

OBRA GRÁFICA DE WOLF VOSTELL (1959-1979)

Josefa CORTÉS MORILLO

Resumen

El proceso creativo de Wolf Vostell se desarrolla en diferentes lenguajes expresivos que evolucionan, tanto en temática como en medios técnicos, en el tiempo. El artista amplía el concepto Dé-coll/age a la expresión gráfica, campo que se convierte en un ámbito de experimentación constante y de superposición de técnicas y conceptos. La versatilidad de las diferentes técnicas de impresión gráfica y, sobre todo de la serigrafía, facilita la trasposición de los interrogantes que el artista plantea en happenings, ambientes o conciertos al ámbito de la obra seriada, sin perder un instante de vista la realidad cotidiana y la constante llamada de atención a la conciencia del hombre.

Palabras clave: Obra gráfica, serigrafía, *dé-coll/age*, *happening*, lienzo emulsionado, en cementado, conciencia.

Abstract

Wolf Vostell's creative process is developing in different expressive languages that evolve, as subjects as technical means, along time. The artist extends the concept «Dé-coll/age» to the graphic expression, that it's a field of constant test and superposition of techniques and concepts. The versatility in different graphics prints, and above all the silk-screen print, makes easier the move of the questions that the artist has put into happenings, environments or fluxus concerts, to the sphere of the graphic works of art, without losing sight of daily life and a constant alarm call to human conscience.

Keywords: Graphic work of art, silk-screen print, *dé-coll/age*, *happening*, emulsionated canvas, cement, human conscience.

OBRA GRÁFICA DE WOLF VOSTELL (1959-1979)*

A simple vista, podría considerarse una contradicción el hecho de que Vostell haya realizado obra gráfica, cuando la idea que ha definido su forma de entender

* La aproximación como investigadora a la obra gráfica de Wolf Vostell ha tenido como campo de trabajo los fondos del Archivo Vostell, ubicado en la vivienda privada que la familia del artista tiene en la localidad de Malpartida de Cáceres. Dicho archivo constituye uno de los centros investigadores más interesantes a nivel internacional en todo lo referido al movimiento Fluxus y el accionismo desarrollado en torno al *Happening*, tanto en el ámbito europeo como en el americano. Pero, a parte de la

el arte ha sido ARTE = VIDA. La multiplicidad de las estampas y su condición de «obra terminada» es lo que parece no tener relación con el carácter procesual y único de sus *dé-coll/ages*, *happenings* o conciertos. A esta disyuntiva ya respondió Vostell con motivo de la edición de su carpeta *V40*, en 1976: «*Es mucho más influenciadora para nuestra sociedad la labor de Leonardo da Vinci que la Revolución del 17*»¹. Su contestación se basa en la labor del arte como regenerador de las conciencia individuales, de manera que la multiplicidad gráfica facilita la presencia del arte combativo en ámbitos poco habituales para la expresión artística que, sin embargo, también forman parte de la realidad de la que se nutre su trabajo. De ahí que su carácter seriado sea una manera eficaz de llegar a más gentes de las que podían haber asistido a un *happening* o a un concierto fluxus.

El objeto de la producción gráfica vostelliana no puede reducirse a un compendio de testimonios documentales de diferentes acciones, *happenings* y *environments*, aunque constituyen una parte importante de la misma. Frente a la afirmación de Peter O. Chotjewitz «*los dé-coll/ages poseen el carácter auténtico de lo que no puede ser repetido*»², podemos observar que Vostell ha trasladado el concepto «*dé-coll/age*» y el carácter espacial y temporal que se da en el resto de sus «fragmentos de vida encontrada», al ámbito mental considerando cada una de las imágenes multiplicadas como una pieza más del engranaje que puede poner en marcha la mente del hombre que la observe, para dejar paso a una nueva forma de posicionarse ante la vida, más consciente, más moral y, por tanto, más BELLA.

Sus estampas están concebidas según la misma idea que los *happenings*, pero, en palabras del propio artista, no se trata de «*reproducir un suceso si no es para provocar algo nuevo*». Entonces, hemos de acercarnos a este planteamiento para considerar la obra gráfica vostelliana como el resultado de nuevas investigaciones y tratamientos a partir de los ámbitos de expresión de los que proceden (*dé-coll/ages*, reportajes de actualidad en las revistas, documentación fotográfica de los *happenings*, encementados, objetos simbólicos, imágenes de ambientes, etcétera...).

La tradición gráfica de la Bauhaus seguía marcando la tendencia didáctica de la Escuela de Bellas Artes de Wuppertal, cuando Vostell ingresa en 1954; aguafuerte, aguatinta, punta seca..., incrementan su capacidad expresiva y abren todo un abanico

importancia mencionada, el archivo recoge de forma sistemática toda la documentación generada por la actividad de Vostell desde sus inicios como estudiante en la Colonia de 1952 hasta su muerte, en 1998: correspondencia con otros artistas, catálogo completo de su obra, bibliografía de *Happening* y Fluxus, bibliografía de Vostell, fondos de obras gráficas, etcétera.

¹ COMBALÍA, V., «Vostell 40: la vida muere en una carpeta», *Programa de Actividades de la Galería G* (12 de mayo-5 de junio de 1976), Ed. Galería G, Barcelona, 1976. P. S/e. La autora recoge esta frase de Vostell insertándola en la reflexión que realiza sobre la carpeta *V40* y, en general, sobre la contradicción inicial que supone haber realizado una edición múltiple sobre expresiones artísticas que sólo tienen sentido en un espacio físico y temporal concreto e irreplicable.

² VV.AA., *VOSTELL. Pour mémoire. Tableaux et Dessins 1954-1982*, Musée de Beaux-Arts et de la Dentell, Calais, 1982, Catálogo individual, p. 11. Entrevista de Jürgen Schilling a Wolf Vostell que tuvo lugar en mayo de 1980 en Malpartida de Cáceres, a lo largo de la SACOM 3. Fue publicada originalmente en el catálogo de la exposición «Wolf vostell. Dé-coll/agen. Verwischungen. Schichtenbilder. Bleibilder. Objektbilder 1955-1979», organizada por Schilling en el Kunstverein de Braunschweig.

de propuesta estimulantes a la vez que incómodas, en las que los diferentes lenguajes, a lo largo de toda su producción se van a mezclar, superponer o complementar. Será allí donde adquiriera una destreza técnica poco habitual en las técnicas serigráficas, que ya puso en práctica en la segunda mitad de los 50 para realizar la magnífica poesía visual *Fases* (1956-1960).

Los 60 y los 70 van a dar protagonismo absoluto a la serigrafía, con la que no va a dejar de experimentar nuevas técnicas. De forma independiente, aunque nunca ajeno a las experiencias artísticas que florecían en el panorama inmediato, inició la evolución de su propia técnica bajo el dominio de los procesos fotomecánicos (pantalla o matriz a partir de la que se reproduce la imagen a tinta por medios mecánicos). Además de utilizar como soportes para las impresiones lienzos impregnados con emulsiones fotográficas, que seguían actuando con el tiempo, en la oxidación de los colores y en la generación de diferentes texturas; muchas de las estampas, una vez fuera de la imprenta eran tratadas de forma manual hasta obtener los resultados que buscaba.

Es fácil deducir que Vostell trabajó en sus estampas no huyendo de la realidad sino hacia su centro mismo. Dicha premisa fue establecida desde su trabajo con los carteles; las experiencias tipográficas; las imágenes fotográficas testigos de una sociedad en la que convivían y conviven –ahí está su extraordinaria importancia– la frivolidad del mundo de la moda con la miseria y la guerra; el levantamiento de muros de piedra y silencio; el armamento nuclear y sus consecuencias, la parálisis de una sociedad tecnológica, aprisionada y fría; la posición contradictoria de la mujer frente al uso frívolo de su imagen externa y su naturaleza vital; etc., podríamos seguir recorriendo el ámbito de trabajo de este artista sin abandonar un instante la realidad cotidiana, que cambia de fecha pero no de contenido.

LOS AÑOS CINCUENTA

Wolf Vostell vivió en Colonia entre 1950 y 1953. Allí empieza desarrollar su faceta de pintor, pero será mediante su trabajo en una imprenta colonesa como entre en contacto con la fotografía y con diferentes técnicas de composición tipográfica y de impresión múltiple, tanto de libros como de imágenes (tipografía, litografía, *offset*...). Quizá debido a su temprana relación con este medio de transporte –su padre era ferroviario– el tren y sus estaciones van a ocupar un lugar importante en toda su obra, comenzando por ser los protagonistas absolutos de sus inicios en la fotografía artística, en la que demuestra su fascinación por las viejas locomotoras de carbón, ahora grandes y pesados amasijos de hierros oxidados, abandonadas en las vías muertas de tantas estaciones alemanas pero, en su momento, guías letales del destino de tantos seres humanos en el desastre de la guerra³.

³ El tren y sus estaciones van a ser uno de los temas con más presencia en la obra vostelliana, siempre con un tratamiento cercano a las connotaciones negativas que le acarreo su uso en el genocidio judío durante la Segunda Guerra Mundial. El tren es el protagonista de obras como la película y el ambiente *Desastres*, de 1972, que también está presente en la carpeta *V40*, 1973/75; en ella se incluye la

En 1952 Vostell realizó un viaje crucial para el desarrollo de su obras durante el segundo tercio de la década de los cincuenta, visitó al dibujante y pintor Alfred Kubin⁴ en el castillo de Zwickedt, en la región austríaca de Passau, quien ya contaba con 75 años. El artista austríaco fue precursor del surrealismo y plasmó su personalidad atormentada sobre el papel, vaciando todo su mundo de penumbra, construido a medio camino entre el sueño y la realidad.

En 1954 Vostell está en las escuela de Artes Aplicadas de Wuppertal. Desde allí viajó a París, donde permaneció los meses de agosto y septiembre. Esta breve estancia en la capital francesa supuso el punto de partida de una nueva posición estético vital. El hallazgo del concepto «dé-coll/age» abrió todo un abanico de posibilidades expresivas que lejos de centrar su contenido en el resultado de las obras le llevó «a considerar la producción de obras como un acontecimiento en proceso»⁵. La nueva técnica fue planteada por Vostell como parte del contenido de la obra, tomando como punto de partida los materiales encontrados de la vida cotidiana, resultados de un proceso productivo complejo que han adquirido una vida autónoma en su degradación.

Será en los carteles que inundan las paredes de la capital francesa, donde Vostell encuentre su campo de trabajo para intervenir en la realidad casual que se genera en las calles y buscar en el gesto del desgarramiento la generación de una nueva realidad, en la que las estructuras preexistentes se separan para crear otras nuevas, desplazando significados y acentos, sacando a la luz lo que estaba oculto. En principio los carteles eran sólo rasgados, pero el afán investigador lleva a Vostell a intervenir en ellos con otros medios: agujereándolos, quemándolos o emboñándolos con ácidos corrosivos.

Con esta nueva propuesta, Vostell regresa a París en 1955, para estudiar dos años en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes, perfeccionando pintura, anatomía y las diferentes técnicas de grabado, además de continuar experimentando e interviniendo en la realidad a través de los carteles.

Este mismo año estaba colaborando con la firma parisina de ediciones tipográficas Deberny & Peignot, en el diseño de tipos de letras, bajo la dirección de Adrián Fontinger. Fue de la mano de Jéronme Peignot como conoció al cartelista ucraniano Cassandre (Jean Marie Moreau, 1901-1968), con quién empezaría a trabajar inmediatamente en su taller como diseñador de nuevos caracteres. Según el propio artista ha declarado, durante el tiempo en que trabajaron juntos hablaron más de los encuentros del diseñador con Chaplin o con Oppenheimer, que de asuntos creativos

partitura para el *happening* no realizado *California-Zephyr* que se hubiera desarrollado en un viaje en tren por las Montañas Rocosas. Otras manifestaciones que tienen como base el tren son *Fluxus Zug*, de 1981, o *La Tortuga*, de 1989, reinterpretada en 1994 mediante el lenguaje gráfico.

⁴ El acceso a la figura poco conocida de este dibujante, ilustrador y escritor austríaco ha resultado menos dificultosa a través del catálogo *Alfred Kubin. Sueños de un vidente*, publicado por el Instituto Valenciano de Arte Moderno con motivo de la celebración de una exposición retrospectiva en 1998.

⁵ *Ibidem*, nota 2, p. 9.

o estéticos⁶. Fue quizá ésta una de las actitudes que Vostell más valoró del maestro, el hecho de que no actuara como tal.

Nuestro artista descubre palpando los carteles y los muros destruidos de las calles apartadas de París que el tiempo es una casualidad transformadora (efectos meteorológicos, mano del hombre, superposición de nuevos carteles...) que convierte la superficie del muro en un rastro de significados del pasado, que las huellas de la destrucción han transformado en valores nuevos. En estas nuevas estructuras había más libertad y belleza que lo que él había podido crear hasta el momento y su forma de expresión da un giro radical hacia el tratamiento y la intervención en un campo de trabajo que tenía como base la realidad cotidiana.

Poco a poco comienza el traslado de fragmentos de «realidad encontrada» a su estudio donde los rasgaba, agujereaba, quemaba o emborronaba con ácido; pero esto no era suficiente porque la situación de destrucción casi completa de muchos de los muros hacía imposible su cambio de lugar y muchos detalles se perdían, letras y palabras que eran poesía para el artista. La decisión siguiente fue la de fotografiarlos y con ella el descubrimiento de nuevas posibilidades de intervención, de transformaciones en las escalas de colores, superposiciones y composiciones de imágenes, que a su vez eran desgarradas, jugando entre lo legible y lo ilegible.

El artista va a insistir en su formación clásica, en la necesidad de tomar como referencia a maestros como El Bosco, Leonardo, Tiziano o Rembrandt ya que, teniendo en cuenta los medios con los que contaban, ejercieron de catalizadores en las sociedades que les tocó vivir. Es su admiración activa la que lo llevará a establecer, a lo largo de su carrera, canales de diálogo con artistas del pasado, a través de numerosas paráfrasis de obras clásicas⁷ como la *Batalla de Anghiari*, de Leonardo según Rubens; los *Desastres de la Guerra*, de Goya o *Goethe en la campaña de Italia*, de J. H. Wilhelm Tischbein, entre un largo etcétera. Vostell ofrece, mediante un lenguaje y expresividad propios, en cada una de estas interpretaciones nuevas vías de acercamiento al hombre, a su paradojas, constatando lo ilógico de una humanidad que, a través de los siglos, es incapaz de crecer y reformar las estructuras de la sociedad sin recurrir a la violencia.

El año de 1958 supone la incursión definitiva de Vostell en nuevos medios de expresión artísticos con la realización de su primer *happening*, *El teatro está en la calle*, en el pasadizo de Tour de Vannes, cercano al taller de Cassandre; y, también de su primer ambiente, *La habitación negra*. Además será el año en que se celebre una gran Exposición Dadá en Dusseldorf, que va a influir de forma decisiva en Vostell y en otros artistas de su generación, trayendo al presente los planteamientos del movimiento dadaísta que habían empezado a ser revisados por jóvenes artistas europeos y americanos que poco después formarían el cuerpo del movimiento Fluxus. En la inauguración de esta exposición conoció a Marcel Duchamp, con quién mantuvo

⁶ *Ibidem*, nota 2, p. 9.

⁷ LOZANO BARTOLOZZI, M. M., «Wolf Vostell y sus paráfrasis en la historia del Arte», *Norba-Arte*, tomo VIII, Cáceres, 1989.

una prolongada conversación, en un mutuo trasvase de ideas acerca de la superación del «objeto encontrado», de Duchamp por la «vida encontrada» de Vostell.

Este mismo año Vostell viaja por primera vez a España, siguiendo el rastro de los maestros de la pintura del Museo del Prado. Desde allí se traslada a Extremadura, buscando la obra de Zurbarán en el Monasterio de Guadalupe. La referencia más directa que Vostell tenía de esta tierra era la película de Luis Buñuel *Las Hurdes, Tierra sin pan* (1932) que había visto en París. Un viaje por distintos puntos de la provincia de Cáceres, que él consideraba básico para su formación artística y vital.

Entre 1960 y 1961 van a editarse dos publicaciones reveladoras de la importancia del «dé-coll/age» de carteles en sus sucesivas etapas: los carteles intervenidos a mano directamente, aquellos que eran sometidos a las inclemencias del tiempo; fotografías de los ya intervenidos que eran tratadas con ácidos que corroían, borraban o influían en la intensidad de los colores y la nitidez de las formas, etc. De todo ese material surgen estas dos obras artístico-literarias.

El primero de ellos es el libro *Fases* (Fig. 1), de 1960, una exquisita conjunción de poesía visual (tipogramas de Vostell) y poesía literaria (texto de Jürgen Baecker). Puede considerarse su primera obra gráfica editada, en la que la técnica de impresión de todas y cada una de las páginas de los 60 ejemplares de la tirada y de las cinco pruebas de autor, es la serigrafía. La edición fue de la Galería *Der Spiegel*, en Colonia; la impresión se realizó en el *Werkkunstschule* de Wuppertal.

Los seis tipogramas presentes en la publicación son el resultado de una minuciosa selección de entre la multitud de carteles decollageados que Vostell realizó entre 1956 y 1960, así como de entre los diversos ensayos de experimentación tipográfica realizados hasta ese momento.

Todos ellos tanto en el tratamiento de texturas –mediante superposiciones de textos decollageados, contrastes entre los vacíos y llenos del papel, difuminado de colores (gris, azul y amarillo)–, como en su distribución con respecto a la forma y el tamaño del papel, suponen una delicada experiencia visual y táctil. En ella se pueden rastrear sus primeros trabajos xilográficos «a fibra», la rotundidad de los contrastes entre blancos y negros de los dibujos a tinta en su etapa juvenil, de importante influencia kubiniana, o el aprendizaje al lado de Cassandre de quién aprendió la distribución eficaz de los espacios en blanco y de los trazos negros, estableciendo así las relaciones necesarias entre los diferentes tipos y el resto de la superficie del papel. En esta misma línea trabajó Mallarmé, quien consideraba que en primer vistazo de una página debía producirse una «*especie de intuición material, una armonía preestablecida entre los diversos modos de percepción y los diferentes comportamientos de nuestros sentidos*».

En la Teoría de las Fases⁸, de Max Bense, incluida en la publicación, podemos encontrar el sustrato teórico de estos poemas visuales. En ellos la belleza ha surgido frente a las convicciones de lo lineal, de lo previsible, tanto temporal como

⁸ BENSE, M., «Teoria delle Fasi», *Costume, Rivista mensile*, n.º 55, 1961, Ed. Costume Ltd. Roma.



FIG. 1. Fases (1956-1961). Serigrafía. Doble página en la que se reproduce uno de los tipogramas de Vostell.

espacialmente. Cuando hablamos de «surgir» no se trata de la generación de ésta de forma casual, sino a través del uso de los elementos que componen la lengua. De ahí la existencia de categorías, de estados diferentes de creación de belleza, a partir del sustrato básico de los elementos de la lengua. Son las fases. Más allá de la belleza que la lengua transporta en su significado, está la generada por el estado visual del texto trabajado, de cuya concentración o dispersión de materiales pueden surgir formas bellas que pueden ser legibles o no, pero que para apreciarlas tienen que ser vistas. Trozos de palabras, letras sueltas, rotas, insinuadas, signos..., que tienden a concentrarse o expandirse como átomos sometidos a diferentes fuerzas de atracción. La desconexión entre partículas, fragmentos de letras, letras sueltas, palabras, pone de manifiesto su naturaleza independiente con respecto al texto convencional.

Los tipogramas y los collages de letras, según Max Bense, «han descubierto un repertorio nuevo que representa una nueva realidad entre una sustancia que es expandida o no, y que permite que la belleza obtenida al mismo tiempo se perciba de forma sublime, circunstancial e inevitable»⁹.

La fotografía como instrumento se apoya en la selección, para posibilitar la construcción de textos a partir de un nuevo repertorio, relacionando los signos, las huellas y las partículas de diferentes matrices textuales para transformar, difuminar, fortalecer, ocultar o individualizar en función de lo delicado o lo áspero de la nueva realidad que va a generarse.

⁹ *Ibidem*, nota 8.

La concentración formal y material que se da en algunos de los tipogramas serigrafiados de *Fases*, que han sido definidos mediante la composición de varias imágenes fotografiadas, contrasta con aquellos otros en los que los ácidos aplicados sobre el negativo en el proceso de revelado han provocado una desintegración de las imágenes, borrando las delimitaciones, difuminando las formas.

Esta Teoría de las Fases citada se resuelve paralela al concepto de «Dé-coll/age»¹⁰, de Wolf Vostell, puesto que en ella es necesario un desmoronamiento previo entre la palabra y el tema para construir nuevas formas de belleza a través de nuevos manejos de los elementos que componen el lenguaje. Es el uso, la manipulación, el cambio de contexto el que dota de un nuevo significado, tanto al contenido como a la forma de los nuevo. Se genera, diferentes conexiones y nuevas relaciones lejos de los signos convencionales.

La otra publicación es *Le Tombeau de Pierre Larousse (TPL)*, de 1961. Se trata de una colaboración en la que están presentes Wolf Vostell con sus *dé-coll/ages*, François Dûfrene, cuyo poema da título a la publicación y se intercala en el cuerpo central del libro en un hermosos ejercicio de poesía visual. El texto completo se reproduce al final de la publicación, junto a los comentarios de Alain Jouffroy. Las 23 serigrafías de Vostell que ilustran el poema de Dûfrene suponen una nueva selección del cuantioso material realizado entre 1956 y 1961. La tirada se constituye por 300 ejemplares, en blanco y negro, no firmados y fue editada en Wuppertal por Kalenderverlag, ciudad en la que se encontraba el taller Klaus, que realizó la serie.

La realización de las serigrafías presentes en *TPL* es el resultado de nuevos pasos en la manipulación de estos carteles puesto que surgen del tratamiento de imágenes fotográficas de los mismos. Los *dé-coll/ages* químicos realizados sobre las fotografías, después de numerosas pruebas, provocaron diferentes niveles de contraste entre los colores y las superficies, en el intento de ir más allá, de descubrir algo más de lo visible tras la rasgadura voluntaria o no de los carteles. El hallazgo de lo visto por otros, de la comunicación tanto visual como táctil establecida con otras personas en momentos anteriores, y que era puesto en la misma escena que lo más actual modificando mutuamente significados, espacios y tiempos, parece no ser suficiente para Vostell que necesita intervenir en la imagen de estas realidades para seguir generando otras.

El carácter tipográfico, con gran influencia de sus experiencias de letrismo junto a Cassandre, está muy presente en las cinco primeras serigrafías realizadas sobre decollages rasgados, fundamentalmente; mientras en las siguientes son más claros los signos de una búsqueda con medios más lesivos sobre los decollages, llegando a reducirse la presencia de los carteles a meros rastros de letras separadas, aisladas

¹⁰ «En mis tipogramas y descolados-encolados me interesaban especialmente el momento del desgarramiento, la morfología de las estructuras destruidas, de las capas de los carteles y de los muros, la producción simultánea de formas a través de más desgarres y derrumbamientos en el sitio del desgarramiento o el derrumbamiento, la atracción entre lo legible y lo ilegible de fragmentos del texto, la superposición de las capas de la penetración de las formas a través de la reproducción sin límites de las fases, el principio del DÉ-COLL/AGE». Wolf Vostell, 1961.

en superficies rugosas que han cambiado su realidad hasta que el factor tiempo intervenga con una nueva proposición. Los contrastes generados en las primeras, a modo de poemas visuales y táctiles de gran densidad, se diluyen en la mayoría de las restantes que componen el cuerpo principal de la obra, en ellas domina la oscuridad, la indefinición, la ausencia de límites entre los tipos, su entorno y las superficies que los soportan. Las distintas imágenes están tramadas en negro, inmersas en una multiplicidad de contrastes matizados, resultados de la interacción entre la casualidad y la intención, sobre los conceptos antiguos.

LOS AÑOS SESENTA

Entre 1961 y 1962 encontramos a Vostell en el departamento de maquetación de la revista *Neue Ullustrierte*, una de las de más tirada del momento en Alemania. Como hasta ahora, se trata de un empleo con cierta estabilidad que no requiere gran dedicación y con el que puede seguir investigando en su verdadero trabajo que es el Arte. Pero, en la realidad fotografiada que pasa por sus manos diariamente durante el período de crispación política y social que rodeó el levantamiento del muro de Berlín, en noviembre de 1961, Vostell va encontrar un nuevo camino de búsqueda. Ninguno de sus trabajos con carteles, de los realizados hasta ese momento, podía compararse a la rotundidad de los cientos de imágenes que la agitación cotidiana esta provocando, no sólo en Berlín sino en la escena internacional. A través de ellas y del «proceso de intervención en la realidad» a que serían sometidas (emborronadas con trementina, superposiciones, atomizados de color para resaltar determinados detalles, etc.), Vostell abandona todo rastro de esteticismo para dotar a su trabajo de un carácter más didáctico.

Podemos considerar que introdujo la historia contemporánea en los museos a través de su trabajo; nunca se interesó en mostrar imágenes de la realidad sin más, o en acercar al espectador un mundo de apariencias, sino que trató de tomarlas como documentos de su tiempo al que él, el artista, añade un comentario, de forma que lo que transmite es, en palabras del propio artista, «*un mundo generado entre la sociedad y el arte*».

De su trabajo en la revista *Neue Illustriente* el propio autor incluyó en la categoría de obra gráfica tres reproducciones de páginas dobles, extraídas de diferentes publicaciones: *Danza de naufragio*, *El infierno de su comando* y *Cómo morirán las ciudades de Alemania*. Todas ellas testimonios de despliegues armamentísticos o de revueltas callejeras en las calles de Berlín, de las que los propios soldados huían ante una situación límite y sin sentido. Pero a Wolf Vostell, nunca le han interesado las columnas de soldados desfilando, ni los batallones de carros de combate, o por las bombas o los asesinatos; la presencia de estos elementos en sus obras se explica cuando Vostell intenta mostrar la influencia que ejercen sobre nosotros, aunque no lo presenciemos e intentemos evitar cualquier relación con esta parte de nuestra vida, como colectividad. Están ahí para comunicar que el hombre es sólo un poco más libre cuando se enfrenta a sus miserias.

En las tres estampas antes mencionadas, ni siquiera está referida la técnica gráfica empleada, siendo reproducidas las páginas dobles de las revistas tal y como fueron publicadas mediante litografía *offset* (litografía industrializada).

Son las últimas obras gráficas que podemos encontrar en la primera mitad de la década de los sesenta ya que sus actividades se van a centrar en la realización de ambientes y *happenings* en diferentes puntos de las geografías alemana y estadounidense.

Se trata de un periodo frenético de viajes y encuentros con otros artistas que tuvo su apertura hacia el mundo en el I Festival Fluxus Internacional de Wiesbaden, en 1962. El trabajo, de índole individual en la mayoría de los casos, se transforma en una puesta en común de las diferentes maneras de entender un arte que más que ningún otro hasta el momento se ocupaba de la VIDA como protagonista absoluta. Encuentros y discusiones interminables se sucedieron a partir de esos primeros contactos entre sensibilidades afines.

Entre 1962 y 1966 Vostell va a realizar algunos de sus *happenings*¹¹ más emblemáticos en los que quedará manifiesta la estrecha relación con otros artistas como Hansen, Kaprow, Paik o Beuys en los inicios de su trabajo: *Cityrama I*, en Colonia –1961–; *Nueve no dé-coll/ages*, en Wuppertal –1963–; *You*, en Nueva York –1964–; *Fenómenos*, en Berlín –1965–; *24 Horas*, en Wuppertal –1965– o *Perros y Chinos no admitidos*, en Nueva York –1966–.

A este período de actividad en los *happenings* hemos de añadir de forma ineludible, en la misma línea de participación colectiva, los conciertos fluxus y los ambientes.

La obra gráfica es retomada por Vostell en 1966, aunque ya no será en formato de publicaciones sino como estampas independientes o como carpetas. El traslado de la imagen cotidiana, en sus aspectos más violentos, al contenido de las obras de arte independientemente de su formato o técnica, afecta a su producción gráfica que seguirá teniendo a la serigrafía como técnica indiscutible.

Los medios de masas van a ser en este periodo las principales fuentes de las que Vostell obtenga imágenes, no sólo por constituirse en canales de acceso directo a determinados acontecimientos sino, sobre todo, por constituirse un poder controlador de las masas que, ante el bombardeo visual e informativo a que son sometidas, llegan a perder su capacidad crítica y de rebelión. La información se convierte en un producto más de consumo cuya capacidad de obsolescencia es directamente proporcional a la cantidad de noticias y de imágenes que se incorporan de la forma más inconsciente a nuestra propia vida. Imágenes de tan distinta índole como un concurso de belleza o un nuevo producto para ralentizar la caída del cabello comparten espacio con la miseria, los despliegues prepotentes del armamento más sofisticado o imágenes de soldados mutilados o muertos en tantos frentes de batalla que permanecen abiertos por el mundo. Los niveles de «tolerancia» crecen frente a

¹¹ AGÚNDEZ GARCÍA, J. A., *10 Happenings de Wolf Vostell*, Editora Regional de Extremadura y Asociación de Amigos del Museo Vostell Malpartida, Mérida, 1999.

imágenes perturbadoras mientras el hombre se queda paralizado sin poder asimilar la sucesión de informaciones efímeras que se superponen, sin tiempo ni criterio para digerirlas.

Las imágenes que Vostell utilizó hace casi cuarenta años están en permanente actualidad y no han dejado de estarlo durante todo este tiempo. La presencia constante de la violencia en su obra puede alcanzar trazos de obsesión, pero no es más que la manifestación de la dinámica permanente de la sociedad, que magnifica el poder y el dominio sobre los demás como modelo de relación y que ha trasladado su escala de valores de lo ético a lo estético y lo aparente.

Tanto en técnica como en temática la obra gráfica vostelliana de la segunda mitad de los sesenta, puede insertarse en una tendencia internacional que recibe ciertas influencias, sobre todo en los aspectos formales de las obras, del arte Pop americano. Salvando las diferencias conceptuales, con respecto a las cuales Vostell se posiciona claramente en su obra, podemos considerar que la preponderancia de la técnica serigráfica, en las múltiples aplicaciones y soportes en que la utilizó Vostell, así como el gran formato de las mayoría de sus obras de este momento constituyen puntos comunes con artistas como Warhol o Rauschenberg. También hemos de tener en cuenta el empleo, de forma habitual, de imágenes constituidas mediante diferentes grosores de trama, nunca de una forma casual no estética, sino dentro del contenido mismo de la obra, característica que lo acerca a Liechtestein. Otro elemento de la gráfica vostelliana es el empleo de colores brillantes y de fuerte contraste que se acentúan, en ocasiones, con la aplicación de brillantina o la superposición de impresiones.

La repetición de ciertos elementos o imágenes en algunas de sus serigrafías, aunque hayan recibido diferentes tratamientos, como es el caso de *Nur Die 1*, *Nur Die 2*, *Only the 1*, *Saigon* o *Miss América*; todas ellas de 1969, podrían plantear su cercanía conceptual a Warhol, con sus series de imágenes repetidas (Silla eléctrica, Marilyn Monroe...). Sin embargo, no pueden considerarse bajo ningún concepto, ideas similares ya que Warhol repitió una misma imagen muchas veces en una obra, mientras Vostell, en los casos referidos utiliza la misma relación documental de imágenes en obras diferentes. Se trata del testimonio visual que cubre el instante previo y los posteriores al asesinato de un vietnamita del norte a manos de un comandante del ejército de Vietnam del Sur: la delgada línea entre la vida y la muerte, que tienen cabida en un mismo instante, en un mismo espacio. En esta misma línea, con posterioridad, encontramos la serie *Olimpiada*, de 1972, dentro del lenguaje de los hormigonados.

En cuanto a los precedentes en este tratamiento de las imágenes mediante la «repetición», Vostell se declara más cercano a las «acumulaciones» de Arman, como manifestaciones de la estética del desperdicio que se desprende de la sociedad consumista capitalista, que a las series de repeticiones de imágenes practicadas por Warhol en una línea que, aunque también deudora de la cotidianeidad mercantilista de la sociedad, se inclina especialmente por su faceta estética. De cualquier manera, Vostell dota de un sentido particular e independiente a cada una de sus obras y en

la raíz del uso de una misma imagen en propuestas diferentes está la necesidad de ofrecer todas las aristas posibles de una misma realidad. El artista nos hace ver que la forma de mirar más acertada es la que tiene en cuenta el mayor número de ángulos.

REALIDADES ÚNICAS Y TRANSPARENTES

A lo largo de toda la década de los 60 Vostell va a realizar diferentes estudios experimentales basados principalmente en la superposición de varias técnicas que comenzó a utilizar de forma individual pero obligándolas a interactuar, aportaron nuevos campos de manifestación para el concepto «dé-coll/age». Como frutos de este proceso experimental, Vostell creó un conjunto de obras individuales, cuya base principal no es la técnica gráfica pero en cuya creación va a estar presente la serigrafía. El inicio de su trabajo en el departamento de maquetación de la revista *Neue Illustrierte*, que ya hemos comentado con anterioridad, incrementó el interés que Vostell ya tenía en la fotografía. Su asistencia a varias ediciones de la Photokina de Colonia así lo corrobora. Entre 1962 y 1963 descubrió el revelado de fotografías sobre lienzos emulsionados; este nuevo soporte facilitaba la modificación de esas imágenes al ser tratadas (emborronadas) de forma manual con otras ácidos, que se oxidan y prolongan su acción de modificación de texturas y colores en el tiempo. Sobre esta superficie era realizada la serigrafía para marcar después las imágenes o los detalles deseados por el artista, a modo de señales, mediante el atomizado de color (manchas de color diferenciadas del resto mediante círculos punteados).

El trabajo más emblemático resultado de esta técnica es *Miss América*¹² (Fig. 2), de 1969. Un lienzo emulsionado sobre el que Vostell reveló la imagen de un maniquí y un texto, en inglés, relacionado con el mundo de la moda; el emborronado ha dejado ilegible el párrafo reproducido, mientras han quedado fuera de su acción parte del tronco de la modelo, la cabeza, las extremidades superiores y una pierna. Sobre ella, la imagen serigrafiada de la muerte del vietnamita; después algunos fragmentos de ambas imágenes señalados con color. Lo que podemos ver hoy día de esta obra es la superposición de dos imágenes tan cotidianas como opuestas, pero cuya simultaneidad está presente en cualquier medio de comunicación, a cualquier hora del día; Vostell está haciendo coexistir en el mismo plano de realidad la muerte y la vida, complementándose. La frivolidad de un símbolo del «bien estar» occidental, que ignora lo triste y lo feo sin darse cuenta de que sus ojos tapados están llenos de sangre derramada, lo mismo que su brazo, que no ejecuta pero que no impide que otros lo hagan. El anonimato de la víctima y del ejecutor que están presente en cada ser humano. No es necesario saber quién dispara y quién muere porque todos llevamos ambas realidades dentro.

¹² CORTÉS MORILLO, J., «Miss América-Miss Vietnam: la realidad enajenada», *Actas del Simposio Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX*, Ed. Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, Universidad de Extremadura y Consorcio Museo Vostell Malpartida, Badajoz, 2001, pp. 181-185.

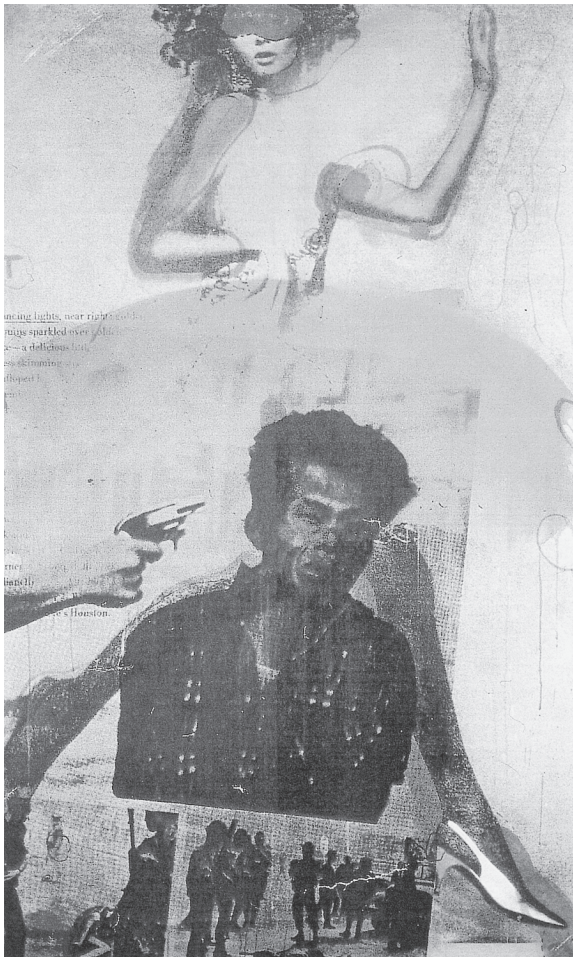


FIG. 2. Miss América (1968).
Serigrafía sobre lienzo emulsionado.

¿Puede alguien quedarse indiferente ante una obra como ésta? ¿Podemos dejar de reconocer a la propia naturaleza humana en esta contradicción que Vostell nos pone delante? ¿Es la guerra un ente independiente de nuestra existencia, que no nos afecta porque no nos duele directamente y de cuyas causas y efectos podemos mantenernos alejados mediante una pantalla de televisor o el papel de un periódico? La respuesta a estas preguntas está en nosotros, el artista sólo lanza el dardo.

Entre 1968 y 1969 Vostell realiza otra propuesta en este mismo campo de la experimentación, cuyo resultado también va a tener carácter único. Es la serie *Fuera de Uso*. Con ella el revelado de imágenes fotográficas sobre un lienzo emulsionado servirá de base a una superposición de imágenes serigrafadas en soportes transparentes de plexiglas. El resultado son tres niveles de realidad que se integran en un mismo plano visual creando una especie de revista transparente en la que era posible simultanear diferentes visiones de los cotidianos, por ejemplo, *Ahora son los ale-*

manes los n.º 1 en Europa (Fig. 3), en el que la técnica hace convivir la imagen de un vietnamita muerto, un bombardero descargando su carga mortífera y una plancha a vapor último modelo; o *Casi se había acostumbrado a su segundo corazón cuando recibía un tercero* (Fig. 4), con la superposición de imágenes de la muerte del vietnamita y un monumental atasco en una autopista de entrada a una ciudad.

Choque de imágenes desubicadas, objetos cotidianos que aspiramos poseer, que necesitamos poseer par sentirnos más felices, más modernos y aceptados en el seno de una sociedad segura, pertrechada por fronteras y bombarderos, que nos reitera de forma incansable la suerte que tenemos al estar inmersos en su vorágine a cambio de «pequeñas» concesiones.

Dentro de la línea de descontextualización de objetos tan cotidianos como una batidora eléctrica, una plancha o un televisor, encontramos un conjunto de cuatro serigrafías en azul y negro sobre cartón realizadas a partir de los respectivos fotomontajes sobre postales y editadas por la galería Baier, de Mainz, que proponen intervenciones en espacios emblemáticos de diferentes ciudades: *Nueva Galería Nacional de Berlín*, *San Marcos de Venecia*, *El Puente de Praga* y *la Catedral Imperial de Aix la-Chapelle*¹³, todas ellas de 1969. En estos casos los electrodomésticos están situados sobre los edificios como propuestas de renovación y de cambio de los significados habituales de cada uno de los elementos de forma independiente, una vez que se las ha sacado de su ámbito de actuación. Además, pueden ser consideradas como proyectos de integración y de acercamiento entre la arquitectura de diferentes épocas y estilos, como símbolos de élite y de poder, y la sociedad llana. Existe una obra de este mismo contenido y técnica: *Neuban WDR 5.TV*, realizada en blanco y negro que fue utilizada como cartel anunciador de los Cursos de Música Moderna de Colonia, en 1969. En la pantalla del televisor que está situado sobre la ciudad se proyecta una sucesión concéntrica de pabellones auditivos como metáfora de la actitud de alerta permanente que hemos de mantener para recoger nuevos mensajes dentro de los que percibimos habitualmente.

LOS AÑOS SETENTA

Vostell va tomar en este período como protagonistas de sus obras gráficas a las agresiones tecnológicas. La forma de vida en las grandes ciudades se ha transformado en un forma de supervivencia en grandes jaulas organizadas, laberintos de asfalto y hormigón divididos en retículas por las que los hombres transitan: ríos de carburantes quemados, bocinas y luces multicolores que discurren por avenidas de gigantes a ritmo acelerado; moles frías y grises, pretendidamente pulcras, que expulsan de su vientre a los «bocados indigestos» y los ubican más allá de la frontera establecida entre el desorden y el caos, entre lo incómodo y lo insostenible.

¹³ VOSTELL, W. y HIGGINS, D., *Pop Architektur. Concept Art*, Droste Verlag GmbH. Düsseldorf, 1969.

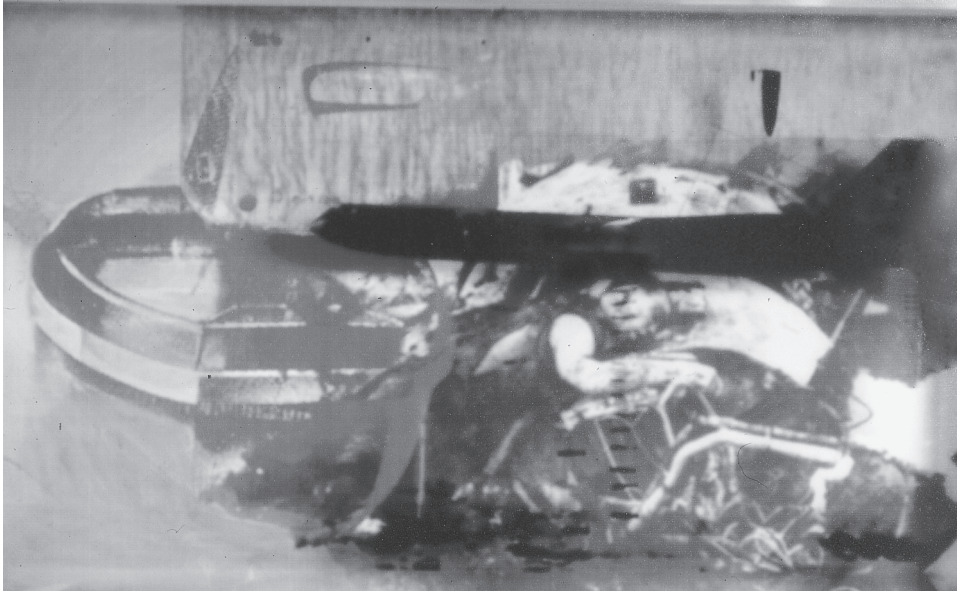


FIG. 3. Ahora son los alemanes los n.º 1 en Europa.
Serie fuera de uso (1968). 1.ª capa: serigrafía sobre lienzo emulsionado. 2.ª capa: serigrafía sobre plexiglas. 3.ª capa: serigrafía sobre plexiglas.



FIG. 4. Casi se había acostumbrado a su segundo corazón cuando recibía un tercero.
Serie fuera de uso (1968). 1.ª capa: serigrafía sobre lienzo emulsionado. 2.ª capa: serigrafía sobre plexiglas.

Y más allá de las ciudades..., las autopistas.

La década de los setenta va a comenzar marcada por la puesta en práctica de otro método de intervención en la realidad que Vostell va a llevar a cabo, por primera vez, en 1969: el hormigonado, un nuevo emborronado, no con ácidos como había sido hasta ahora, sino con cemento.

Las diferentes formas de superponer que Vostell ha propuesto en sus obras, están ahora protagonizadas por el elemento que Vostell considera emblemático de la sociedad del último tercio del siglo XX: el cemento; materia que se vuelve rígida, fría, gris, que aprisiona, limita y paraliza. Es el material con que está hecho el muro de Berlín y frente al automóvil puede constituirse como uno de los símbolos de nuestra forma de vida cuajada de contradicciones, que como todo lo cotidiano, lleva en su seno la vida y la muerte¹⁴. Son objetos creados por el hombre para avanzar hacia un estilo de vida más cómodo, más sofisticado, más tecnológico pero que tiene la contrapartida de limitar esa libertad, esa velocidad para la que están creados convirtiendo al hombre en víctima de sus propios inventos, sin distinción.

El primer objeto hormigonado fue una silla junto al muro de Berlín y después un coche frente a la galería de arte colonesa *Art Intermedia*, en 1969. Ésta última intervención tuvo en certero título de *Tráfico Bloqueado* y, en la actualidad se encuentra en la mediana de una de las carreteras de acceso a Colonia. La experiencia del hormigonado de un vehículo la repitió al año siguiente en Chicago, así como unos años después, en 1976, en el paraje natural del Los Barruecos de Malpartida de Cáceres, con el título de *Viaje de (H)ormigón por la Alta Extremadura -V.O.A.Ex.-*

La serigrafía sigue siendo el medio gráfico con el que Vostell multiplica sus hormigonamientos entre 1970 y 1972.

Las intervenciones con cemento tienen como campo de acción elementos muy dispares como las ciudades de *París Hormigonado* (Fig. 5) o *Bassel Hormigonado*; un coche como es el caso que hemos visto anteriormente; la sombra mortífera de una bombardero *B-52 hormigonado* o el cadáver de un vietnamita en la serie *Olympiada I, II, III y IV*, cuya silueta con diferentes partes del cuerpo cubiertas con cemento se recorta sobre un fondo blanco que lo aísla del entorno desubicándolo de la escena de horror de la que forma parte para despojarlo de su conexión a un hecho concreto, haciéndolo más anónimo de lo que ya es.

El lugar privilegiado que los medios de comunicación ocupan en la sociedad y su influencia sobre los valores, los gustos y las preocupaciones de los ciudadanos requiere una especial atención por parte de Vostell que ha ocupado numerosas estampas con la televisión como protagonista absoluta. El artista nunca estuvo

¹⁴ «Cubrir con cemento una mesa en la propia vivienda es un acto de revelión. También es un acto de revelión si uno cubre con cemento una mesa en la calle Kudamm o en un campo de fútbol, o donde sea, en el barco o en un avión (...). Es un acto de protesta visual, a pesar de que formalmente es completamente inofensivo». Vostell, 1973.

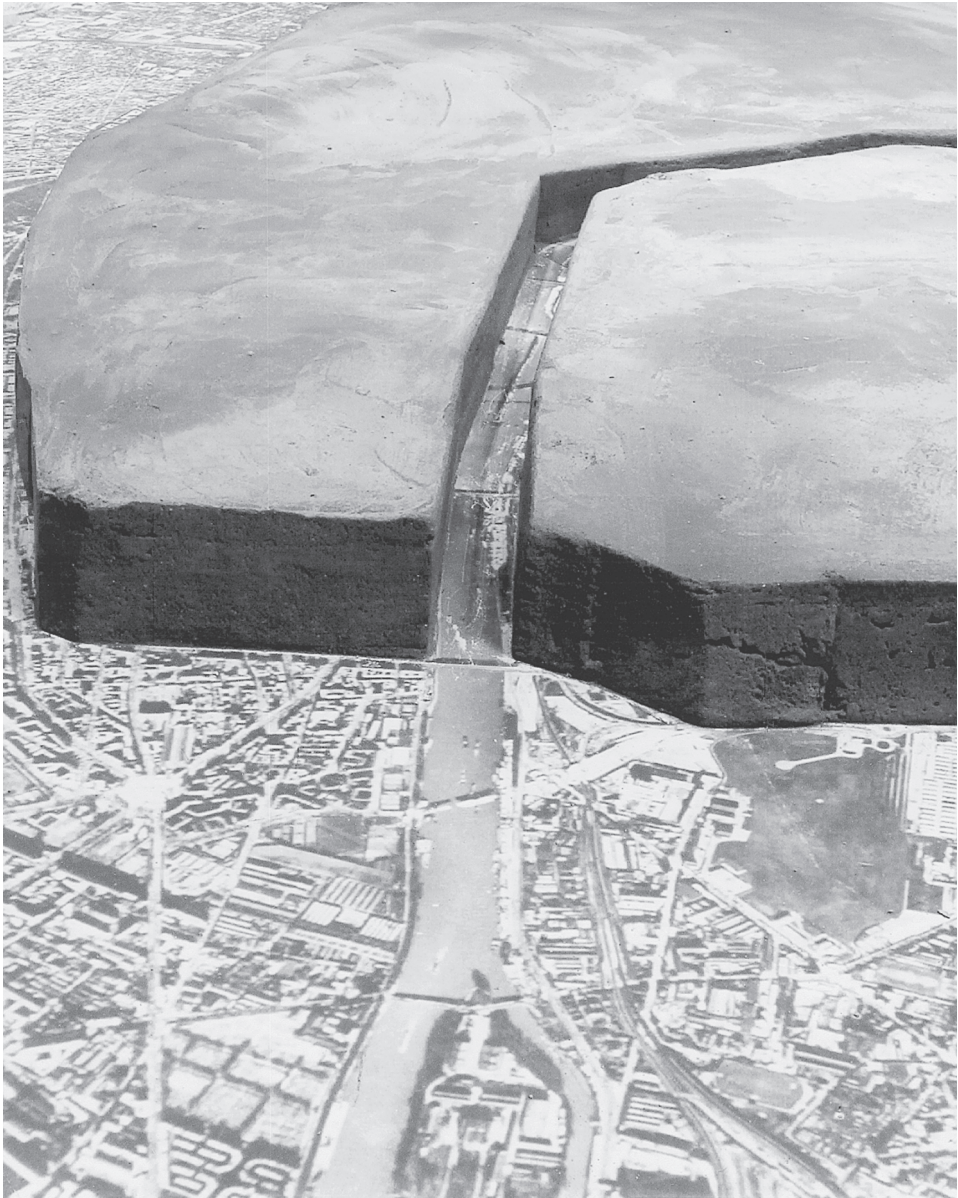


FIG. 5. París hormigonado (1970). Serigrafía.

en contra de este medio de masa como avance técnico, lo que fue objeto de su crítica sistemática es el uso parcial, subjetivo y muchas veces degradante que se hace de él.

En las diferentes vertientes que Vostell ofrece de la televisión en sus obras, siempre están presentes los conceptos de parálisis y/o distorsión. El primero de

ellos es tratado con especial énfasis en las estampas *TV-Krebbs I y II*, de 1971 y 1972, respectivamente. En la primera se reproduce una imagen del programa «Tagesschau», de la segunda cadena de la televisión pública alemana; la acción que el artista propone con ella es que se tape la pantalla del televisor con el lienzo de la serigrafía para ver la imagen que ofrezca la pantalla filtrada a través de la estampa. En el segunda propuesta, vuelve a reproducirse una imagen de este programa, con otro presentador y, en la parte inferior del lienzo en blanco se indican las instrucciones para colocar sobre la imagen reproducida de un cuchilla de sierra mecánica, una original. Somos receptores pasivos de parcialidad y violencia mediática.

El segundo de los conceptos, el de distorsión, está más relacionado con el proceso de decollageado de las imágenes televisivas, como es el casos de *Discurso de Año Nuevo I y II*, de 1971, realizadas a partir de dos fotografías en color del discurso del presidente federal Heineram en ese mismo año. El mismo proceso está presente en la serie de cuatro estampas *Vietnam Simphonie*, en la que aborda la paradoja de que varios hombres lanzados fuera de la tierra, que saltan y juegan al golf sin gravedad, concentraran el esfuerzo y la atención de millones de personas en todo el mundo, mientras en ese mismo mundo y a la vez, no se quiere recordar ya algo tan molesto para la conciencia como una guerra. Hay que ofrecer un espectáculo mayor, un bálsamo que devuelva a la sociedad, al pacífico ciudadano de a pie la confianza en su capacidad para realizar grandes hazañas y confirma su poder como elemento indispensable de una sociedad fuerte y unida.

EL HAPPENING IRRUMPE EN EL PAPEL

A partir de 1970 el uso directo de un instrumento exclusivo del *happening*, como son las partituras o diseños ensamblajes –denominadas al principio por Vostell–, o de imágenes concretas de los mismos, va a ser habitual.

Algunas de éstas propuestas son *TV-Ochen I y II*, basados en un ambiente prohibido en el último momento por las autoridades, que Vostell había preparado para la exposición «Happening & Fluxus», de 1970, en Colonia.

El trabajo gráfico de Vostell alcanza un punto culminante con la edición, en 1975, de la carpeta *V40* con la que realiza una especie de balance. El artista buscó un editor con el que poder trabajar sin ningún tipo de restricciones en su obra, que suponía una compilación de su trabajo más significativo en la evolución y la aplicación de los conceptos que definen su manera de entender el arte y la vida, dentro del espacio físico y mental de *happening* y ambientes. Encontró al coleccionista y editor Gino di Maggio en Milán, como director de la Fundación Multhipla, en la que tuvo cabida un proyecto tan ambicioso y complejo. El resultado fue una obra de extraordinaria factura y una fuerte carga conceptual.

La idea de la carpeta surge en torno al 40 aniversario de Vostell, en 1972 aunque su proceso de creación se prolongó entre 1973 y 1975. Su realización es compleja no sólo por la dificultad de la impresión sino por la variedad de ediciones impresas. Contiene 21 serigrafías entre las que existen notables diferencias técnicas: 10 de ellas, las que se corresponden con documentación fotográfica de *happenings* o ambientes, son el resultado de la trasposición a la técnica serigráfica de otras tantas litografías. Vostell realiza las fotografías y esta vez no interviene en el negativo sino en el proceso de estampación llegando a realizar cinco impresiones en blanco y negro por ejemplar, hasta conseguir tanta intensidad en el negro que alcance el efecto de relieve.

El resto de las serigrafías están basadas en partituras de *happenings*, realizados o no, impresas a 12 colores. En este conjunto hay una excepción que podría considerarse como la serigrafía presentación de la carpeta; se trata de un gráfico vital del artista (Fig. 6) en el que presenta, a modo de diagrama cartesiano, sus 20 años de «invenciones de arte y actividades» utilizando cuatro parámetros para definir la intensidad de su vida creativa.

Su dificultad técnica estuvo en el proceso de transcripción a la técnica serigráfica de los objetos reales pertenecientes a los *happenings* y ambientes de los que procedían y que estaban presentes en las partituras originales (objetos en tres dimensiones como un termómetro o un plato, fotocopias, planos del recorrido de líneas de trenes o autobuses...). Una vez más la fotografía suplió las necesidades. En estas

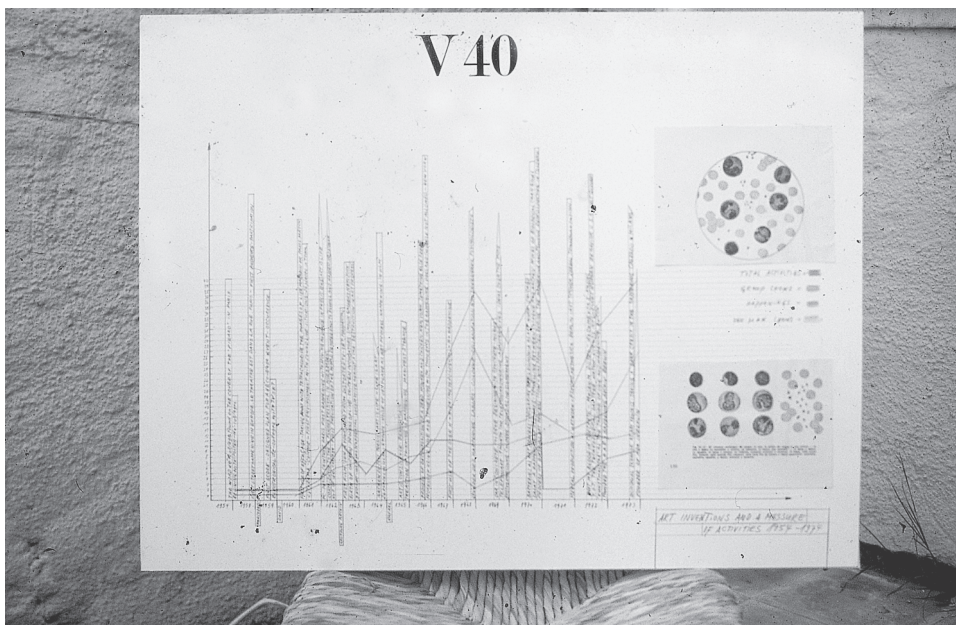


FIG. 6. V40-I (1973-75). Serigrafía a 12 colores. Estampa considerada como portada de la carpeta de 21 serigrafías.

partituras se añadió un elemento al que Vostell recurrirá a partir de este momento cada vez con mayor asiduidad: el dibujo.

La edición normal, de 100 ejemplares sobre cartón bristol muy grueso, se presenta en una caja negra cuyo interior se complementa con la publicación de los textos correspondientes a los happenings y ambientes presentes en la carpeta traducidos al italiano, inglés y alemán.

Además de algunas pruebas de autor y dos series *hc* (fuera del mercado), existe una edición especial de 25 ejemplares en la que el procedimiento técnico es el mismo, pero la estampación ha sido realizada sobre lienzo blanco. También se presenta en una carpeta de madera en cuyo interior se disponen 10 de los materiales más usados por Vostell en sus obras: cabellos, cucharas, tela, trementina, cemento, huesos, un termómetro exterior de 30 cm, tres cintas de cassette con el ruido de fondo de ambientes de Vostell, una conferencia en español y el radio-*happening* «Escuchar y Jugar» de la WDR colonesa.

Podemos considerar la carpeta *V40* como una reflexión que el artista hace sobre su trabajo en el espacio del *happening* y los ambientes que va a servir como punto de inflexión en su carrera artístico vital.

Pero *V40* no es el único ejemplo de trasposición del *happening* al ámbito de la expresión gráfica. Esto es lo que ocurre con *Detrás del árbol. Duchamp no ha comprendido a Rembrandt* (Fig. 7), de 1976.



FIG. 7. *Detrás del árbol. Duchamp no ha comprendido a Rembrandt* (1976).
Litografía con los líquidos protagonistas del happening homónimo.

Según el propio artista, la idea de realizar un *happening* con este título le surgió en 1975 tras encontrar en la Biblioteca nacional de París el grabado homónimo de Rembrandt y comprender que este artista barroco había considerado, en su momento, la importancia de la acción misma al dibujarla. Incomprensiblemente para Vostell, Marcel Duchamp había elevado el objeto a la categoría de arte por encima de la acción.

El *happening*, realizado en la cantera de Garraf, es concebido por el artista como la repetición de una serie de acciones individuales y en solitario por cada uno de los participantes, poniendo de relieve la soledad de hombre contemporáneo. El lugar elegido fue un paraje solitario y degradado. Allí los participantes tenían que aplicar sobre su cuerpo dos líquidos, agua y perfume, y extraer de él otros dos, sangre y orina. Son acciones cotidianas, no violentas ni dramáticas que demuestran ser fragmentos de nuestra vida tan válidos como cualquier otro porque están compuestos de tiempo y voluntad.

La obra gráfica resultante de este *happening* es una litografía con la imagen de la cantera sobre la que se despliegan muestras de los líquidos protagonistas de las acciones y dos serigrafías independiente: una sobre el grabado de Rembrandt y otra sobre una de las fotos de las acciones. El conjunto se guarda en una caja de zinc.

Nuevos planteamientos estéticos y técnicos van a centrar la atención de Vostell en una renovación de su lenguaje a partir de la capacidad comunicadora del dibujo y la línea. No se trata de un abandono del lenguaje sin concesiones a la amabilidad o la complacencia, ya que los temas son los mismos, aunque tratados desde una óptica más íntima.

La descontextualización de elementos continúa en obras como *Holdesntendt*, de 1977, cuando un tanque ruso se ubica a modo de cúpula de un palacio campestre. No se trata de elevar un símbolo de violencia «a lo más alto» sino todo lo contrario, sacarlo fuera de su «espacio natural» para constatar con ironía su carácter absolutamente prescindible.

Las contradicciones golpean otra vez las conciencias desde la superficie, casi en relieve, de *La mano* (Fig. 8), de 1975. Muerte y sexo se superponen¹⁵. La rotundidad de la imagen fotográfica del soldado malherido se enfrenta a la casi transparencia de la sección longitudinal que Leonardo realizó, en 1493, de un coito. Al usarla en la estampa, se le ha dado la vuelta a la placa, eliminando la figura femenina y casi borrando los genitales masculinos de una figura pretendidamente ambigua. Visto así podría suponerse el choque entre la fuerza bruta de la guerra y la delicadeza de lo femenino, pero el soldado ocupa el lugar de la mujer en la imagen original de Leonardo, y los genitales masculinos, aunque poco apreciables siguen estando ahí luego, rehuyendo de la expresión vulgar para citar esta acción, puede decirse que el hombre está «abusando de su propia naturaleza».

¹⁵ VV.AA., *Utopía Ácida. Visiones de la Colección Martínez Guerricabeitia*, Patronato Martínez Guerricabeitia y Fundación General Universidad de Valencia, Valencia, 2000, pp. 96-98.



FIG. 8. La mano (1975).
Serigrafía.

Los ambientes continúan en la gráfica vostelliana, como en la serigrafía *Radio-fish*, de 1978, o en el aguafuerte *El muerto que tiene sed*, de 1979, que ya constatan cambios en el formato y las técnicas que Vostell empleará en la década de los 80.