

Irrumpe como granada roja. Hacer tener que ver. La relación disyuntiva en Taxio Ardanaz

*Burst as a red grenade. Making links between.
The disjunctive relationship in Taxio Ardanaz*

DAMARIS PAN*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*España, artes visuales / pintura, profesora. Licenciatura en Bellas Artes (Universidad del País Vasco UPV/EHU). Doctorado, UPV/EHU.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. Barrio Sarriena s/n. 48940 Leioa, Bizkaia, España. E-mail: damaris.pan@ehu.eus

Resumen: La guerra estructura la práctica artística de Taxio Ardanaz como esqueleto invisible. Lejos de buscar la estetización de la violencia, el artista se vale de lo histórico como material metaforizante, para transmutar el valor del mismo mediante la creación de valores personales. El título pretende dar comienzo al trenzado entre ambas realidades: IRRUMPE COMO GRANADA ROJA; aludiendo tanto a lo pictórico como a lo bélico. Y: HACER TENER QUE VER; para hablar de cómo la disyunción se pone a operar creando nuevas constelaciones. Entendiendo que dar sentido consiste en esto, en hacer tener que ver.

Palabras clave: Pintura / guerra / conflicto / Taxio Ardanaz.

Abstract: *The war structures the artistic practice of Taxio Ardanaz as an invisible skeleton. Far from seeking the aestheticization of violence, the artist uses history as a metaphoricizing-material, to transmute its value by creating personal values. The title intends to begin the braiding between both realities: BURST AS A RED GRENADE; Alluding to painting as well as to the war. And: MAKING LINKS BETWEEN; To talk about how the disjunction begins to operate creating new constellations. It is suggested, this way, that making sense consists in this, in making always links between.*

Keywords: *Painting / war / conflict / Taxio Ardanaz.*

Granada roja / Granada roja

La mayor parte de la obra de Taxio Ardanaz (Pamplona, 1978) se desarrolla en un modo pictórico, aunque su hacer se expande de forma transdisciplinar hacia territorios vecinos como el escultórico, el fotográfico o el filmico. En cualquiera de sus caras destaca un hacer manual, no sometido a normas cerebrales de carácter supuestamente lógico. Lo pintado es pintura, no importando cuál es el motivo, sino la nueva cosa que se estructura y se encarna a partir de la materia. Se produce así un pensamiento de carácter visual-corporal, desde el cual se propone un modo nuevo de ser de las cosas, lejos de efectos fotográficos ilusionistas (Figura 1, Figura 2, Figura 3).

Rafael Argullol sostiene que la contemplación romántica de la naturaleza sólo a un nivel secundario es contemplación del exterior, ya que, según apunta, la mirada se dirige hacia adentro, al interior, hacia lo inconsciente. De esta manera, el autor da a entender que “la contemplación deja de ser meramente física para convertirse en contemplación abstracta” (Argullol, 1983: 68). No se tratará, por lo tanto, de arrancar a la realidad un significado o un mensaje determinados, sino que sólo después de haberse generado la nueva cosa, aparecerá, secundariamente, tal o cual paisaje.

Es desde este punto de vista desde el que podemos considerar que el arte habrá de ser, en primer lugar, abstracto. Y es también, así, la obra de Taxio, abstracta. *Un señor de traje rojo con botones de oro* se puede decir y ya está dicho, aquí, ese señor. ¿Y en pintura? Con materia, trazo, mancha, peso, unión, cruce, transición, vertical, horizontal, dentro, fuera, sombra, luz. Pero, todo esto está dicho también y la pintura será, al contrario, algo de aquello que, pensado o dicho, no es. Quizás, en la cercanía del brillo de los botones de ese señor de traje rojo pintado se dé algo, extraño, en abstracto, que haga que toda la cosa, inesperadamente, vaya más allá, más acá. Quizás no. Jean-Luc Godard, en su cortometraje “Yo te saludo, Sarajevo” (Godard, 1993), tras manifestar que la cultura es la norma y el arte la excepción, añade: “la excepción no se habla, se escribe: (...). Se compone: (...). Se pinta: (...). Se filma: (...). O se vive y es, entonces, el arte de vivir”.

En esta imposibilidad o cortedad de decir del arte y, paradójicamente, debido a la necesidad de decirlo, Deleuze declara que la mayor parte de los grandes pintores pintan, siempre, el comienzo del mundo. Y agrega: “Ése es su asunto. Pintar se trata de eso, de esa fina lluvia” (Deleuze, 2007:29).

¿Qué es *el comienzo del mundo*? ¿Qué es *la fina lluvia*? Y ¿Qué pasa con las manzanas de Cézanne? *Manzana* es en principio igual que *señor de traje rojo con botones de oro*. Por lo dicho de *manzana* no es por lo que miramos las manzanas de Cézanne. Cézanne tiene que inventar, delante de una manzana, cada vez,



Figura 1 · Taxio Ardanaz. *Sin título*, 2014, acrílico sobre papel, 183x140cm. / Fuente: Cesión del autor.

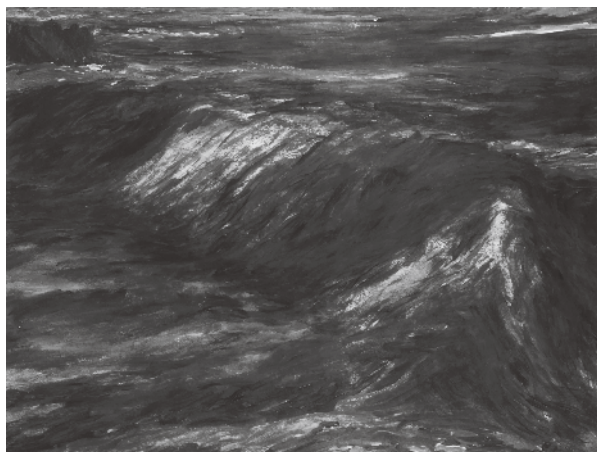


Figura 2 · Fotografía de la exposición "Egurre" de Txio Ardanaz en Sala Rekade, Bilbao, 2014. / Fuente: Cesión del autor.

Figura 3 · Txio Ardanaz. *Abwehr Waldrand*, 2015, acrílico sobre papel, 150x200cm. / Fuente: Cesión del autor.

la manzana. Al punto en que *manzana de Cézanne* se convierte en arquetipo, provocando incluso que como espectadores ante una manzana de Cézanne, nos pueda parecer que no es ésa la verdadera *manzana de Cézanne*, porque cada una de ellas es otra vez una nueva que parece ser una falsa. Pues esto puede ser precisamente lo que Deleuze llama pintar el comienzo del mundo; Cézanne una manzana y cada manzana, como comienzo del mundo. Aún mencionamos un caso más cuando, de nuevo, Deleuze se pregunta: “¿Qué es lo que ha comprendido Miguel Ángel?”, a lo que él mismo responde: “Una ancha espalda de hombre. Toda una vida para una ancha espalda de hombre” (Deleuze, 2007:62). La manzana, la espalda, el comienzo del mundo, esa fina lluvia.

Por un lado, en un territorio pictórico próximo a este que venimos situando, es donde tomamos posición para contemplar la obra pictórica de Taxio Ardanaz. Un lugar desde el que no se dice sino con cosas, como diría el poeta William Carlos Williams en una estrofa de “Paterson”: “No hay ideas sino en las cosas” (Williams: 2001: 34). Y es que las supuestas ideas o historias sobre la cosa aniquilan su propia *cosidad*, al quitarle su ser para convertirse en ser-para.

Por otro lado, en otro territorio, de forma paralela y simultánea o, tal vez, inconexa, diagonal, cruzada o transversal, Taxio Ardanaz investiga la guerra. ¿Qué guerra? La Civil Española como batalla concreta para abordar la guerra a modo de máximo paradigma del conflicto. Y a través de la guerra, la vida. Desde aquí emergerán módulos desdoblados como el amor, el cambio, la lucha, el deseo, la violencia o el sufrimiento.

Por lo tanto, distinguiremos, colocando a un lado: *el arte, el hacer, el ensimismamiento, lo personal, la pasión, todos los lugares y, vencer, o no vencer.*

Y a otro lado: *la historia, el recoger, lo político, lo colectivo, la razón, el lugar concreto y, venceremos, o no venceremos.*

Cierta manifestación de Francis Bacon puede ser traída aquí para ayudarnos a particularizar esta disyuntiva, al proclamar este: “lo que yo quisiera es pintar el grito más bien que el horror” (Deleuze, 2007:77).

Grito como *lo no mediado, lo natural, lo instintivo, lo impulsivo, lo animal, lo significante.*

Horror como *la convención, el concepto, lo artificial, lo humano, lo significado.*

Grito, así, es incorporado al lado primero, con el arte.

Horror, al lado segundo, con la historia.

El grito como comienzo, de mundo, de conflicto; para comienzo de un posible diálogo, comienzo de un posible y necesario pacto: *Hacer tener que ver.*

Hacer tener que ver

Nos embiste, siempre, de nuevo, el problema del sentido. ¿Cómo aglutinar lo aparentemente disperso? *Tu pintura, tu guerra, Roma y Grecia*. Así comenzaba y se desarrollaba un diálogo con el autor. *Hay que dar con las transiciones adecuadas, con las transiciones necesarias*. Hegel dijo una vez que no había nada que no estuviera mediado entre el cielo y la tierra (Adorno, 1962:22).

Taxio, en 2001, tras cumplir una pena de cárcel por insumisión, comienza, de manera un tanto paradójica, a interesarse por la guerra y sus entresijos. Según explica, es a partir de entonces que va a ir educando su ojo en la búsqueda de restos de conflictos bélicos y, concretamente, de la Guerra Civil Española. Irá al monte a buscar la línea del frente y las diferentes fortificaciones del Cinturón de Hierro de Bilbao. Le fascinará la necesidad de unos soldados de construir, en condiciones muy adversas, un monumento a sus 37 compañeros caídos. Organizará visitas guiadas para mostrar los búnkeres de Larrabetzu. De algún modo, todos estos lugares históricos sirven a Taxio como espacios sustitutivos donde poder canalizar su lucha, espacios que dice no encontrar físicamente en la actualidad. Después uno, como siempre, hace con ello lo que puede, comenta, “lo que no puedes de la pintura te lo deja muy claro”.

Secundariamente, como anunciábamos al comienzo, aparecerá el paisaje después de haberse dado la nueva cosa. Ese paisaje será en el caso de Taxio las numerosas referencias a la guerra a través de, por ejemplo, geometrías que sugieren banderas, arquitecturas de defensa, refugios, monumentos, así como diversos términos militares integrados en títulos de exposición. Una de ellas la titula *Forlorn Hope* (Desesperada Esperanza) (2011), refiriéndose a la posición de los soldados que se enfrentan, en primera línea de batalla, a una muerte casi segura. Pero en caso de que se salven, estas personas abrirán camino a las siguientes. En esta misma exposición se hallan otros ejemplos en que están presentes diversos elementos provenientes de sus archivos de guerra. Es el caso del mural que realizó en la propia sala a partir de la bandera “Guerra a muerte” (en uso entre 1812-1820) de Simón Bolívar, multiplicándola a modo de patrón (Figura 4, Figura 5, Figura 6).

A partir de este material Taxio Ardanaz no trata de producir una estetización de la violencia, al modo en que, por ejemplo, podían proponer Marinetti y los futuristas. El Manifiesto de Marinetti suponía para W. Benjamin el paradigma de la traslación de los criterios estéticos al ámbito de lo político; donde la belleza estética se ponía por encima de todo discernimiento moral (Benjamin, 2003:96). Éstos, proponiendo la estética de la guerra como manera de alcanzar una poesía y plástica renovadas, se llegaba a proclamar: “La guerra es bella porque enriquece los prados en flor con las orquídeas en llamas de las

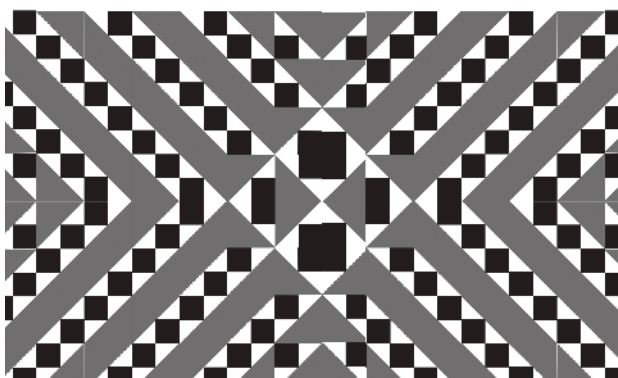


Figura 4 · Bandera Guerra a Muerte de Simón Bolívar.

Figura 5 · Taxio Ardanaz. Montaje digital a partir de la Bandera de Guerra a Muerte / Fuente: Cesión del autor.



Figura 6 · Kepa Garraza, *The execution of Kim Jong-un*, October 2013, óleo sobre lienzo, 200x200cm / Fuente: Página web del artista.

ametralladoras. La guerra es bella porque unifica en una gran sinfonía el fuego de los fusiles, los cañonazos, los silencios, los perfumes y hedores de la putrefacción. (...)” (Benjamin, 2003:97). Al margen de la belleza de dicho manifiesto, comprenderemos que no es ésta, de Taxio, su guerra.

Tampoco se tratará, en su caso, de ilustrar ninguna guerra. No pretende hallar una complacencia sádica, ni hacer de la muerte violenta un goce estético como, por otro lado, puede proponer el *snuff cinema* con sus grabaciones y difusión de crímenes reales.

No se tratará de generar espectáculos de muerte como podrían concebirse, por ejemplo, los vídeos televisados el pasado diciembre de 2016, cuando el embajador ruso (Andrei Karlov) fue asesinado en directo en el Centro de Arte Moderno de Ankara en pleno acto de inauguración. Se generaron allí una serie de fotografías que, por un momento, podían hacer dudar acerca de su veracidad documental o su posible pertenencia a la escena del arte contemporáneo. En la ficción existen ya óleos sobre lienzo de Kepa Garraza que parecen simular o pronosticar sucesos similares (Figura 7).

Cuando el espectáculo documental parece superar los horizontes *futurista-snuff*, ¿dónde queda la eterna polémica acerca de la *autenticidad* de aquella fotografía de Robert Capa, de un miliciano republicano en el momento de ser alcanzado por un disparo? El valor de esta imagen aún se debate hoy entre su *ser o no ser verdad*. Si su no-verdad se tradujese en no-valor, ¿Dónde quedaría el *comienzo del mundo*? ¿Dónde *la fina lluvia*? Y será, sin embargo, gracias quizás a esa no-verdad, que se pueda comenzar a gozar su dimensión de carne, su dimensión abstracta, *ese perfecto borroso del blanco y negro*. Y es ahí donde esta fotografía se topará con la pintura de Taxio Ardanaz; no en su germen de Guerra Civil Española.

Conclusiones

En la obra de Taxio la guerra estructura su práctica como esqueleto invisible, de por dentro y por detrás, de metáfora, de simbólico. Taxio estaría valiéndose de lo histórico como material metaforizante, para transmutar el valor del mismo mediante la creación de valores personales. Por eso, no será lo que podamos extraer de su obra a nivel teórico lo que la pondrá en valor. No será en base a la pregunta de si es *verdad*, si es manzana, si es espalda; sino, precisamente, en base a lo que no-es-manzana, no-es-espalda, no-es-horror y, sí, se produce como grito. Y se dará a través de lo material, del significado de los propios materiales, de colores al lado de colores y formas al lado de formas, que solamente se podrán percibir de ese modo y no de otro modo. Es el rojo, por ejemplo, que

sirve a Merleau-Ponty para decir el color y las relaciones, los nudos, los fondos, las transiciones: “Ese rojo no es lo que es más que relacionándose con los otros rojos de su alrededor, con los que forma una constelación, o con otros colores que domina o que le dominan, que atrae o que le atraen, que rechaza o que le rechazan. En resumidas cuentas, se trata de cierto nudo en la trama de lo simultáneo y de lo sucesivo. (...) — y explica lo que para él es un color puro:— una especie de estrecho entre horizontes exteriores y horizontes interiores siempre abiertos, algo que viene a rozar y hace que resuenen a distancia diversas regiones del mundo coloreado o visible, cierta diferenciación, una modulación efímera de ese mundo, menos color o cosa, por tanto, que diferencia entre cosas y colores, cristalización momentánea del ser coloreado o de la visibilidad. (Didi-Huberman, 2007:51-52)

Desde su pulsión Taxio sabe que hay un fin entre toda la incertidumbre, asumiendo con cierta resignación que la pintura forma parte de la condena de seguir pensando que hay algo más. Así que, después de la esperanza y el fracaso, se habrá de seguir enmascarando, con todas las cicatrices de batalla, el paradigma del absurdo.

Taxio tiene estructura de tanque, de presa, de pistola. Y las tres se pueden cargar con agua.

Referencias

- Adorno, Theodor (1962) *Notas de literatura*. Ariel, Barcelona.
- Argullol, Rafael (1983) *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Bruguera, Barcelona.
- Benjamin, Walter (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca, México D.F.
- Deleuze, Gilles, (2007) *Pintura. El Concepto de Diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- Didi-Huberman, Georges, (2007) *La pintura encarnada*. Valencia: Pre-Textos.
- Godard, Jean-Luc, (1993) *Yo te saludo, Sarajevo*. Cortometraje. Duración: 2 min.
- Williams, William Carlos (2001) *Paterson*. Madrid: Cátedra.