FERMÍN AGUAYO O LA ESENCIA DE LA PINTURA

VICTORIA E. TRASOBARES RUIZ

Mi propósito no es la similitud, sino la verosimilitud; no la identificación, sino la identidad.

Fermín Aguayo Benedicte

La idea

En marzo de 2001, en el marco de una monografía[1] impulsada desde la Asociación de Amigos de la Obra de Fermín Aguayo y la Galería Jeanne Bucher de París, Claude Esteban precedía la transcripción de la ya famosa y conocida entrevista realizada al pintor semanas antes de su muerte, con unas pocas palabras nuevas que sugerían un nuevo enfoque en el análisis de la obra del pintor burgalés, enfoque en el que ya trabajábamos hace un tiempo y que plantea nuevas formas de vislumbrar en su pintura lo que siempre se ha defendido sobre su obra, que Aguayo era pintor de «pintura» a la manera de los clásicos con la mentalidad inquieta, curiosa, sagaz y, a veces, inalcanzable de los modernos.

Tradicionalmente en la actividad creadora de Fermín Aguayo han existido dos grandes períodos marcados, en primer lugar, por el binomio Zaragoza-París, determinado por la ubicación geográfica de su desarrollo; y, en segundo lugar, por la adscripción de su obra a diferentes vías artísticas, así estaríamos hablando de la abstracción desarrollada en el seno del Grupo Pórtico y de la etapa de figuración francesa, basada en la reintroducción de formas con un atisbo de realidad que tanta controversia ha suscitado siempre, camuflando, quizás, una simple mutación o un paso más en la creación plástica.

Pero a pesar de todos los análisis planteados, lo que siempre había llamado la atención en la obra del pintor era esa preocupación latente por «hacer surgir de la sombra un instante de lo visible, como si la forma, el color y el movimiento del pincel se arriesgasen todavía a provocar un espacio, y que este

[1] VV.AA., *Aguayo*. París, Cercle d'Art, 2004.

espacio, por amenazado y precario que fuera, participase del nuestro, lo confirmase y a la vez sustrajese»[2].

Umberto Eco ha escrito que «el arte contemporáneo ha descubierto el valor y la fecundidad de la materia»[3], una materia que ella misma es idea, es forma, es lenguaje. En este proceso de descubrimiento muchos han utilizado atajos en el camino de la creación y Aguayo, en un momento dado, su propia encrucijada vital, volvió al punto de partida pero por el camino más largo en el que las restricciones, las sugerencias creativas, obstáculos y liberaciones procedían de la materia, esa materia que es la esencia de la pintura; que como en los grandes de la creación no solo es el cuerpo de la obra, sino también su fin, el objeto de su discurso estético.

«Hemos desatendido el don de ver las cosas a través de nuestros sentidos»[4], esta frase de Arheim determina una de las bases de nuestro trabajo, ya que podemos decir que conocemos ampliamente los avatares de la vida de Fermín Aguayo, hemos analizado una por una sus pinturas, hemos incluso organizado las etapas de su creación, pero desde un punto de vista más perceptivo todavía no la hemos «visto». Esa visión del objeto que, fruto de la percepción personal, nos introduce en la idea, en el fin, en el objeto de su discurso estético.

La teoría

A partir de esta premisa, el trabajo que presentamos pretende introducir un nuevo análisis del corpus creativo de Fermín Aguayo a través de una serie de teorías visuales que parten todas de la Teoría de la Gestalt, también conocida como teoría de la forma, utilizando un lenguaje que haga referencia a experiencias perceptuales. Aplicando un análisis que agudice nuestros sentidos para la tarea de penetrar en la obra hasta los límites de lo en última instancia penetrable.

Nuestra comunicación quiere mostrar ese modelo de análisis retomando un antiguo ejercicio de comparación en el que quedaba patente que las diferencias entre un período y otro de la pintura del artista en cierto modo se diluyen, se esfuman, dando paso, más bien, a una sutil evolución del concepto de pintura.

Los principios de la teoría de la Gestalt proceden de la teoría de la forma aplicada desde los comienzos del siglo XX a un cuerpo de principios científicos que, en lo esencial, se dedujeron de experimentos sobre la percepción senso-

[2] Esteban, C., «Última conversación», *Guadalimar*, núm. 29, Madrid, febrero de 1978, pp. 34-37.

[3] Eco, U., *Historia de la Belleza*. Barcelona, Lumen, 2005.

[4] Arheim, R., *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Madrid, Alianza, 1999.

Figura 1: *Nocturno (1949).*

rial y, en definitiva, se emparentaron con el arte. «Todo percibir es también pensar, todo razonamiento es también intuición, toda observación es también invención»; este modo de mirar, que nos señala Villafañe[5], nos permite captar la esencia de la imagen para llegar a la esencia de la idea que la gestó, como en la caligrafía oriental o en las obras del *action painting*; cualquiera de todos esos factores externos al hecho de crear como la vida personal, la cultura o el entorno social se traducen en una serie de movimientos personales que predisponen a una posición y un comportamiento específico que se trasluce en el gesto personalizado de cada individuo.

El análisis de las estructuras plásticas y visuales, la práctica del análisis icónico y la significación en las imágenes nos plantean conceptos de significación plástica y semántica que implican adoptar una actitud basada en la consideración de los elementos icónicos como portadores de un tipo de significación que no es susceptible de ser analizada de manera únicamente semántica, ni ser reducida tan solo a un sentido visual. Queremos buscar la «esencia, como naturaleza de las cosas. Lo permanente e invariable en ellas»[6]; y al aplicar esta definición lo que pretendemos es desmenuzar la imagen, explicitar hasta sus más ocultas relaciones plásticas, analizar sus elementos fundamentales para llegar a intentar comprenderla: la naturaleza de la imagen, su definición y su representación. Y en definitiva esto nos obliga a aceptar el hecho de que la naturaleza de la creación humana es una totalidad representada (gestalt) o una totalidad significante (signo), o, en el caso de la obra de arte, el genio creativo, los dos.

Todas las imágenes creadas admiten, además del impacto emocional que pueden producir, un análisis que evidencia la intencionalidad sensorial del creador, así como los elementos, en este caso plásticos, que ha utilizado para conseguirla como la forma, la composición, el color, la textura, el movimiento, la expresión o el ritmo. Y si entendemos la obra creada como un elemento de comunicación será necesario también una serie de análisis posteriores que nos permitan una evaluación global de los contextos de creación de la obra como el creador, su repercusión artística y social y la influencia creativa que puede generar en los movimientos contemporáneos o posteriores, siempre partiendo de la obra creada.

La metodología que utilizaremos debe aunar criterios de análisis visuales y artísticos, y en nuestro caso el método constituye una síntesis de la teoría de la imagen, revisada por Villafañe, que sienta sus bases en la teoría de la percepción de la forma, planteada por especialistas del área de comunicación audiovisual, así como en los criterios necesarios procedentes de la metodología pro-

[5] VILLAFAÑE, J., *Introducción a la teoría de la imagen.* Madrid, Pirámide, 1990.

[6] VV.AA., *Diccionario de la Real Academia de la Lengua.* Madrid, 22ª edición, 2003.

pia de la interpretación de la obra de arte que la define como una estructura significante.

Nuestro fin más importante es llegar a la significación plástica de la imagen y, a partir de ella, establecer la ubicación de la obra de Aguayo en su contexto estilístico. De tal modo, debemos buscar en la obra creada los códigos utilizados en su investigación sobre la forma pictórica, códigos que fueron definidos por Eduardo Chillida como «precisos, libres y basados en la percepción y sus límites, así como en la razón, la intuición y sus constantes conflictos; y que dan lugar a la obra como contestación e interrogante, como la clave del trabajo y su presencia artística»[7].

El método

A partir de todo lo expuesto anteriormente debemos partir de algo obvio, que ante un objeto de arte el hombre adquiere una postura estética y a partir de ella toda imagen creada de modo artístico tiene unos contenidos, no exclusivamente intelectuales, sino que incluso las formas actúan como portadoras de contenidos y, en ocasiones, son el contenido.

Desde esta premisa el método de trabajo se define en dos etapas, una primera que valora estéticamente el objeto y, una segunda, que determina el valor artístico del objeto creado entendido como obra de arte.

La valoración estética necesita tres estadios de análisis determinados por tres acciones: una operación de lectura inicial, la definición de la imagen y el análisis plástico de la composición[8].

La lectura inicial del objeto comienza por el establecimiento del nivel de realidad de la imagen a través del cual determinaremos el grado de iconicidad o de abstracción, es decir, si los elementos plásticos de los que disponemos son suficientes para identificar los referentes de la imagen.

Debemos tener en cuenta que el aspecto del objeto pictórico no es casual, ya que cualquier variación en los criterios plásticos de representación produce una significación, como la ubicación de la imagen en el tiempo y el espacio o la dominancia de unos elementos plásticos sobre otros que nos informan de las

[7] Chillida, E., *Escritos*. Bilbao, La Fábrica, 2005.

[8] Esta metodología proviene íntegramente de la teoría de la imagen planteada por Justo Villafañe en los años noventa, su aplicación específica junto con los parámetros de interpretación de la obra de arte planteada desde la Historia del Arte dan lugar a análisis nuevos que nos permiten analizar las razones del objeto artístico exclusivamente desde el concepto de forma para luego extraer de las formas plásticas los contenidos históricos.

Figura 2: *Espagne 36* (1973).

peculiaridades de la imagen llevándonos a un tipo de lectura más o menos particularizado[9]. En esta primera lectura realizaremos una inicial valoración de la imagen en el espacio y el tiempo a partir de criterios estructurales y podemos captar, además, la dominancia de unos elementos plásticos sobre otros.

A partir de aquí estamos en posición de realizar una definición de la imagen planteando aquellos elementos, relaciones plásticas o factores de composi-

[9] Según Villafañe la valoración espacial y temporal nos permite establecer si una imagen es fija o móvil, bidimensinal o tridimensional, plana o estereoscópica, aislada o secuencial, estática o dinámica. En cuanto a los elementos plásticos, éstos constituyen los cuatro niveles básicos y genéricos en los que ha de basarse la operación de lectura de una imagen:

1. Punto, línea, plano, textura o color (incluyendo las dimensiones objetivas de la experiencia cromática, las funciones plásticas del color o la nomenclatura cromática).
2. Forma, como esencia de la imagen a partir de la simplicidad estructural.
3. Tensión y ritmo, como elementos dinámicos a través de los cuales captamos la temporalidad.
4. Dimensión, formato, escala o proporción.

ción que determinan plásticamente la imagen y que nos permiten extraer las conclusiones plásticas de la composición, la sintaxis de la imagen y la estructura general que dirige la significación plástica. Es el momento «en el que captamos la esencia de la imagen, las referencias de las que se ha alimentado y a partir de las cuales se ha gestado para poseer un «efecto de totalidad» que la va a hacer única»[10].

Esta primera etapa del análisis permite hacer inteligibles y explicar las leyes internas que determinan la imagen creada como signo, pero una correcta interpretación no puede entenderse sin aplicar las leyes externas que determinan su naturaleza como hecho histórico-artístico.

Debemos llegar a un análisis que clarifique la interacción de las partes dentro de una totalidad coherente y significativa. Y al tratar la obra creativa de Fermín Aguayo como una totalidad significativa debemos partir del hecho que su obra está formada por partes más pequeñas que requieren un análisis pormenorizado que nos proporcionarán una serie de elementos de conexión que van a trascender en el tiempo y el espacio.

Una conexión que determina el carácter cíclico de la pintura del artista, así como lo decisivo del período zaragozano, ya que las bases plásticas y teóricas establecidas durante ese período tienen una continuidad innegable y demuestran el carácter unitario del proceso creativo en toda su obra pictórica.

El análisis[11]

El día 11 de octubre de 1949 se inauguraba en la Lonja de Zaragoza, bajo la dirección de Federico Torralba, el *I Salón Aragonés de Pintura Moderna*.

Esta exposición suponía la culminación de un año crucial para el Grupo Pórtico tras su aparición en Madrid, de la mano de la Galería Palma, formando parte de la publicación *Nuevos prehistóricos*[12], su presentación en Santander en el salón de Alerta[13] y la decoración del *Cine Dorado* en Zaragoza. Un año que, como señalaron Gonzalo Borrás y Concepción Lomba en 1993, «supuso la cohesión total del Grupo y la definitiva inclinación por la abstracción»[14].

[10] Villafañe, J., *op. cit.*

[11] La aplicación del método es largo y en algunos casos repetitivo hasta llegar a las conclusiones. Por ello, en este breve artículo ofrecemos el resultado de una de las pruebas de aplicación de este análisis.

[12] Ory, C. E. de, *Los nuevos prehistóricos*. Madrid, Galería Palma, 1949, núm. 85.

[13] Goeritz, M., *Grupo Pórtico de Zaragoza* [Catálogo de la exposición]. Santander, Diario Alerta, 1949.

[14] Borrás Gualis, G. M. y Lomba Serrano, C., «El Grupo Pórtico de Zaragoza (1947-1952): Santiago Lagunas, Fermín Aguayo y Eloy Laguardia», en *Pórtico 1947-1952*. Madrid, Electa, 1993, p. 46.

De entre las obras presentadas por Aguayo, once en total, destacaban especialmente las llevadas a cabo ese mismo año. Telas como *Nocturno* o *Muerte en la arena* que hundían, definitivamente, sus raíces en la abstracción sin perder los rasgos del expresionismo.

Nocturno (1949) divide la superficie pictórica en parcelas, formas insertas en una cuadrícula de geometría flexible, determinada por gruesos y violentos trazos negros de carácter expresionista, que crean una estructura, una arquitectura coherentemente construida que proporciona la perfecta definición geométrica de las masas de color (fig. 1).

La gama cromática que utiliza supone un cierto paréntesis con la utilizada habitualmente; azules, marrones y ocres determinan la gravedad del lienzo, el sentir interno del pintor que se transmite a través de la pintura, y en los que se puede sentir «la sonoridad de la muerte»[15]. Este cromatismo neutro y de potente sobriedad, contrasta con la intensidad de la llamativa mancha blanca que, a modo de fogonazo de luz, emerge de una de la parcelas superiores del lienzo; esta luz que se establece, en cierto modo, como signo iconográfico y que permite, incluso, intuir el título de la obra.

Pero la tela, cargada de dramatismo, transmite una fuerza que va más allá del tema. Esta obra marca un cambio, una nueva dirección determinada tanto por el deseo de «reactualizar lenguajes ya históricos –el arte de Miró o de Bores– y dotarlos de nueva existencia»[16] como por el hecho de situarse junto a las vanguardias pictóricas europeas del momento apostando por una «nueva expresividad a través de las formas simples e irregulares, así como por la presencia obsesiva de la pincelada como huella del acto de pintar»[17].

Veinticinco años más tarde, en 1974, la Galería Jeanne Bucher de París inauguraba la quinta y última exposición monográfica del pintor antes de su muerte. Entre las obras presentadas se encontraba el lienzo denominado *Espagne 36 (1973)* (fig. 2). Éste supuso, como *Nocturno* en su momento, un cambio. En *España 36* el tema, cargado de significado, se apodera del lienzo y es la primera vez que la pintura lucha contra el tema propuesto por el artista para lograr la supremacía dentro del lienzo.

[15] VV.AA., «Arte en España 1918-1994», *Colección Arte Contemporáneo*. Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 99.

[16] García García, I. y Pérez Segura, J., «Comentarios a las obras expuestas», en *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la Guerra Civil*. Madrid, TF Editores, 1999, p. 282.

[17] Véase nota 16.

Figura 3: *De arriba abajo: Tortilla Flat* (1950), *Las cinco de la tarde* (1954), *Paisaje aragonés* (1955), *Peras sobre fondo pardo* (1963).

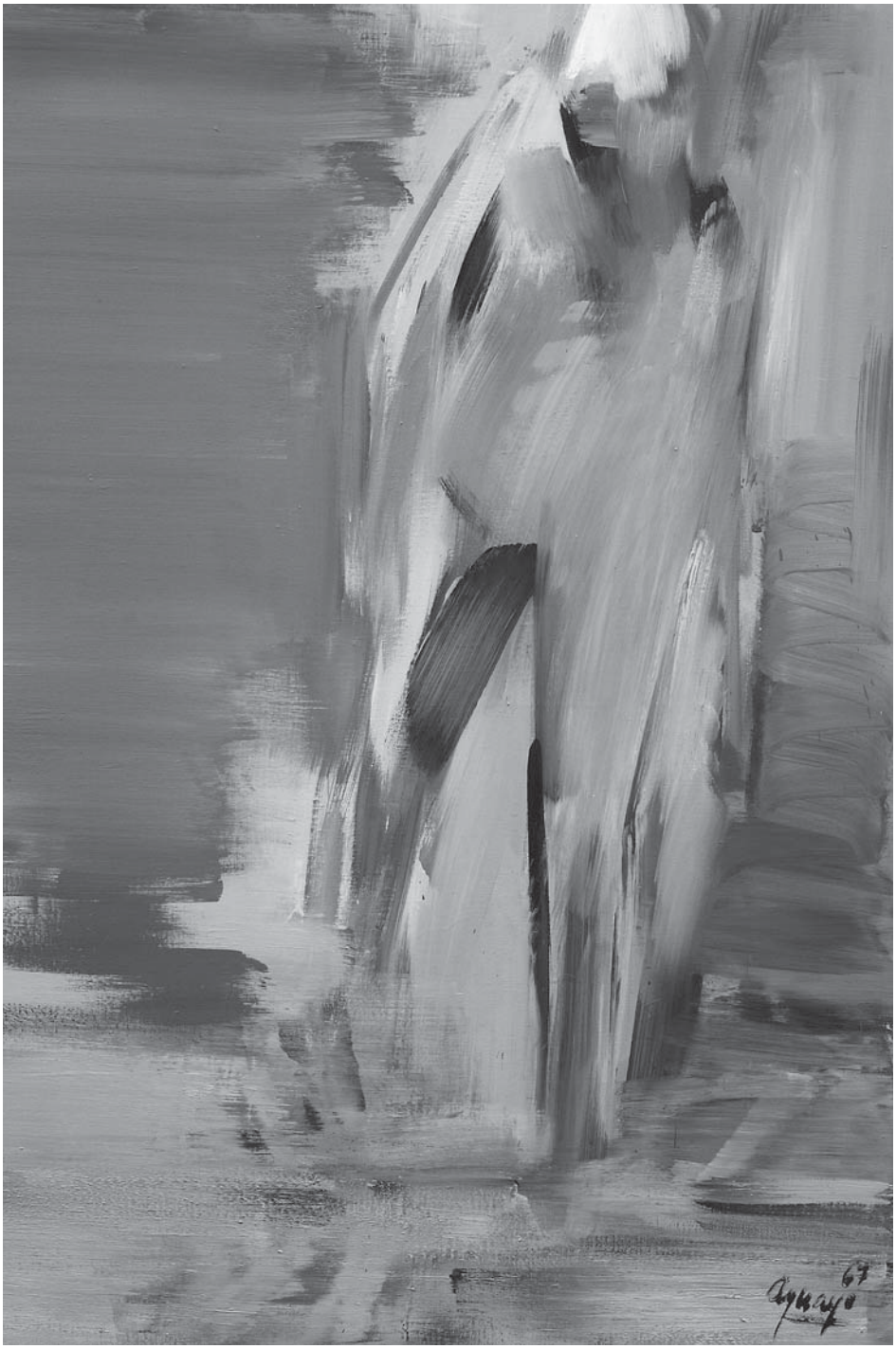

Figura 4: *Detalle Grandes bañistas* (1967).

El cuadro, de enormes dimensiones, se presenta como un gran muro delante del cual el artista se refleja a sí mismo, confundiéndose casi la figura con el fondo nebuloso del cual emerge. A la izquierda del personaje una mancha blanca, un elemento plástico conocido, que destaca en la bruma azulada que envuelve la totalidad de la imagen. La mancha informe que sigue un movimiento descendente se transforma en elemento fundamental que construye el espacio.

Puede parecer que ambos lienzos tan solo marcan un momento de inflexión en la evolución del proceso creativo, pero la conexión entre ambos momentos va más allá, ya que los dos recurren al mismo concepto teórico, el primero estableciendo las bases como punto de partida, el segundo culminando el camino.

En *Nocturno* se introduce el concepto kleeniano de abstracción como cimiento teórico, según el cual la imagen abstracta «no excluye necesariamente la presencia de elementos figurativos en la obra, ya que la realidad experimentada abarca tanto el momento analítico de penetración en lo visible como el momento meramente perceptivo de lo sensible. La única condición que se plantea a la introducción de formas insignificantes de objetos naturales es la de que sean construidas tales formas de la misma manera que las abstractas: a partir de las posibilidades inherentes de los elementos gráficos, igualándolos en un mismo nivel lingüístico, instrumentalizado por la expresión»[18].

En ambos momentos, la figuración tan solo se plantea como la excusa para transformar en pintura la imagen que el artista capta, siendo la luz el elemento más perseguido; esa luz que atraviesa los cuerpos y se transforma en color, materia que se transforma a partir de la visión particular del pintor, en ese momento en que se produce el intercambio de la vida interior con el mundo exterior. Vemos claramente una evolución a partir del tratamiento de la luz que, si en su etapa española condensaba inmóvil dentro de una estructura de formas visibles, conforme avanza el tiempo se dispersa en la superficie del lienzo, convirtiéndose en protagonista durante su etapa abstracta francesa; aquella que crea la forma, el color, el volumen, el peso; y aquella que de nuevo se condensa en *España 36* para adueñarse absolutamente del lienzo.

Durante el amplio período temporal, que separa ambos lienzos, su trabajo es testigo de la transformación en la representación del concepto de pintura basada en la paulatina eliminación de elementos pictóricos que transmitieran cualquier tipo de carga emocional, para finalmente reivindicar la individualidad de la pintura, en la que finalmente la intención del artista «el yo aniquilado resurge al final del proceso afirmando su individualidad e introduciéndola en la

[18] SÁNCHEZ, J. A., «El problema de la abstracción en el pensamiento plástico de Paul Klee», en *Anales de Filosofía*, vol. IV. Madrid, 1986, pp. 201-210.

Figura 5: *Nocturno* (1973).

composición como resto o recuerdo y reivindicando la pertenencia de las composiciones a una individualidad histórica»[19].

España 36 es el resultado de la investigación marcada por el estudio intensivo de la pintura determinada por la introducción de elementos figurados, un progresivo oscurecimiento de la paleta así como por la utilización de lienzos de grandes dimensiones. Los tonos y, en especial, el claroscuro, protagonista del último período parisino, dotan al lienzo de un acentuado tenebrismo, predominante en su obra, y que los críticos calificaron como procedente de su naturaleza española[20]. Las imágenes cada vez más sobrias, desnudas de todo elemento superfluo, introducen al espectador en el desasosiego de aquellos que quieren hacer de su lenguaje un lenguaje universal.

En *España 36* el problema que planteaba la imagen, la introducción de una emoción sin que esta fuera evidente, supone la culminación del proceso iniciado con *Nocturno*; «Lo que he querido pintar es la caída, la pérdida de algo...

[19] Véase nota 2.

[20] Toda la España trágica se hace noche en los lienzos de Aguayo. Pero lo trágico se expresa sin la mínima grandilocuencia; es cotidiano, pudiera decirse, y nunca trata de complacer... la gran tradición con la que el pintor está relacionado no es solamente la lección de maestros indiscutibles, sino también su manera de ver, de sentir, inmutable en España» –escribió Jean-Marie Dunoyer en *Le Monde* comentando la última exposición del artista», Cfr.: PÉREZ NAVARRO, F., «Pintura y desengaño en la obra de Aguayo», *Índice*, núm. 371-372, Madrid, 1-15 marzo de 1975, p. 59.

evocando la caída de Ícaro, con una especie de mitología personal en la que surge un pájaro –luz a la vez– que, a medio morir ilumina todavía el cuadro»[21]. Finalmente el recuerdo, el «resto» adquiere su propia individualidad histórica.

A partir de la superación del recuerdo la investigación que lleva a cabo sobre la construcción del espacio, así como el planteamiento de la representación desde el punto de vista estrictamente plástico, se convierte en estos últimos años de su vida en prioritaria. Los personajes que pueblan sus lienzos son elementos que, tomados de la realidad que le rodea, pasan a formar parte de una realidad propia y a la vez diferente dentro del cuadro. El personaje impone su protagonismo dentro de un espacio que ha sido creado a partir de él mismo. No existe la perspectiva real a la que se nos tiene acostumbrados, existe una perspectiva propia del lienzo en la que el espectador no puede entrar. No puede haber confusión ni trampantojo, ya que el espacio construido es un espacio cerrado, esférico y que tan solo puede observarse. En este espacio la pintura de Fermín Aguayo tiene vida propia, los personajes se mueven coherentemente en el espacio pictórico porque este espacio se ha hecho suyo.

En este recorrido, que se antoja infinito, no se pierden las raíces de una estructura compositiva construida bien a partir de un movimiento en zigzag, bien a partir de un movimiento verticalizado, o incluso a través de la transformación de la pincelada en pequeñas teselas de pigmento aplicadas con espátula, que construye visiones de paisajes y naturalezas muertas a partir de cuyas formas, apenas reconocibles, el artista emprende el camino inverso por el que tiempo atrás se había experimentado el alejamiento máximo de la realidad (fig. 3).

Introduce elementos figurativos cada vez más evidentes; la figura humana pasa a ser el motivo fundamental, y desaparece del paisaje a favor de un espacio plástico propio; utiliza tonos sombríos y opacos, la luz crea volúmenes y tonos extendiéndose por toda la superficie del lienzo; crea una composición, basada en la horizontalidad y en la multiplicidad de puntos de vista en escenas donde la figura humana es la protagonista, que caracteriza a los lienzos por la simultaneidad de escenas, la multiplicidad del espacio único y, en definitiva, por la plasmación de la sensación (figs. 4 y 5).

En definitiva, la búsqueda del individualismo pictórico le dirige al ascetismo, la sobriedad, y a un progresivo oscurecimiento de la paleta, componentes de un tenebrismo, que lo identifican más que nunca con su origen español.

[21] ARNAUD, J. L., «Habla el pintor», *Cambio16*, núm. 258, Madrid, 15-21 de noviembre de 1976, p. 114.