en EE.UU. El concepto «dé-coll/age» se ha trasladado a diversos ámbitos de expresión: intervención sobre carteles, imágenes emborronadas, happenings, conciertos fluxus, ambientes, libros objeto, múltiples, obra gráfica...

LOS 70 Y LA EXPERIENCIA EXTREMEÑA

La década de los 60 termina con la inclusión de un nuevo material en la obra vostelliana: el hormigón. Sus primeros hormigonados, en 1969, abren el campo de acción a un tratamiento más profundo de los conceptos «momificación», «parálisis», «rigidez física y mental», «agresión». Este material, junto con el plomo y el cobre, va a estar ligado al tratamiento que Vostell realizará en sus obras ligadas a la realidad extremeña. Como veremos, a partir de 1975, «la presencia extremeña» en su producción se va a hacer más habitual, alcanzando uno de sus cenits en 1976, con todo el corpus de obras alrededor de la escultura-ambiente *V.O.A.EX. (Viaje de (H)ormigón por la Alta Extremadura)*.

Con anterioridad, en 1975, ya había habido otra serie de cuadros objeto protagonizada por diferentes pueblos de la región: Alcántara, Badajoz, Cáceres, Fuente

³ LOZANO BARTOLOZZI, M.^a M., «El lenguaje plástico de Juan José Narbón», en VV.AA., *Juan José Narbón (1970-1989)*, Mérida, Ed. ERE, 1989, p. 49.

de Cantos, Guadalupe, Hervás, Malpartida, Olivenza, Trujillo y Yuste. Es la serie *Extremadura*.

En Vostell no existe el concepto de «paisaje» entendido como trasposición más o menos realista o naturalista de un entorno concreto, ya sea rural o urbano, sobre un lienzo o papel. Así, las obras que componen la serie antes mencionada responden a un concepto de momificación: una enorme placa de plomo cubre más de la mitad de la superficie del cuadro (200 × 200 cm) cuya parte inferior está ocupada por imágenes urbanas en blanco y negro, de diversa índole: estaciones de ferrocarril, revueltas callejeras, paradas militares, etc., todas ellas emborronadas con pintura chorreante en rojo y negro. Arriba, en el margen superior, han quedado relegadas minúsculas imágenes de cada uno de los pueblos y se presentan espectrales, aisladas, casi borradas. Las dos realidades, la rural y la urbana, están separadas por un mar de plomo del que surgen diferentes partes de cuerpos humanos semiocultos.

La Extremadura de estas obras es una realidad suspendida en el tiempo y el espacio, aislada de la evolución del resto de las sociedades que la rodean, pero contaminada también de rigidez y parálisis. Diferentes formas de violencia colectiva, cuya principal víctima es el hombre como individuo. Densidad, pesadez, lentitud en las sociedades rurales, paralelas a deshumanización, aislamiento, en las sociedades urbanas.

En una entrevista con Jürgen Schilling⁴ en 1980, Vostell hace referencia expresa a esta serie en estos términos: (...) *Es justamente en esta serie de «Extremadura» que he yuxtapuesto dos ideas: el tema de la mitad superior corresponde a la experiencia que he tenido en Extremadura y la parte inferior evoca a Berlín. He declarado que la situación de Berlín es una especie de Extremadura, cuya traducción literal significa «extremadamente duro», no habiendo, en realidad, más que un sentido estrictamente geográfico «a la otra parte del Duero» (un río de la Península Ibérica). Pero esta idea de estar más allá de cualquier cosa me interesa mucho. Yo siento la situación de Berlín como estando más allá o a la otra parte del mundo occidental. (...) En Berlín se cruza, de manera significativa, la historia contemporánea. He querido confrontar el paisaje urbano de esta ciudad desgarrada, con su historia desgarrada, con la experiencia letárgica que pesa, como el plomo, sobre el sur y el oeste de España. Un muro de plomo cubre las heridas que se ven en el cuadro. Y la herida, la idea de herida irrumpe en varios sitios, esto es preciso interpretarlo igualmente a un nivel psicológico. En la parte inferior, la herida de Berlín se representa en forma de un paisaje urbano destruido o en forma de sucesos políticos. Se trata de una coordinación entre la experiencia psíquica de España, el comportamiento español y el paisaje urbano de Berlín; ésta es la idea: Extremadura = Berlín, Extremadura = España, y los dos en confrontación.*

⁴ VV.AA., *Vostell. Pour Mémoire. Tableaux et Dessins. 1954-1982*, Calais, Musée de Beaux-Arts et de la Dentell, 1982, p. 11. Entrevista de Jürgen Schilling a Wolf Vostell en mayo de 1980, en Malpartida de Cáceres, a lo largo de la SACOM 3.

Entre 1974 y 1975 se dieron dos hechos clave para la futura relación del artista alemán con Extremadura: en primer lugar, conoce el paraje natural de Los Barruecos, en el término municipal de Malpartida de Cáceres, y lo declara inmediatamente *Obra de Arte de La Naturaleza*. El impacto que este «fragmento de vida encontrado» provocó en Vostell fue tal que sintió la necesidad de crear en él un espacio de reflexión y estudio sobre el diálogo entre Arte y Naturaleza. No podía haber otro lugar en el mundo donde confluyeran con tanta fuerza las energías del conocimiento, de la experiencia estética, de la evolución humana y de la sabiduría de la Naturaleza. Posteriormente, en 1975, realiza su primera visita a la comarca de Las Hurdes, en el norte de Cáceres; en ambos casos de la mano de Juan José Narbón y Maruja, su esposa.



*Wolf Vostell y Juan José Narbón en el Lavadero de Lanas de Los Barruecos. 1975.
Foto: cortesía Archivo Happening Vostell. Malpartida de Cáceres.*

La escultura-ambiente *V.O.A.EX.* podría considerarse el resultado de las dos experiencias descritas en el párrafo anterior. Las gentes de la «Alta Extremadura» que Vostell conoció en 1975 recelaban de todo lo venido de fuera de su comarca, de lo nuevo; habían vivido bajo la alargada y oscura sombra de la película de Buñuel e identificaban lo foráneo con las consecuencias que les había acarreado el rodaje de aquella película, al convertirlos en destino de extranjeros curiosos. Pero, la realidad

era que la forma de vida de los hurdanos no había cambiado de forma importante con respecto a las imágenes de 1934.

La confrontación de la mentalidad del hombre urbano con la realidad de los habitantes de Las Hurdes, junto a la enorme potencia física y antropológica de Los Barruecos, dio paso al desarrollo de una serie de ideas que desembocaron en lo que sería la escultura-ambiente con la que se inauguró el Museo Vostell Malpartida, el 30 de octubre de 1976.

Los trabajos previos a la instalación del coche encementado y empotrado en hormigón al lado de la «Peña del Tesoro», quedaron plasmados en 10 cuadros-objeto (73 × 102 cm). En estas obras conviven diferentes experiencias estéticas: el vehículo paralizado por el cemento y empotrado en el muro, a la acuarela, y visto desde diferentes ángulos, es enfrentado a imágenes fotográficas de las peñas de Los Barruecos, *con algunas excepciones como imágenes de lugares remotos del mundo rural extremeño y emplazamientos cargados de significación violenta*⁵ y a objetos cotidianos (faro trasero de un coche, una soga de pita, una linterna).

Estas obras fueron expuestas en *un lugar de encuentro de actividades artísticas y culturales*⁶ que dependería del museo y que se denominó Centro Creativo del Museo Vostell Malpartida (julio 1976). Su primer director fue Juan José Narbón.

Dentro de este ciclo creativo encontramos, también, una obra gráfica, de 1976. Está protagonizada por un vehículo, en esta ocasión encementado y empotrado contra la imagen de uno de los búnquers de hormigón que componían la llamada línea Maginot, construida por el ejército francés, entre 1927 y 1931, paralela a la frontera de Francia con Alemania, desde Suiza hasta Luxemburgo, que aparece en el cuadro-objeto n.º 4.

El proceso de creación de la escultura-ambiente *V.O.A.EX.* puede considerarse una vuelta de tuerca más al trabajo que Vostell venía realizando con el cemento desde 1969. Este material es uno de los paradigmas, junto al automóvil, de la sociedad urbana de masas. Ya había trabajado con ambos elementos, en esta misma dirección, en dos ocasiones anteriores, obteniendo dos esculturas ambientes del mismo título, *Tráfico Bloqueado*; la primera vez fue en Colonia, en 1969 y, un año después, en Chicago. Posteriormente, en 1972, llegaría a encementar un vagón de tren, para *Desastres (Happening, ambiente y video/film)*.

Ambas realidades son emblemas de la sociedad del bienestar a la que aspira el hombre, mientras desarrolla nuevas tecnologías para hacer más extensa la red urbana, y más rápidos los vehículos con los que moverse dentro de ella. Vivimos en espejismos de libertad, precisión y rapidez, dentro de jaulas de cemento que no hacen más que extender sus tentáculo fríos y momificantes: edificios y carreteras que se multiplican por enésima vez en el paisaje hasta llegar al horizonte, como plagas de langostas, acorralando a la vida que no ha sido devorada aún.

⁵ VV.AA., *Vostell. Extremadura*, Mérida, Ed. Asamblea de Extremadura, 1992, p. 88.

⁶ VV.AA., *Museo Vostell Malpartida*, Mérida, Ed. ERE, 1994, p. 214.

La soledad y el carácter frágil del ser humano, frente a las agresiones a las que se encuentra sometido constantemente, adquieren otra dimensión en la serie *El muerto que tiene sed* (1977-78): diez cuadros-objeto con el formato de cajas, una escultura ambiente y cuatro cuadros objeto de gran tamaño.

En las 10 cajas, Los Barruecos han tomado protagonismo como fondos sobre los que plasmar rastro de «alimentos», de «energías» que ya han sido consumidas y por tanto están ya transformando su carácter para convertirse en otro fenómeno. El escenario donde se plasman estos «cúmulos de energía», está impregnado de un rojo violento pero, a la vez, existencial e incluso sexual.

En 1978, dentro de las actividades de la primera SACOM, durante el cuarto día, se lleva a cabo la instalación de la escultura-ambiente de este ciclo *El muerto que tiene sed*. Se trata de una obra que conecta directamente con los malpartideños, a quienes Vostell animó a depositar sus pensamientos dentro de la caja de plomo que guarda la instalación pero, además, está basada en la confianza que Vostell deposita en el progreso humano, a todos los niveles, al esperar que el hombre futuro sea capaz de descifrar los pensamientos de sus antecesores. Una caja de plomo cargada de energía y voluntades, que se encierra dentro de un contenedor cuya tapa está sellada con el rastro de energías energías alimenticias que, en la actualidad, siguen manteniendo vivo al hombre.

Los seres que protagonizan los cuadros-objeto (190 × 200 cm, 200 × 300 × 15 cm), también de 1978, frente a los horizontes negros que los amenazan, frente a la viveza del elemento agresivo que convive con ellos en su mismo espacio, han optado por resistir en medio de un desierto de soledad y aridez. Estos seres llegan a mostrarse voluntariamente desinhibidos, en una huida hacia delante contra lo que los aliena y los mantiene en un letargo constante.

El inicio de los setenta dejó constancia de la madurez del lenguaje narboniano. Los posos dejados por los más variados lenguajes artísticos del siglo XX, se tradujeron en una aclaración de los conceptos y en una rotundidad de las formas que, precisamente por los perfiles marcados y las anchuras de los trazos, pierden matices para ganar carácter simbólico. Comienza lo que Lozano Bartolozzi denomina *su evolución intrarregional*⁷.

Entre 1970 y 1975, realiza obras como *Entre canchos* (1972), *Identificación* (1972), *Prehistórico San Francisco* (1973), *Burros y hombres* (1973), *Autóctono* (1974) (Fig. 1) o *Simbiosis* (1975). Narbón distorsiona y reformula el cliché de pueblerino, de campestre, de silvestre, a través de fusiones de formas, elementos, naturalezas y espacios. En cada una de ellas, los seres han tomado prestadas las identidades colindantes, conformando híbridos espirituales y formales que, lejos de la apropiación, reivindicán la contaminación que se deriva de compartir la vida en un mismo espacio y un mismo ambiente. El lienzo se puebla de figuras humanas, de burros, de canchos..., y con ellos se nos habla de pertenencia a un entorno, de formas de vida simbiótica, que llevan a la transmutación de los seres en otros seres más completos en su metamorfosis, más adaptados a la realidad de su existencia.

⁷ *Ídem*, nota 3, p. 49.



FIG. 1. J. Narbón. *Autóctono*. 1974. Óleo sobre lienzo. 65 x 81 cm.

En estas obras, Narbón no intenta explicar las pautas de la relación entre los hombres y la Naturaleza en el ámbito rural extremeño, porque, desde su perspectiva, ambas realidades no tienen razón de ser separadas: los hombres y mujeres narbonianos se presentan como elementos de un «paisaje» que los define. Por eso las masas son densas y las texturas propias de la tierra de la que estos seres forman parte: granulados graníticos y terrosos, de tonalidades distintas, que traen a la memoria el tacto de la piedra con sus musgos y líquenes adheridos, el crujir del pasto y la hojarasca seca sobre la tierra...

El planteamiento conceptual y estético de estas obras es, en palabras del propio Narbón, *una vuelta atrás para inventar lo inexistente por oposición al muro cultural de la técnica*⁸. El artista ha construido trincheras de subjetividad a base de elementos conocidos, procedentes del cerrado círculo de lo cotidiano.

La postura de aceptación, de puesta en práctica del carácter natural que le es propio, choca frontalmente con la guerra interna que sobrellevan estos seres alojados entre peñas. En su mayoría, de rasgos duros y angulosos, estos hombres/mujeres-

⁸ VV.AA., *Las Soledades de Narbón*, Badajoz, Ed. M.E.I.A.C., 2003, p. 290.

bestia carecen de boca para expresarse. Su única oportunidad para «hablar» se la ha proporcionado Narbón, al mostrarlos impúdicos ante nuestros ojos, sobredimensionados y apretados dentro del cuadro. Constituyen para el autor, según Antonio Franco, *su propia mitología individual*⁹.

A partir de 1976, lo más destacable de su producción relacionada con su concepto de lo extremeño, se desarrolla en dos direcciones. En primer lugar, tenemos un conjunto de cuadros y cuadros-objeto de dimensiones intermedias en los que la economía de medios se acentúa, en cuanto a trazos y volúmenes y el fondo del cuadro adquiere tonalidades terrosas, ocre y negras, más o menos acentuadas. La figuración queda relegada a las cabezas, más o menos precisas en su definición, como elementos en torno a los que se desarrolla el discurso de la obra, en medio de una tormenta de trazos discontinuos de grosores variables, collages y objetos. Esta nueva forma de subjetividad la encontramos en obras como la serie *Sociedad de Consumo*, de 1976.

Desde 1975, Narbón viene realizando un conjunto de obras que retomará de forma intermitente hasta 1980, aunque es un tema recurrente del que podemos encontrar ejemplos en las dos décadas siguientes. Las *Cabezas* (1975, 1979, 1980, 1983, 1993) comienzan a manifestarse como dibujos a color pero alcanzarán los momentos de mayor experimentación y calidad dibujística en negro sobre blanco. Junto a ellas realiza otras *Simbiosis* (1978) con las que proporciona nuevas visiones de «contaminación» entre seres pertenecientes al mundo rural. Estos mundos de estructuras imposibles están definidos, unas veces, por formas y volúmenes sarmentosos que se entrelazan y, en otras ocasiones, por líneas que se concentran de forma vertiginosa, arremolinándose, o solapándose, generando rastros de rostros imposibles, amasados por generaciones de intemperie y asilvestramiento inevitable: sombreros-nido, sombreros-chumbera, orejas-alas, narices-pájaro, cuellos-sarmentos, ojos-remolinos, bocas-pico..., un nuevo repertorio de elementos/seres *con-fundidos* que, con el paso de los años van a manifestarse cada vez mas esquematizados, más lineales y angulosos, como si los volúmenes orgánicos de sus primeras cabezas hubieran cedido el terreno definitivamente al ascetismo formal, con ciertas reminiscencias indígenas, que caracteriza, por ejemplo, la serie homónima realizada en 1993.

Fuera de la producción de obras en grupo, encontramos trabajos como *Pájaro sobre Cabeza*, de 1977. Un gouache sobre papel cargado de subjetividad en el que un pájaro-espino planea sobre un cráneo-granito. Es una imagen de devastación en la que se relaciona una interpretación onírica del paisaje berroqueño con algunos estados del alma del artista.

El proyecto de puesta en marcha del Museo Vostell Malpartida, en Malpartida de Cáceres, echó a rodar en 1976, como sabemos. La estrecha relación que se había forjado entre Vostell y Narbón se intensificó en estos momentos al ser nombrado, éste último, director del Centro Creativo del Museo Vostell Malpartida, una sala de

⁹ *Ídem*, nota 6, p. 290.

acogida de iniciativas artísticas. En 1978 se celebró la I Semana de Arte Contemporáneo (SACOM) en las instalaciones del Lavadero de Lanás y el Centro Creativo. Una de las muchas actividades que tuvieron lugar durante esos días fue el happening «*Yerba sobre asfalto, asfalto sobre...*» realizada por el denominado Colectivo Cacerreño, grupo de artistas al que pertenecía Narbón. Lozano Bartolozzi lo describe así: *Unas cintas blancas que evocan una autopista equivalente al progreso, recorrían el terreno junto al Lavadero, penetraban en él y, a veces, se convertían en rojas como expresión de agresividad. Dentro, estas cintas se sucedían a través de recintos, evocadores de realidades distintas según los objetos empleados como referencia, o espacios vacíos (símbolo del vacío mental y cultural) y en último lugar había un ambiente con fotografías y una ventana abierta a Los Barruecos*¹⁰.

Entre 1979 y 1981 realizará la serie *Bandejas*. El mismo reconoce su sorpresa al descubrir las posibilidades plásticas y expresivas de este soporte tan modesto¹¹. En ellas continúan sus referencias a la Extremadura cotidiana, ya sea por los títulos, como «Patatera Extremeña» o por la temática «Piconeros de noche».

A PARTIR DE LOS 80

En julio de 1981, Vostell visita por vez primera la comarca extremeña de La Siberia, en el noreste de la provincia de Badajoz. El artista encontró allí parajes solitarios y agrestes de contrastes paisajísticos acusados: de la estepa de sustrato pizarroso a las dehesas de encinas y alcornoques, pasando por el monte bajo.

Todas las sensaciones que el artista experimentó en aquellos paisajes se tradujeron en un ciclo de siete obras de grandes dimensiones: 240 × 190 cm, con el nombre de *Siberia Extremeña*, y en un número indeterminado de dibujos de parecidas características, pero más modestos en carga matérica y conceptual, de menor tamaño. El ciclo se completa con un conjunto de conciertos homónimos realizados en diferentes emplazamientos: Malpartida de Cáceres, Calais, Gante y Lyon, entre octubre de 1982 y junio de 1983.

En su serie de lienzos, Vostell, de nuevo, como siempre, utiliza varios planteamientos extraídos de la realidad y los hace convivir en el mismo espacio, en el mismo tiempo. Espacialmente, las obras se dividen en dos planos; el superior está ocupado siempre, excepto en *Beatriz Rodríguez*, por una plancha de cobre de contornos variables. En los dos tercios inferiores de los lienzos se ha convocado a diferentes personajes; unas veces definidos por la negritud de unos bultos que anuncian cuerpos doblados sobre sí mismos, con cierta pulsión en sus venas; otras, por la multiplicación de líneas nerviosas rojas y negras sobre sombras blancas, que terminan por confundir las naturalezas de seres con rostros hormigonados. Y, alrededor de ellos, limitando, más aún, su espacio vital, las navajas cortantes desprendidas de abanicos, los garrotes romos o con extremos punzantes, las máscaras de gas, las

¹⁰ *Ídem*, nota 3, p. 53.

¹¹ *Ídem*, nota 7, p. 122.

avecillas muertas, la piedra contundente, la cadena siniestra, la cámara destripada, rastro de un mecanismo incapaz ya de devolver ninguna imagen.

El sol implacable, la luz cegadora, la temperatura insoportable de los horas centrales de los días del estío (recordemos que el artista visitó la comarca en julio) han sido traídos a la superficie del lienzo como el horizonte ineludible que testimonia, a la vez que domina, la vida de los seres que pueblan las obras. Pero esta no es la única realidad. La situación de aislamiento, incomunicación y de protección contra la agresividad externa nos revelan la visión de este artista sobre el panorama social, cultural y, hasta económico, de estas tierras. Un tercer elemento viene a unirse a la complejidad conceptual y referencial de estos lienzos: según Franco Domínguez, los títulos (*Beatriz Enríquez*, *Fernán Báez*, *Victoria Méndez*, *Violante Méndez*, *Beatriz Rodríguez* [Fig. 2], *Isabel Núñez*) hacen referencia a los procesados en el auto de fe que tuvo lugar en año 1632 en Madrid por el llamando Caso del Cristo de la Paciencia¹². Hay una última obra, *Isaac Cardoso*, nombre del testigo del auto de

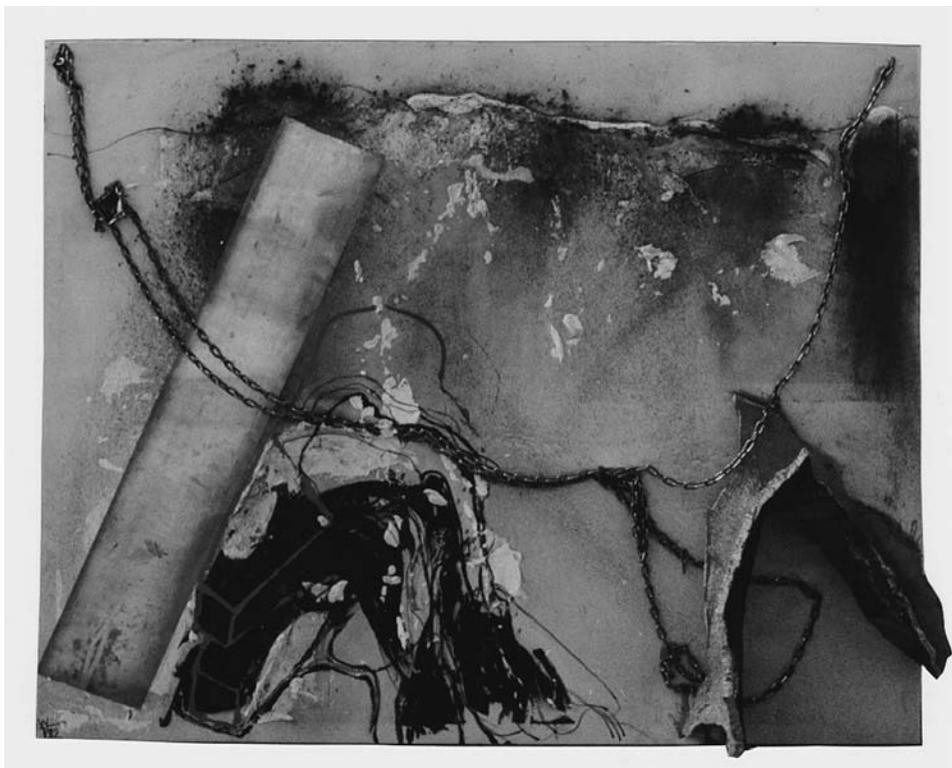


FIG. 2. Wolf Vostell. *Beatriz Rodríguez*. 1982. *Objetos sobre pintura acrílica y lienzo*. 240 × 190 cm.

¹² *Ídem*, nota 4, p. 130.

fe. Estos conversos de origen portugués, ajusticiados por el Santo Oficio, aportan el parangón que Vostell establece entre la marginación del pueblo judío y la existente en estas tierras que, además, han sido lugar de destierro de personajes de la corte en diversos momentos de la historia de España.

Es importante señalar la circunstancia de que, hasta ahora, cada vez que Vostell ha tomado como referencia a una comarca extremeña en su trabajo, dichos territorios arrastran a sus espaldas historias de refugios o destierros, consecuencia de su situación geográfica o socioeconómica. También es interesante observar cómo el artista se plantea, en alguna ocasión, la relación entre Berlín y Malpartida de Cáceres. La primera, «mal-partida» por un muro vergonzoso; y la segunda, según algunos historiadores, que hunde a raíz de su denominación en la «mala partición» de tierra entre herederos de una familia noble de la zona, en el siglo XV. Fue durante una entrevista mantenida con M.^a Luisa Borrás¹³, cuando Vostell celebra la analogía que la entrevistadora establece entre ambos lugares: *Eres la primera persona que se ha fijado en esa coincidencia. No se me había ocurrido. Mira, muchas veces ha ocurrido eso: surgen símbolos y analogías en mi obra que yo jamás propuse a priori. (...) Hasta hace unos meses ni conocía el lugar y nunca reflexioné sobre el sentido de ese mal-partida. (...) Evocar la opulenta Berlín, de millones de habitantes, en un rincón de Extremadura, en un pueblo de la provincia de Cáceres, donde viven a lo sumo cinco mil personas, que no han oído hablar nunca de polución ni de horas punta... ¿Ves como arte y vida son una misma cosa?*

En 1987 Vostell realiza una serie en la que vuelve a tomar como referencia a algunos pueblos extremeños como Aceuchal, Feria y Fregenal de la Sierra. La serie se denomina *Romería* (130 × 160 cm). No encontramos, sin embargo, ninguna referencia física o paisajística a las localidades aludidas en los títulos, y tampoco al título general del ciclo, huyendo de cualquier reminiscencia costumbrista. Los tres lienzos están dominados por diferentes tonalidades de un rojo violento, cuyas variaciones condicionan las formas, a medio camino entre lo antropomórfico y lo paisajístico; en estos lienzos se pone de manifiesto la *vitalidad* de una naturaleza regeneradora de vida, aunque, como es habitual, procedente de la violencia de las pasiones. Son obras imbuidas del carácter pagano de una fiesta popular que, paradójicamente, tiene un origen religioso.

Fuera del tratamiento habitual que la región extremeña ha tenido en la obra de este artista, encontramos algunas obras sobre papel, como *Malpartida de Cáceres* (1986), en la que existe una referencia explícita a los colores y las texturas del entorno de este pueblo extremeño; o sobre lienzo, el caso de *V.O.A.EX. Paisaje de los Barruecos* (1993) y *Tauromaquia. Paisaje de los Barruecos* (1994), en los que se produce una identificación de las formas graníticas que caracterizan este paraje con una naturaleza femenina, generadora de vida, pero también receptora de agresiones, como la propia Naturaleza de la que formamos parte.

¹³ BORRÁS, M. L., «Wolf Vostell. Analogías y anamorfismos», *Guadalimar*, n.º 17, Ed. Guadalimar, Madrid, 1976, p. 41.

En los primeros años de la década de los ochenta, Narbón desliza parte de su producción hacia una carga conceptual mayor, centrando muchas de sus obras en los objetos cotidianos del trabajo en una oficina o preocupándose del significado y la forma de las letras y palabras.

En la obras que realiza entre 1981 y 1982, la referencia a la figura humana, en la mayor parte de los casos, como campesino, no llega a perderse y continúa estilísticamente fiel a la pobreza de materiales, siempre apegados a lo terregoso, a lo áspero y lo polimórfico. En este año, especialmente, encontramos obras como *Antruhau*, *Bahorril*, *Campesinu*, *Amorius* o *El pensaero* que siguen estando directamente relacionadas con el sustrato extremeño rural. Responden, quizá, a impulsos nacidos del subconsciente, un «territorio» en el que se han ido asentando las diferentes motivaciones intelectuales, emocionales y oníricas de este artista y que en estas obras ha dejado salir más libremente, sin límites formales, recurriendo a esencias matéricas, con las que propone escapadas espirituales.

En la segunda mitad de la década, sus trabajos toman referencias del mundo vegetal. No cae en ninguna representación decorativa o colorista, sino que se interesa por aquellas especies que conoce por cotidianas en su paisaje vital, como las chumberas, que se caracterizan por crecer junto a canchales, en condiciones adversas, y por un aspecto externo árido y amenazante, mientras guardan en su interior todo una despensa de riqueza vital. Sus representaciones toman referencias de las maternidades cristianas, como el caso de *Maternidad Chumbera* (1985), en la que ha hecho concesiones al color para aportar los matices propios de una escena vital y tierna, sobre un conglomerado que magnifica la aridez de los protagonistas.

Entre 1986 y 1989 encontramos varias series de *Floreros*, en ellas, el mundo vegetal se ha impregnado de la levedad y el carácter íntimo del resto de sus obras coetáneas. Serán el negro sobre blanco y el collage los que definan este universo de ramas leves y delicadas, unas veces floridas y otras secas, que se elevan erguidas sobre bases pedregosas o recipientes tubulares. Cada obra es tratada como un pedazo de naturaleza estilizada que se apoya en un texto para deshacer el equívoco de su aparente debilidad.

A lo largo de las décadas de los 80 y los 90, la obra de Narbón pasará por diferentes etapas en las que su estilo seguirá deambulando entre lo compacto de los colores terregosos, ocres y negros y la estilización de la línea negra sobre el blanco; entre la masificación de elementos y texturas sobre el lienzo y la levedad de las quebradas, filamentos, espirales... Con el correr de los años, estos caminos de ida y vuelta entre los diferentes sistemas de comunicación de su subconsciente, se acercarán cada vez más a lo sutil, a lo leve, a lo íntimo. Su obra se irá llenando de *Puertas* (1985) hacia la nada, de *Brujas* (1987), de *Escaleras* (1988 y 1989) imposibles, de *Cilindros*, *Agujeros Volcánicos* y *Antenas* (1987).

De cualquier forma, toda la obra de Narbón, está recorrida por canales de pulsión nerviosa, de violencia en el trazo. En los últimos años, las unidades mínimas de expresión que definen las obras luchan por escaparse de la naturaleza a la que pertenecen, relegando la imagen al esquematismo casi absoluto. Será la palabra

escrita la que venga a sostener a la línea. Aún así, no podrá desprenderse de lo que, me atrevo a denominar, su «obsesión simbiótica» ligada a lo que para él es la expresión del mundo rural, de la que deja buena muestra en los dibujos de 1990: *Personas-Jumentos, Hombres-Canchos, Escenas Rurales...* y en los trabajos de 1992, con las series sobre arpilleras con incorporación de elementos del mundo campesino cotidiano como *Cortina* o *Toro-Rodillo*.

En la producción narboniana de los últimos años se observa un interés centrado casi de forma constante en el «objeto encontrado». Podemos encontrar referencias a este concepto en toda la obra de Narbón, y vemos un ejemplo contundente en la obra *Retablo Extremeño*, que el artista presentó al II Concurso Nacional de Pintura Premio Cáceres. Esta especie de armario conceptual, de referencia vostelliana directa, tendrá múltiples y diferentes réplicas entre 1998 y 2001. Este período ve desaparecer, casi por completo, el trabajo pictórico o dibujístico sobre el lienzo o el papel, así como toda referencia figurativa. Las obras se convierten en cuadros-objetos literales, pobladas de platos, embudos, coladores y toda una batería de objetos procedentes del ámbito diario rural de su niñez, mezclados con objetos de procedencia comercial más moderna como recipientes de porcelana, bolas de cristal, cajitas de plástico, latas de conserva vacías, estropajos plateados y dorados, etc. Muchos de estos objetos se disponen sobre mesas de cocina, muebles auxiliares, armarios, estanterías pequeñas, con el fin de establecer conexiones inequívocas entre lo artístico y lo cotidiano. Otros, podemos encontrarlos a modo de pequeños altares en los que se combinan todos estos objetos mencionados con arcilla cocida cuyo resultado está a medio camino entre el recipiente sencillo, el testimonio arqueológico y la referencia espacial de carácter onírico.

La influencia vostelliana vuelve a hacerse patente en obras como *Patata* (2001), un cuadro objeto compuesto por un plato embadurnado de cemento y dos bandejas de mimbre dispuestas sobre conglomerado, en la que podemos encontrar referencias a las la cajas de *El muerto que tiene sed* (1979).

Si bien es cierto que la influencia vostelliana es muy importante en la última etapa creativa de Juan José Narbón, las manifestaciones más importante de este artista, en las dos últimas décadas, las encontramos en sus dibujos. Las series mencionadas con anterioridad –*Puertas* (1988), *El idilio de los clarinetes* (1988), *Espaciales* (1990), *Burros* (1990-91), *Descansando* (1991), *Perfiles* (1991), *Brujas* (1991) o *Cabezas* (1992-93)– nos dan la medida del auténtico mundo narboniano. La experiencia vital ha sido dura y el proceso de maduración artística, lento; por todo ello, este artista convierte sus dibujos en manifestaciones de libertad creadora, tan ansiada durante décadas. Las líneas se han puesto al servicio del universo intangible en el que habita el espíritu narboniano ligado fuertemente a lo rural y, que con los años, se ha vuelto más ligero, más esencial; la pulsión interna del trazo no pierde vigor en ningún momento, gravitando entre lo agresivo y lo poético, despojando a la línea de cualquier adorno que no le venga dado de su necesidad expresiva.

Para terminar, y una vez realizado nuestro recorrido por la «producción extremeña» de Wolf Vostell y Juan José Narbón sólo queda reconocer que éste es tan

solo uno de los caminos que se pueden recorrer a la hora de estudiar la obra de estos dos artistas en relación con Extremadura.

En este camino, como ya dijimos al principio, la realidad llamada Extremadura se manifiesta como expresión de dos miradas diferentes: en la de Wolf Vostell, adquiere la categoría de paradigma del concepto «dé-coll/age» y como tal la realidad extremeña, con su historia y su cotidianeidad, es deconstruida y reinterpretada, devolviéndonos re-construcciones, otras perspectiva del tiempo y el espacio que nos afecta y en las que nos es posible reconocer la rudeza de las «materias primas» con las que Vostell trabaja cuando habla de esta tierra, pero también su autenticidad y la posibilidad de tomar conciencia de lo inexorable de la evolución, del movimiento que perfila nuestra vida, y que comienza a ser visible con solo modificar algunas de las piezas de nuestros puzles cotidianos.

En la mirada de Narbón, Extremadura ha sido el escenario de guerra en el que el artista ha librado batallas de muy diversas índoles: contra la incomprensión del entorno cultural, contra la rigidez de las estructuras sociales, contra su inconformismo, contra su frustración..., y los restos de esas batallas han ido modificando el «paisaje extremeño» en la obra narboniana: desde su reivindicación de lo simbólico, más externo, hacia lo lírico, lo casi inmaterial, robado a la intimidad, sin abandonar una terca necesidad de lo simbiótico como posicionamiento más auténtico de su manera de ver en el entorno.