

Sátira y mordacidad formal: Herramientas vitales en la escultura del donostiarra Andrés Nagel en los años 80

ÍÑIGO SARRIUGARTE GÓMEZ*

RESUMEN
LABURPENA
ABSTRACT

La obra plástica de Andrés Nagel aboga por el uso de numerosos lenguajes neofigurativos, desde las pautas expresionistas, surrealistas hasta las pop, entre otros, mezclándose y entretejiéndose dentro del discurso de la posmodernidad ante una realidad, dentro del País Vasco, dominada por estilos conceptuales y abstracto-geométricos en los años 80 y 90. Sus principales herramientas de actuación y provocación serán la deformación grosera de las formas y las constantes irónicas y satíricas de su temática.

Lengoia neofiguratibo ugariren erabileraren alde egiten du Andrés Nagel-en obra plastikoak, jarraibide espresionista eta surrealistekin hasi eta pop jarraibideak ere barnean hartuta, besteak beste, postmodernitatearen diskurtsoaren barruan uztartu eta korapilatuta, garai hartan —hots, 80ko eta 90eko hamarkadetan— Euskadik erakusten zuen errealitatearen aurrean, non estilo kontzeptualak eta abstraktu-geometrikoak nagusi baitziren. Formen deformazio saskarra eta bere tematikari buruzko konstante ironiko eta satirikoak izan ditu Nagelek jarduteko eta probokatzeko erreminta nagusiak.

The plastic arts of Andrés Nagel use numerous neofigurative languages, mixing and weaving expressionist, surrealist and pop criteria, among others, in the postmodern discourse. His work is set in the reality of the Basque Country, dominated by conceptual and abstract-geometric styles of the 1980s and 90s. His main tools for action and provocation are the gross deformation of shapes and the irony and satire of his themes.

PALABRAS CLAVE
GAKO-HITZAK
KEY WORDS

Nagel, Escultura, Posmodernidad, Pop, Neofiguración.

Nagel, Eskultura, Posmodernitatea, Pop, Neofigurazioa

Nagel, Sculpture, Postmodernity, Pop, Neofiguration

*Universidad del País Vasco

Andrés Nagel nace en San Sebastián en 1947. Se licencia en Arquitectura en la Universidad de Pamplona, en 1972. Aunque estuvo pintando y exponiendo desde los 18 años, hasta los 24 años se encontró relativamente fuera de los círculos pictóricos. No obstante, al terminar la carrera de arquitectura fue cuando comenzó a contactar con determinados artistas, como Vicente Ameztoy, Ramón Zuriarrain, Juan Luis Goenaga, Marta Cárdenas, entre otros. Hubo un contacto muy solidario entre estos pintores, siendo algo más que una camaradería. La colaboración y ayuda entre estos artistas fue fundamental, no sólo para este artista, sino para todos ellos, ya que durante los años 70 la supervivencia profesional resultaba muy complicada.

También, ha mantenido una estrecha relación con Rafael Ruiz Balardi, Carlos Sanz y José Luis Zumeta, generándose interesantes debates e intercambios de ideas. Ha realizado numerosos viajes por Estados Unidos, México, Europa, India, Tailandia y Ceilán. Los viajes para este artista resultan fundamentales para adquirir conocimientos, información, experiencias y vivencias sobre otras culturas. De hecho, los primeros contactos que tuvo con el arte más contemporáneo fueron a través de sus primeros viajes durante los años 60 por Alemania, Suiza, Holanda e Italia.

Desde los 70, ha trabajado alternando diferentes medios, como la pintura, escultura, collage, relieve y grabados. Muchas de las obras se mueven dentro de la combinación de especialidades, por ejemplo, la escultura se mezcla abiertamente con la pintura, el grabado y el collage. No intenta aferrarse a una única posibilidad aplicativa, sino que mezcla diferentes medios artísticos con el objetivo de fomentar y ampliar su capacidad expresiva.

Igualmente, ha abordado los libros-collage a partir de mediados de los años 70. Estos trabajos están relacionados con aspectos, elementos y objetos de su entorno, que más captan su interés, caso de “Coca-cola”, compuesto de latas, imágenes y botellitas de este refresco. También, aparecen personajes o artistas que le han llamado la atención, caso de “Beuys”, con la elaboración de un libro-collage, compuesto de fotografías del artista y la simulación de algunas de sus obras. Elabora libros-collage en torno a diversas experiencias y vivencias mantenidas en muchos de los viajes que ha realizado. En este sentido, emplea fotos, postales y otras representaciones típicas de la cultura, religión y costumbres de los países visitados. Entre estos, destaca “India” y “Tailandia”, de 1990. Este último se realiza sobre láminas de madera, al igual que gran parte del resto, con 8 páginas dobles y cubiertas. Estos libros-collage (1) no se realizan de manera continuada, sino como paréntesis y descanso de su trabajo artístico.

(1) Los libros-collage son trabajos creativos que no tienen intención de ser mostrados ni expuestos al público, aunque ya se hizo una vez en la exposición “Libros de Artistas”, en las Salas de Arte Moderno de la Biblioteca Nacional, de Madrid, en 1983. Esta práctica le permite trabajar con gran libertad en su tiempo libre.

Respecto a su formación en las diferentes técnicas del grabado, podemos decir que participa durante 1973-75 en el taller del “Grupo 15”. Este taller tuvo mucha importancia, ya que durante aquellos años pocas personas conocían las técnicas del grabado y, de hecho, había pocos tórculos disponibles. Este fue el único sitio que encontró para aprender los entresijos del grabado. De hecho, aglutinó a todos los artistas que tenían interés por esta técnica, caso de Luis Gordillo y Lucio Muñoz. Entre su participación en este taller y el siguiente de Ignacio Chillida, en 1979, Andrés Nagel empleó un tórculo comprado por varias personas, entre los que se encontraban Vicente Ameztoy, J.L. Goenaga y Ramón Zurriarain.

El taller de grabado “Hatz” de Ignacio Chillida fue de gran ayuda para Nagel en su afán de conocimiento de estas técnicas. De hecho, Ignacio Chillida ya las había estudiado en París, decidiendo montar un taller en San Sebastián.

En 1990, participa en el taller de obra gráfica de Mohamed Khalil de New York. A este artista le conoció en Asilah (Marruecos) durante un viaje que realizó por la zona. Después coincidieron en New York, ya que este artista tenía un taller en la misma metrópoli. De este modo, pudo continuar profundizando en las diferentes técnicas del grabado. Por último, debemos destacar su participación en 1992 en el taller de mixografía (2) de Luis y Lea Remba en Los Angeles.

Desde 1968, realiza numerosas exposiciones colectivas e individuales tanto en el país, como en el extranjero. No obstante, es a partir de 1988, cuando comienza una amplia actividad expositiva a nivel internacional, desde que los responsables de Tasende Gallery en Estados Unidos contactan con el artista. Especialmente, realiza una importante labor expositiva en los Estados Unidos por medio de esta última. También, ha colaborado con otras galerías norteamericanas, pero siempre por medio de Tasende Gallery. Ha participado durante varios años en FIAC y otras ferias internacionales de Los Angeles, Chicago y Tokyo. Igualmente, ha trabajado en París con las galerías de Didier Imbert y Lina Davidov.

También, participa como profesor invitado en diversas universidades, fundaciones y círculos culturales, destacando la actividad académica desarrollada en el Departamento de Arte del Pasadena City College de California, en 1992.

2. INTRODUCCIÓN A LA OBRA DE ANDRÉS NAGEL

Este creador no estuvo inscrito dentro de las corrientes marcadas por el estudio de los aspectos geométricos y constructivistas, como

(2) La mixografía es una técnica de grabado en relieve con pasta de papel, usada para obtener impresiones de gran efecto cromático y texturados de tres dimensiones. Son una especie de monotipos.

tampoco de las tendencias conceptuales, que asentaron su presencia en el País Vasco en los años 70 y 80. Estas primeras tendencias caracterizadas por la implicación estructural y espacial influyen decisivamente en las generaciones de jóvenes artistas en los años 80 y 90, pero este creador guipuzcoano ignora esta línea y se desmarca hacia otras pretensiones bien diferentes.

Su proyección artística se sustenta en la figuración, conjuntando las características de diferentes estilos, que sirven para expresar mejor su perspectiva estética. En este sentido, emplea los planteamientos del pop, con sus contenidos cercanos a los mass-media y ciertas propuestas, que se aproximan a diversos “neos” dependientes del dadaísmo, expresionismo y surrealismo. Se sirve tanto de la amplitud de manobra de estos lenguajes como de la incorporación de temáticas referentes a su entorno cultural. En general, se trata de una combinación de lenguajes que no han sido excesivamente abordados en las propuestas artísticas realizadas en el País Vasco.

Este tratamiento figurativo y plástico no se muestra en el panorama vasco como un hecho extendido entre los escultores vascos en los años 70 y 80. Incluso, ni siquiera, posteriormente, se puede hablar de que muchos artistas actúen en una línea similar, una vez reconocida su obra.

No obstante, en Gipuzkoa y dentro del apartado pictórico, hubo unos artistas destacados que trabajaron lo figurativo con mayor relevancia que en otras provincias vascas, destacando entre estos algunos pintores que aplicaban referencias cercanas al arte pop, como Vicente Ameztoy (que realizaba una pintura fantástica), Juan Luis Goenaga (que se movía dentro de lo figurativo y lo abstracto, aunque se decidió finalmente por esta última opción), Marta Cárdenas (más decantada por un realismo) y Ramón Zuriarrain. Para Nagel, había un contacto solidario entre estos, ya que eran pocos y se sobrevivía gracias a la ayuda mutua. Aunque compartieron ideas, la relación entre estos nunca se debe entender como un auténtico grupo de pintura, simplemente estaban unidos porque las circunstancias les empujaban a compartir situaciones comunes. Esta unión y colaboración supuso para Andrés Nagel una plataforma de apoyo a la hora de continuar con la figuración tanto en la pintura como en la escultura. Definirse como figurativo en aquellos años sonaba ciertamente marginal, debido al peso y la presión que ejercían los diferentes estilos conceptuales, abstractos e informales.

Respecto a los artistas anteriores, Daniel Castillejo comenta lo siguiente: “En Guipúzcoa, tras una época en la que la presencia de los modos abstractos, teñidos por determinaciones propias, cercanos a las formas del último arte en todas sus vertientes (informalismo, expresionismo abstracto), dibujaron un panorama paralelo a la línea que por aquellos momentos definían los movimientos culturales contemporáneos; a partir de 1970, se produce una reacción narrativa que intenta trastocar o, al menos, modificar la actitud del arte respecto a su expre-

sión..... Los límites de sus posibilidades creativas se instalan en el ámbito de lo específico, de lo íntimo. Todo esto significa a la obra que se realiza en un tono en el que la figuración y los elementos reconocibles pasan a ser fundamentales.” (3) Este autor nombra a Vicente Ameztoy, Marta Cárdenas, Juan Luis Goenaga, Andrés Nagel, Carlos Sanz y Ramón Zuriarrain como representantes de una generación figurativa más amplia, que por su ubicación (entre el manifiesto y la crisis de las vanguardias) apenas ha sido reconocida, salvo personalidades aisladas dentro del arte en el País Vasco.

La utilización por parte de Nagel de diversas características provenientes del surrealismo, expresionismo y las combinaciones del pop con el neodadaísmo, bajo los conceptos del *funk art*, *shocheer-pop* o *acid pop*, así como temáticas pertenecientes a la cultura de las masas, nos permite ubicar su obra bajo el paraguas de las siguientes perspectivas teóricas de la postmodernidad.

En este sentido, teóricos como Fredric Jameson, Jean-François Lyotard y Hal Foster (4) mantienen que la actitud postmoderna mantiene numerosos lazos y conexiones con las pautas de la modernidad. Por ejemplo, para este primero, el movimiento postmoderno resulta menos subversivo que la modernidad, ya que se da una producción cultural que arroja colecciones de diferentes estilos y la práctica de lo heterogéneo, lo fragmentario y lo aleatorio. La postmodernidad se distingue de lo moderno por su populismo y la incorporación de elementos de la cultura popular y de masas, tal y como lo podemos observar en muchas de las obras de Andrés Nagel, caso de “Mickey Mouse” de 1980 y “Lata I” de 1991, entre otras. Para Jean-François Lyotard, la postmodernidad no es algo nuevo, sino la reescritura de ciertas características de la modernidad y de sus movimientos artísticos, aspecto claramente visible en la producción del escultor guipuzcoano, con la síntesis y reutilización de estilos artísticos anteriores. La posmodernidad resulta un fenómeno claramente preñado de la modernidad. Por este motivo, este autor no acepta la posmodernidad como una época nueva, sino que la entiende como reescritura de ciertas características que la modernidad había querido alcanzar. Igualmente, para Hal Foster, de hecho, la posmodernidad se opone a lo novedoso y la obra de arte como única. Para éste, la ruptura con la modernidad

(3) Daniel CASTILLEJO: “De los espacios intermedios (entre la vanguardia y la crisis)”, en Daniel CASTILLEJO: *Los setenta*, Okendo Kultur Etxea, Donostia, 1995.

(4) Véase el capítulo escrito por Fredric JAMESON, en Hal FOSTER (ed.): *La Posmodernidad*, Editorial Kairós, Barcelona, 1985; Jean-François LYOTARD: “Rescribir la modernidad”, *Revista de Occidente*, nº 66, 1986 y el capítulo “Los sentidos del post”, en Jean-François LYOTARD: *La Posmodernidad (explicada a los niños)*, Edit. Gedisa, Barcelona, 1987; Hal FOSTER: “Re: Post”, *Atlanta*, nº 55, 1990 e “Introducción al posmodernismo”, en Hal FOSTER (ed.): *La Posmodernidad*, Editorial Kairós, Barcelona, 1985.

es dudosa, aunque ciertos paradigmas modernistas se hayan erosionado.

En esta misma línea, Simón Marchán Fiz (5) señala, entre una de sus principales posturas, la creación desde ángulos que se desmarcan de la inmediatez de lo novedoso, lo que no deriva en una renuncia a ser originales, tal y como lo plantea en su trabajo este artista donostiarra. Tanto Craig Owens como Donald Kuspit (6) han estudiado el arte posmoderno como un fenómeno donde se conjugan y reutilizan diferentes estilos artísticos. Para este primero, el postmodernismo es arte alegórico, es decir, un arte que no inventa las imágenes, sino que las confisca, reclamando lo que es culturalmente significativo para plantearlo como su intérprete. Igualmente, Donald Kuspit afirma que con el arte postmoderno se intenta conjugar tantas características de estilos pasados de moda como sea posible. En este sentido, todo lo que se haga no volverá a ser una novedad de moda. El artista manipula viejos signos dentro de una nueva lógica, por lo tanto, aparece la existencia de síntomas que invitan a contemplar la creación desde ángulos que no son novedosos, dejando de ser originales. La clave postmoderna parece encontrarse, no tanto en ganar la partida del arte gracias a un estilo propio, sino en lograr conjugar en una sola obra tantas fichas de estilos pasados de moda como admita el juego, tal y como lo está realizando este creador vasco.

La obra de este donostiarra ni aspira a mantener la pureza estilística de la modernidad, ni asume ninguna meta idealizada del arte moderno. Sus lenguajes no se definen como innovadores, ya que, de hecho, retoma el repertorio estilístico de distintos movimientos artísticos de la modernidad (expresionismo, surrealismo, arte pop.....). Estos estilos artísticos no se emplean y citan en su pureza original, sino que son mezclados, generando propuestas de carácter híbrido, que rompe con lo novedoso. En este sentido, el arte postmoderno ha de ser entendido como la reivindicación del auténtico sentido de una modernidad bastardizada por ampliar sectores artísticos del siglo XX. (7) Igualmente, este tipo de práctica supone, para Sandro Bocola, un arte barroco y escapista centrado en el entretenimiento, un arte cuya configuración y expresión están determinados en primera línea por el deseo de satisfacer una sed latente de nuevos estímulos. (8)

(5) Simón MARCHÁN FIZ: "Le bateau ivre: para una genealogía de la sensibilidad postmoderna", *Revista de Occidente*, nº 42, 1984, p. 19.

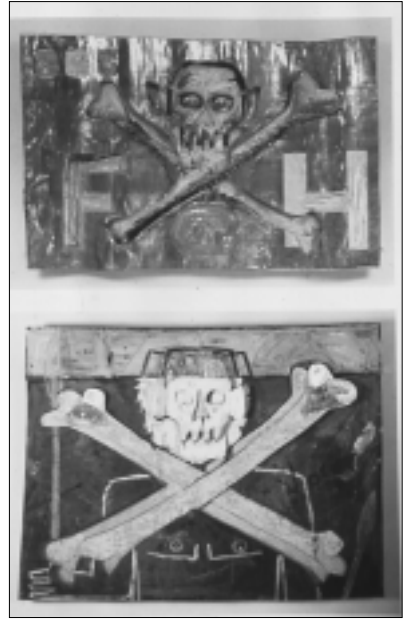
(6) Véase Craig OWENS: "El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la postmodernidad", en Brian WALLIS (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, 2001; y el texto de Donald KUSPIT en *Artforum*, february, 1991, págs. 100-101.

(7) Manuel J. BORJA: "Complejidad y contradicción del arte posmoderno", *Lápiz*, nº 28, 1985, p. 15.

(8) Sandro BOCOLA: *El arte de la modernidad (estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys)*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994, p. 587.



Ajax estuvo aquí, 1990



Calcetines figurativos, 1990



Amigas de Bilbao, 1980



Alemán, 1983

Para Tricia Collins y Richard Milazzo, en los últimos años, con frecuencia se ha comprobado que el arte ya no se circunscribe necesariamente a un paradigma de valores formales (que constituye o describe un “mundo artístico” o esquema estético), sino que postula para sí un entramado híbrido de relaciones provisionales de lo formal y lo social. En tal sentido, los términos del presente discurso, parcialmente generados por la hibridación, quedan sometidos a la dispersión cultural. La obra no es más que un tamiz de rodeos temporales. (9)

La actitud combinatoria de estilos por parte de Andrés Nagel se podría relacionar igualmente con los planteamientos de Roland Barthes, ya que para este un texto no se entiende como un conjunto de palabras con un único y teleológico significado, sino un espacio multidimensional en el que una variedad de estilos, ninguno original, se combinan, mezclan y chocan distanciándose del significado primigenio. Un texto o una imagen debe entenderse como un tejido polisémico de códigos donde lo más importante no es el acto creativo, único, original e irreplicable, sino las acciones menos grandilocuentes de seleccionar, escoger y combinar (10), al igual que lo desarrolla este artista vasco. Con este teórico, se produce la destrucción del mito humanista de “crear” desde cero, la afirmación de la muerte del artista y la crítica del concepto de representación. La obra de Andrés Nagel se correlaciona con el sentido que le da Roland Barthes al texto, ya que éste se entiende como un espacio de dimensiones múltiples que potencia un juego libre de significantes y que destruye la unidad que parecía indisoluble entre el significante y los significados de un signo. Para Barthes, el texto es un espacio antiestético en el que una variedad de escrituras, ninguna original se mezclan y contraponen.

Como otros tantos artistas de esta década, con la renuncia de los objetivos ideales de la modernidad, se permite reelaborar de forma simultánea e interrelacionar muchos contenidos, medios de configuración y formas estilísticas de distintos lenguajes, que habían pertenecido a fases evolutivas anteriores, pero sin someterse a estructuras idealizadas y utópicas. No sólo colisionan los medios, sino que también lo hacen los distintos niveles de lectura y representación. Hay apropiaciones, acumulaciones, hibridación, es decir, múltiples estrategias que caracterizan el arte posmoderno. (11) Esta liberación de las pautas ideológicas de la modernidad le permite al artista abordar la obra de una manera más despreocupada, siendo esta una de las

(9) Tricia COLLINS; Richard MILAZZO: “El arte al término de lo social”, en Ana María GUASCH (ed.): *Los manifiestos del arte posmoderno*, Akal, Madrid, 2000, p. 154.

(10) Ana María GUASCH: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Editorial, Madrid, 2000, págs. 381-382.

(11) Hal FOSTER: “Asunto: post”, en Brian WALLIS (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, 2001, p. 195.

3. RELACIONES FORMALES CON LA NEOFIGURACIÓN

características de las prácticas artísticas (escultura, grabado y pintura) en los años 80. (12)

Para Simón Marchán Fiz (13), la diferencia de tendencias neofigurativas se explica atendiendo a los diferentes grados de iconicidad o semioticidad que se encuentran a partir de las diversas manifestaciones desde 1960. La obra de este artista guipuzcoano es deudora de esta neofiguración y de los movimientos que han reinstaurado la representación icónica.

Muchos de estos signos icónicos (14) han sido un pretexto para la formación de interpretaciones simbólicas o significados de carácter sociológico. En este sentido, la aparición de una amplia gama de signos simbólicos en su obra ha dado lugar a un amplio desarrollo connotativo, que se relaciona con las formas temáticas artísticas de un contexto temporal y social.

Andrés Nagel favorece la vuelta de la figuración en la escultura del País Vasco. Su actitud se posiciona en favor de una figuración libre, que parte de direcciones estilísticas cercanas al expresionismo y surrealismo, donde la expresividad del colorido y la forma altera el habitual mimetismo de la realidad. Cada forma mantiene una degradación, que favorece la funcionalidad expresiva. De hecho, disfruta deformando y marcando las figuras con fórmulas satíricas y grotescas. Este es un camino muy relevante para conseguir una expresividad evocadora y directa frente al espectador.

Algunas de las obras pertenecientes a la nueva figuración se centran en la figura humana aislada, sin aparentes relaciones contextuales, oscilando entre la subjetividad y la objetividad. Dentro de este planteamiento, que se dio a partir de 1960, Francis Bacon marcó un estilo deforme con contenidos de terror, violencia, aislamiento y angustia.

(12) Victoria COMBALIA: "Els anys 80's", *Batik*, nº 99, 1989, p. 14.

(13) Simón MARCHÁN FIZ: *Del arte objetual al arte de concepto*, Ediciones Akal, Madrid, 1986, p. 21.

(14) Para Charles Sanders Peirce, el signo icónico es un signo determinado por su objeto dinámico en virtud de su misma naturaleza interna. El icono se relaciona con el objeto simplemente en virtud de los caracteres efectivos que posee. Cualquier cosa es un signo icónico de cualquier otra cosa en virtud de su semejanza con esta segunda cosa y del hecho de ser usada como signo de ella. La naturaleza interna del signo icónico consiste en el hecho de ser similar a la del objeto denotado. No obstante, también ha determinado al icono como una representación en virtud de los caracteres que posee como objeto sensible, caracteres que son independientes de la existencia de algún objeto en la naturaleza. El signo simbólico, para este autor, está definido o determinado por su objeto dinámico, es decir, el objeto tal cual es, el objeto realmente eficiente, pero no inmediatamente presente al que por la naturaleza de las cosas el signo no puede expresar. El signo simbólico se observa en el sentido que tiene un objeto que está ayudado por convención y donde su relación con el objeto está instituido por la fuerza de una ley. Véase "El problema del iconismo", en Omar CALABRESE: *El lenguaje del arte*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1995.

Según Simón Marchán Fiz (15), éste ha sido el pionero y principal representante de la pintura europea figurativa durante los años 60. Sus propuestas se caracterizan por las contorsiones de los miembros asociados a los contenidos expresivos. De hecho, en muchos de los trabajos de la pintura neofigurativa aparecen visibles deformaciones corporales, que son insertadas en el espacio del cuadro. También, este artista se interesó por espacios caracterizados por tratamientos no euclidianos, que promueven una dialéctica entre el espacio corporal y el espacio anexo. Este análisis de la propia espacialidad del cuerpo y de sus miembros, también se observa en las obras de Horst Antes, a partir de 1965.

Estas deformaciones pictóricas en las obras de los anteriores artistas son igualmente asumidas en las piezas del artista donostiarra. Debemos afirmar que la neofiguración aprovechó, en buena medida, la composición desordenada y caótica del propio informalismo. Según afirma Arnau Puig (16), “Andrés Nagel se inició hacia este camino de la plástica a través de una atenta observación de Francis Bacon, cuya obra bidimensional es la que él ha convertido en tridimensional o escultórica”. Aunque Andrés Nagel (17) siempre ha negado tal influencia, no se puede negar que el estudio y conocimiento de la obra de Francis Bacon ha impulsado su camino hacia una figuración deformada.

Esta alteración corporal también era habitual de la pintura neoexpresionista alemana, por ejemplo, Klaus Honnef afirmaba, refiriéndose a esta modalidad pictórica, que “al poblar el universo con figuras deformadas, contorsionadas, fragmentadas, magulladas, demacradas y en general gesticulantes, se les devuelve su concreta realidad física. Dahn y Dokoupil dividieron el cráneo de robots o del propio autorretrato; pero no importa quién sea maltratado de ese modo, ya sea un robot o una figura humana, el dolor se transmite directamente al espectador. Los escenarios pictóricos aparecen iluminados por colores chillones, las representaciones están pintadas de forma descuidada, la caricatura y lo grotesco son los caracteres dominantes y los tonos estridentes de la música rock resuenan desde estos cuadros que estallaron como una auténtica bomba en el mundo armonioso del frío diseño del minimal y el concept art.” (18) Igualmente, estas ante-

(15) Simón MARCHÁN FIZ: *Del arte objetual al arte de concepto*, Ediciones Akal, Madrid, 1986, p. 25.

(16) Arnau PUIG: “Nagel. El simbolismo de sí mismo”, en *“Andrés Nagel”, Catálogo, Pabellones de Arte Ciudadela*, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, Pamplona, 1979.

(17) Las declaraciones que realizó el artista en una entrevista con motivo de una exposición de Francis Bacon en la Fundación March de Madrid, donde comentó su interés por el artista inglés fueron el origen de las constantes afirmaciones por parte de críticos en torno a su parecido formal con la obra de Francis Bacon. Desde entonces, el artista se queja de que continuamente se escriban las mismas afirmaciones.

(18) Sandro BOCOLA: *El arte de la modernidad. Estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994, p. 591.

riores características formales y pictóricas se pueden identificar, sin ningún problema, con las propuestas del escultor vasco.

La mayoría de los trabajos de este artista guipuzcoano se presentan bajo un notable apoyo expresivo, favoreciendo de este modo una mayor proyección emocional y psicológica. Esta capacidad se consigue mediante el énfasis de los colores, la degradación y deformación de las formas, el protagonismo estilístico de las pinceladas, el tratamiento de la textura, los juegos con las dimensiones formales, con el tamaño y la escala. Como bien afirma Nikos Stangos (19), la palabra expresionismo propendía a no significar nada más preciso que subjetivismo anti-naturalista. El expresionismo permite con gran claridad transmitir experiencias personales. Para fomentar esta capacidad, la explotación de la personalidad deberá ser esencial y esto exige un posicionamiento consciente e inconsciente por parte del artista.

El propio artista (20) siempre ha comentado su interés por el neo-expresionismo, ya que son propuestas que generan más curiosidad y dan más juego respecto a los aspectos cromáticos, temáticos y de sorpresa, con un resurgimiento incluso de ciertos valores primitivos. Para Simón Marchán Fiz, en este tipo de vitalismos artísticos, se observan el nomadismo y las contaminaciones con un retorno de lo primitivo y lo reprimido, acogiendo sin complejos el pasado del arte. (21) En este sentido, también algunos de sus trabajos se pueden relacionar con pautas formales y cromáticas pertenecientes a la transvanguardia italiana, con nombres como Francesco Clemente, Mimmo Paladino, Sandro Chia y Enzo Cucchi, así como a la pintura del neoexpresionismo alemán, con pintores como Georg Baselitz, Jörg Immendorf y Markus Lüpertz. Entre las distintas similitudes, podemos destacar las siguientes:

- la manera de pintar y tratar la forma tridimensional, a menudo indiferente a la calidad del acabado y opuesto al refinamiento de la pintura y la escultura de registro, caso de las figuras sentadas de Nagel de mediados de los 70;

- la precariedad del soporte y la ausencia de marco, caso de trabajos conjuntos de pintura y escultura, donde el cuadro aparece sin marco, como en "Magnolia", de 1987, o con el marco ficticio de una ventana que aparece detrás de la figura, que se lanza al vacío en "Suicidio", de 1982;

(19) Nikos STANGOS: *Conceptos de Arte moderno*, Alianza Forma, Madrid, 1986, p. 33.

(20) Véase la entrevista realizada a Andrés Nagel en su chalet "Lolita Etxea" el 10-11-98, pregunta n. 28. Publicada en Iñigo SARRIUGARTE: Tesis Doctoral: *La escultura en el País Vasco en la década de los 80*, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filología, Geografía e Historia, Universidad del País Vasco. 21-04-2005.

(21) Simón MARCHÁN FIZ: "Le bateau ivre: para una genealogía de la sensibilidad posmoderna", *Revista de Occidente*, nº 42, 1984.

-complejización espacial y abigarramiento de ambientes, caso de relieves y collages, como la serie “Jardín”, de 1986;

-los autorretratos, las autorreferencias y la involucración de la personalidad del artista en la obra de arte, en donde se debe aplicar en muchos casos una interpretación biográfica para su desciframiento. Aquí, podemos observar el importante número de autorretratos de Andrés Nagel en su obra;

-comportamientos marginales, especialmente de índole sexual, como en “Begoña arde en deseos”, de 1985-87;

-abandono de lo objetivo y aparición de fluidez e inconcreción formal, aquí encontraríamos casi todas las obras del artista guipuzcoano, al igual que en el caso de muchos de los neoexpresionistas alemanes e italianos;

-aceptación del mal gusto, el kitsch y las contaminaciones procedentes de diversas tendencias. Nagel no sólo se nutre del expresionismo, sino claramente del surrealismo. En este mismo sentido, por ejemplo, se da la revisión del fauvismo por parte de muchos de los pintores alemanes y la pintura metafísica y el futurismo por parte de algunos pintores italianos, caso de Sandro Chia.

Son muchos los artistas que inmersos en la cotidianidad no se sienten satisfechos y, de esta manera, desarrollan planteamientos expresionistas, basados en fórmulas de ironía y crítica, así como en el impacto de la fealdad y lo desagradable. Este es el caso de las obras de Sigmar Polke, que establece formas violentas y de mordiente ironía. Este artista creó contra-imágenes contra la arrogancia de la sociedad alemana, en la época del despegue económico de los años 60. Sus representaciones fueron visiblemente agresivas y excéntricas, encontrándose una cierta similitud temática y formal con algunas de las distintas obras de este artista vasco, caso de “Mary McDonald no controla las piernas II”, de 1989.

Los rostros que vemos en este último trabajo nos recuerdan a los que aparecen en los cuadros neoexpresionistas de Francesco Clemente, caso de “Dos amantes”, de 1982; los dibujos de Mimmo Paladino de 1978 y trabajos en gouache como “Poeta ebbro”, de 1983.

En “figurativos III” y “Calcetines figurativos IV”, de 1990, se representa una calavera con el tricornio de la Benemérita. Esta calavera se acerca formalmente a obras de Francesco Clemente, en trabajos como “Grottesca” y “Arme Clemente”, ambos de 1981, así como numerosos cuadros realizados por Enzo Cucchi, caso de “Sin título”, de 1989. También, debemos destacar los retratos realizados por Nagel de “Tina Turner” y “J.P. Gaultier”, ambos de 1990 y “Chagall II” y “Autorretrato”, de 1991. Estos trabajos son de un claro expresionismo pictórico, recordándonos algunas de las obras de Francesco Clemente, como “Drogas”, de 1983 y “I”, de 1982 y las propuestas de Georg Baselitz en muchos de sus retratos de mediados de los 70, caso de “Sitzender männlicher Akt”, de 1976, entre otros. De igual manera,

los rostros que aparecen en otros trabajos, como “Magnolia”, de 1987, “Un hortera en Alicante II”, “Sin título”, “Corte traumático”, “Frattura en gamba siniestra” y la serie “Intimidad”, todas de 1989, se acercan formal y pictóricamente a los rostros de las obras en acuarela de Mimmo Paladino, caso de “Fatto di acqua”, de 1984 y otras en técnica mixta y collage de 1984, así como a los rostros realizados en pasteles de 1987 del mismo autor.

También, son claras las similitudes con los trabajos de Georg Baselitz, tanto en sus pinturas como en sus esculturas de madera, caso de “Sin título”, de 1982-84; “El hombre rojo”, de 1984-85 y la serie “Edwards Kopf”, de 1983. De igual manera, encontramos otras coincidencias con las obras de este mismo artista alemán, por ejemplo, en lo que respecta a la serie “Yo le cerré la boca al tío Ricardo”, de 1990, donde las figuras se ponen cabeza abajo, en clara similitud a la mayoría de las pinturas de Baselitz.

La utilización del color en las esculturas de poliéster, los óleos, los collages y el grabado en conjunción con los collages es un elemento más que enfatiza el carácter expresionista de la obra, y que además en el caso de las diferentes esculturas le sirve para cubrir el material que utiliza. En numerosos momentos, utiliza libremente el color, sin sentido de referencialidad al entorno con el objetivo de distorsionar los conceptos preconcebidos del espectador en torno a la realidad circundante. El uso de colores vivos enfatiza un valor psicológico de carácter sugerente e incipiente en el espectador. Entre una de estas propuestas, destacamos el relieve “Pero, ¿qué pasa en la quinta de María del Carmen? II”, de 1984, donde se aprecia la escena de un asesinato, con tres colores: rojo-rosado en la boca de una de las personas, amarillo en una parte de un brazo y manchas verdes en dos pies.

4. USO Y MANIPULACIÓN PERSONALIZADA DE UN POP CRÍTICO

El pop surgió con un afán de atacar ciertas normas del decoro y el buen gusto y como una reacción contra las pretensiones dominantes del Expresionismo Abstracto y las corrientes plásticas de carácter estructural y geométrico. En el País Vasco, la presencia del arte pop fue escasa, marcando la obra de Nagel un trabajo representativo en este sentido.

Su actitud fue emprendedora dentro de este campo, si observamos las principales tendencias plásticas que existían en el País Vasco. Por otra parte, debemos considerar que si la posición del pop español fue en un principio de reacción contra el dominio del Expresionismo Abstracto, marcado por el grupo El Paso y el informalismo matérico de Tapies, y en general contra toda la expresividad y el carácter místico del arte español, para Andrés Nagel su obra se presenta como acicate contra el dominio de los planteamientos constructivistas y minimalistas en el País vasco.

Si el pop surge en una época de posguerra donde se produce un fenómeno de fuerte consumismo en los Estados Unidos y los países occidentales, Andrés Nagel aplica determinadas referencias del arte pop en una década marcada por el florecimiento económico español. Los 80 fueron una década desenfadada que contó con los mayores índices de consumo y producción capitalista de la historia de España. (22)

En muchos casos, se ha dudado de las posturas ideológicas de los artistas pop. A algunos se les veía con posicionamientos neutrales, reflejando únicamente lo que aparecía en su entorno. Otros, en cambio, hacían uso del arte pop con visiones críticas y socialmente comprometidas. En cualquier caso, para Andrés Nagel, lo que hicieron todos los artistas pop reconocidos en su momento fue muy innovador y rupturista para la sociedad. (23)

Este artista donostiarra no ofrece ningún tipo de duda sobre sus posturas, manifiestamente críticas e irónicas. Ha abordado este movimiento desde un punto de vista más intelectualizado y crítico que la propia visión americana. A diferencia de un gran número de artistas pop, que se han desplazado hacia la objetividad e impersonalización creativa, éste ha tendido hacia la proyección expresionista, la afloración de elementos subjetivos y una visión crítica.

Sabemos que la relación del pop con la obra de Nagel se centra en la reproducción de los símbolos y las imágenes sociales, haciendo caso omiso de numerosos presupuestos estilísticos y temáticos que ofrece esta tendencia.

El arte de Nagel se transforma en verdadero sismógrafo de la sociedad en los años 70 y 80. Permite que la realidad que le rodea penetre en su propio mundo, pero simplemente para transformarla y comunicarnos abiertamente lo que opina de los factores externos que se producen en nuestra sociedad. Gran parte de las características de su obra, como la de muchos artistas del pop, miran al exterior, al mundo y a los aspectos que acontecen en él, aceptándolo como fuente de inspiración. Para Hilton Kramer (24), el pop es una parte de la evidencia de esta civilización, ya que se desarrollan patentes claramente encaminadas por las corrientes sociológicas, es decir, se interpretan nume-

(22) Tras el golpe del 23-F y la victoria socialista en 1982, se produce una etapa de euforia colectiva. Se habla a partir de esta fecha de la "era del entusiasmo", con una política efectiva de apoyo y promoción al nuevo arte español, con una profesionalización del sector del arte y una activa participación en el devenir de las corrientes internacionales. Véase Ana María GUASCH: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Editorial, Madrid, 2000, p. 297.

(23) Véase la entrevista realizada a Andrés Nagel en su chalet "Lolita Etxea" el 10-11-98, pregunta n. 20. Publicada en Iñigo SARRIUGARTE: Tesis Doctoral: *La escultura en el País Vasco en la década de los 80*, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filología, Geografía e Historia, Universidad del País Vasco. 21-04-2005.

(24) Kramer KRAMER: Congreso de Arte pop en el Museum of Modern Art, New York, 13 de diciembre de 1962, *Arts Magazine*, 37, abril de 1963, págs. 37-39, 41-42.



Edna asesina, 1986



*Conversación de galeristas madrileños
en Barcelona, 1983*



Mashiel en Beasain, 1982

rosos gustos y aspectos de consumo de una sociedad, donde aparecen hábitos y costumbres, que marcan diferentes pautas de comportamiento y reacción ante determinados estímulos visuales. Las reglas de la civilización marcan las normas de la sociedad, el modo en que condicionan sus imágenes, slogans y comportamientos sociales, y esto mismo es lo que muestra en definitiva Andrés Nagel con su obra.

Dentro de esta tendencia, se aboga por añadir aspectos comunes, cercanos y referenciales a la propia cultura consumista. No se necesita de ninguna invención, simplemente se reutiliza lo que nos ofrece la cultura moderna y capitalista. En este sentido, emplea toda una serie de imágenes habituales de nuestra cultura popular en distintos relieves y collages:

- escenas de deporte: boxeo (“Recuerdos a la telefonista”, “¿Quieres ver a un dealer listo?”, “Me han hecho un verdi”, todas de finales de los 80), fútbol (“Futbolista”, un aguatina de 1980, donde aparece la figura del deportista en claro movimiento, con letreros de publicidad a sus espaldas. También, en la obra “Suicidio”, podemos encontrar en la ventana una pegatina con la imagen de un partido de fútbol);

- escenas de espectáculos: toros (“Tiene una novia que se llama Magnolia”, “Piquillo torero vizcaíno -es un bravo mozo”, ambas de 1987), conciertos musicales (la serie “Director de orquesta” e “Intimidación” y “Un hortera en Alicante II”, todas de finales de los 80).

También, emplea marcas comerciales o productos típicos de casas muy conocidas:

- la marca Coca-cola en “Ajax estuvo aquí”, de 1990. Toda la escultura se cubre con el logo de Coca-cola. Igualmente, aparece la imagen de la misma bebida y una cajetilla de Lucky Strike en “Ugenia”, de 1986;

- una lata de Schwepps en “I’m blind, Buy a pencil”, de 1990;

- el nombre del Diario Vasco en “Lolita del caserío” de 1974, “Homenaje a Bernard Buffet” de 1987 y el relieve “El anhelo de Uve Molina II” de 1990. Debemos recordar que desarrolla también una serie dedicada al Diario Vasco de San Sebastián, en 1994, realizada en técnica mixta y óleo sobre poliéster y fibra de vidrio;

- logos comerciales de pinturas como Titanlus en “Su última felonía II”, de 1990;

- la marca de cigarrillos Gitannes y la marca de azúcar blanco Ebro en el póster realizado por el propio artista para su exposición de 1986 en Galería 16;

- la marca de cigarrillos Ducados en el collage “Bodegón IV”;

- diferentes marcas de vino en “Bodegón X” y champán en “Castellane III” y “Botella II”, ambas de 1991;

- la imagen de la marca Martini Bianco en “Écuyère”, de 1982;

-marcas de cervezas y refrescos, como Heineken y Schweppes en la serie “Lata”;

También, debemos resaltar el collage “Look II”, de 1984, donde aparecen un amplio número de marcas publicitarias: Heinz, Anís el Mono, Danone, Heros, Princesa, etc. Este hecho demuestra la inclinación del artista por la utilización de numerosos y variados logos comerciales en sus diversos trabajos. Muchas de estas marcas fueron empleadas por numerosos artistas pop, caso de las representaciones de finales de los años 50 y principios de los 60 de Pepsi-cola por Andy Warhol, Claes Oldenburg; Coca-cola por Andy Warhol, Tom Wesselmann, Robert Rauschenberg, Wolf Vostell; marcas de cigarrillos, como Lucky Strike, Gitanes, Camel, por ejemplo, en la obra “Amistad entre América y Francia - Kennedy y de Gaulle” de Larry Rivers, de 1961-62.

Ya habíamos comentado anteriormente que Andrés Nagel, en ocasiones, siente interés por incluir objetos reales de nuestro entorno, de igual manera también tiende a reproducirlos en fibra de vidrio y poliéster, de acuerdo a las necesidades que exigen sus obras o escenas. Este sería el caso del lavabo reproducido en “Robado a Emilio M.”, de 1973. De igual manera, reproduce calzado y ropa, como “Pantalones sobre cajón” y “Albornoz”, ambas de 1973.

Esta preocupación por lo objetual también era algo atribuible a todos los artistas pop norteamericanos, centrados en la elaboración de elementos objetuales dentro de las sugerencias simbólicas y representativas de la cultura visual de su país. Destaca el caso de Claes Oldenburg, artista que utilizaba gran cantidad de objetos, pero siempre fabricados. Imitaba los modelos reales y los planteaba de acuerdo a unas circunstancias concretas, produciendo un cambio en el énfasis de las piezas, tal y como ocurre con sus “esculturas blandas”. Respecto a estos objetos reproducidos, el artista vasco se interesa tanto por el carácter simbólico del objeto, como en “Albornoz” o “Pantalones sobre cajón”. Representa cualquier objeto que le sirva para conformar más la escena, incluyendo, de este modo, la capacidad referencial de la cultura urbana y consumista. La utilización de estos objetos permite captar la atención del espectador, al verse rodeado en el espacio artístico de los mismos objetos que le rodean normalmente en su vida.

Al igual que en el pop-art, en las obras de Nagel, se observa una expresión visual que vive del momento actual. El objeto o la imagen de consumo tienen una fecha de caducidad, un límite temporal que se aplica cuando esa imagen u objeto de consumo actual se encuentra desfasado. Su arte nos muestra lo que está ocurriendo en una época muy concreta, formulando, por lo tanto diferentes concreciones sociológicas. El pop se deleita en el efecto y las posibilidades de su propia contemporaneidad y actualidad.

En las propuestas pop, encontramos la acumulación de varios medios (escultura, pintura, collage, grabado). En el caso del artista vasco, podemos encontrar diferentes combinaciones, entre estas la de escultura, pintura y collage en “Begoña arde en deseos”, así como pintura y collage en “Jardín I”, de 1986, entre otras muchas.

Los objetos e imágenes empleados en las obras pop no buscan definirse como un arte de cultura elevada o muy intelectual, sino que su principal interés es que sean fácilmente comunicables, utilizando diversos medios de acercamiento, entre ellos el humor, el carácter decorativo, la utilización de colores vivos y las formas atrayentes de las campañas de publicidad. Igualmente, en la época postmoderna encontramos nuevos tipos de consumo, aceleración de todos los aspectos de la vida y ante todo la presencia universal de la publicidad y de los mass media. (25)

Recordemos que el individuo se ve sometido en una sociedad de consumo a un continuo flujo de información publicitaria y televisiva. Para Fredric Jameson, con la postmodernidad se produce una ruptura en la antigua frontera entre la cultura de elite y la llamada cultura de masas, produciéndose obras de nuevo cuño, marcadas por formas, categorías y contenidos propios de la industria de la cultura. (26) La postmodernidad es el producto cultural del surgimiento de este nuevo momento del capitalismo tardío, consumista o multinacional. La postmodernidad se distingue de la modernidad por su populismo, por su incorporación de elementos de la cultura popular o de masas. En este sentido, se da una mutación social, en la cual lo que solía estigmatizarse como cultura comercial o de masas es ahora recibido en los recintos de un ámbito cultural amplio. En esta misma línea, Matei Calinescu afirma que la edad postmoderna está marcada por el advenimiento de la sociedad de masas con su correspondiente cultura de masas. (27)

El pop busca formas inmediatas y directas de comunicación, sin dificultar el camino. No obstante, Andrés Nagel complejiza la obra con un tratamiento más surrealista y expresionista. Este aspecto aparece con claridad en los diferentes collages y aguafuertes de finales de los 70 y principios de los 80 del artista donostiarra, así como en los bajorrelieves y esculturas de bulto redondo, donde escenas de claro contenido popular son mostradas bajo el influjo de la expresión psi-

(25) Jacobo MUÑOZ: “Revista provisional. Modernos, postmodernos y antimodernos”, *Revista de Occidente*, nº 66, 1986, p. 19.

(26) Véase el capítulo escrito por Fredric JAMESON, en Hal FOSTER (ed.): *El postmodernismo*, Editorial Kairós, Barcelona, 1985. Igualmente, estas propuestas de F. Jameson son citadas por Matei CALINESCU: *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Tecnos, Madrid, 1991, p. 285.

(27) Matei CALINESCU: *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Tecnos, Madrid, 1991, p. 137.

cológica, caso de “Pelotari”, de 1982; “Conversación de galeristas madrileños en Benidorm” y “Echadora de cartas”, de 1983.

El pop utiliza el collage para insertar una gran cantidad de elementos e imágenes que se creaban continuamente en los medios de comunicación: periódicos, revistas, comics y TV. La iconografía es tomada de cualquier medio que produce imágenes con asiduidad. Esta característica se da en los collages de Andrés Nagel de finales de los años 70 e inicios de los 80, así como en la serie dedicada a *El Diario Vasco* de San Sebastián, en 1994, realizada en técnica mixta y óleo sobre poliéster y fibra de vidrio.

De igual manera, representa en collage a “Nina Hagen”, en 1984, y a “Tina Turner” en 1990. También, realiza un aguafuerte con carbón donde aparece la imagen de Snoopy en la obra “Retrato con Snoopy”, de 1979. En esta línea de imágenes populares, debemos destacar “Mickey Mouse”, de 1980, donde aparece este personaje, acompañado de su compañera Minnie. Con la representación de Mickey Mouse toca uno de los temas más apreciados por los artistas pop como es el estudio de los mitos de masas.

El ídolo de estas sociedades depende directamente de su difusión en los mass-media, convirtiéndose en el ideal de la cultura moderna urbana. Estos procesos han tenido mucha cabida dentro del pop, de hecho, todos sabemos la fama que alcanzó Andy Warhol con las series de Elvis y Marilyn.

Para Andrés Nagel, los mass media son verdaderas máquinas de producción de imágenes que van llenando nuestras mentes. El artista se encuentra tan inmerso en este mundo de imágenes de los mass media como el espectador, aunque este primero nos facilita estas mismas imágenes, pero con un contenido notablemente transformado y subjetivizado bajo su propio estilo.

Otro aspecto importante sería la simbología sexual que emerge en su trabajo y en las obras pop. Sociológicamente, hay un continuo intercambio de la imagen del cuerpo dentro de la comunidad. El pop introduce numerosas connotaciones sexuales en sus obras, reflejando una sexualidad represiva o representativa de la sociedad de masas. Esto mismo se aprecia en trabajos del artista guipuzcoano, como en “Begoña arde en deseos” y los relieves “Me fascina mi vecina” y “Juegos de escala”.

Este creador quiere romper con ciertas tónicas de conformidad y sosiego visual. Sus imágenes desde luego están preparadas para producir no sólo reacciones fuertes, sino para que también el espectador sepa captar o, por lo menos, entre en un proceso de reflexión. Este es el caso de los rostros expresionistas que aparecen en una serie de obras de 1987 en torno a logotipos comerciales: Skip, Colgate, Nestle, etc.

En cualquier caso, debemos aclarar que su relación con el pop resulta muy parcial, ya que extrae imágenes e iconos de la vida cotidiana y

popular, pero configurándolas mediante un tratamiento personalizado, marcado claramente por el expresionismo y el surrealismo. Trabaja con gran libertad a la hora de utilizar una extensa variedad de temas e imágenes, así como también aspectos estilísticos y técnicos, lo que le ha permitido recrear planteamientos muy personales.

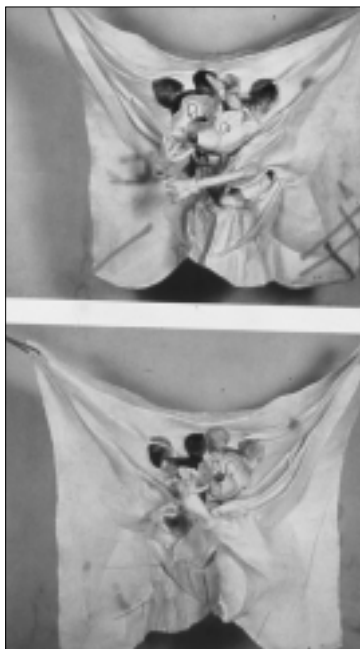
Nagel se familiariza con componentes muy puntuales del pop, ya que, de hecho, no deja de lado el carácter de lo emocional, la expresividad, la personalización en la producción del arte y la subjetividad del individuo, como podemos observar en la serie de logotipos comerciales de 1987. Este artista marca un claro posicionamiento en torno al individualismo como postura de definición personal dentro del arte.

También, recurre a imágenes procedentes de la historia del arte, tal y como se puede apreciar en sus collages de finales de los años 70 y principios de los 80. En la obra “El Tigre de San Fernando”, copia la figura de Fernando VII pintada por Goya. La copia de imágenes de la historia del arte en términos de imagen popular fue también empleada por Roy Lichtenstein, centrándose en obras de Pablo Picasso y Claude Monet. Esta actitud se ubica dentro de la posmodernidad, ya que la extracción de imágenes de la historia del arte se conecta con las pautas del arte de los años 70 y 80, donde propuestas de descontextualización y reproducción de imágenes históricas plantean la reflexión sobre conceptos como originalidad, copia y autenticidad. Este creador vasco conlleva en su ejercicio un acto de reproducción, acompañado de ciertas manipulaciones. Hay un discurso de la copia, de carácter posmoderno, que le sirve para interrogarse sobre ciertas pautas de la historia del arte. (28)

Igualmente, Kevin Power con objeto de explicar las características de la posmodernidad afirma que las imágenes históricas del arte, a menudo digeridas a través de la reproducción, se convierten en una fuente de imagen más, tal y como lo realiza el artista vasco. De hecho, para este autor, la posmodernidad está profundamente involucrada con la historiografía y con la idea de hacernos cada vez más conscientes de que la Historia es textualidad, una visión, otro tipo de ficción. Se toma aquello que le pueda ser útil y no es necesario que entienda todo el contexto. (29)

(28) Rosalind KRAUSS: “La originalidad de la vanguardia: una repetición posmoderna”, en Brian WALLIS (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, 2001, p. 29.

(29) Kevin POWER: “El postmodernismo en el arte”, en VV.AA.: *El papel y la función del arte en el siglo XX*, Vol I (Ponencias), Servicio Editorial Universidad del País Vasco, Bilbao, 1994, p. 165.



Mickey Mouse, 1980



Pero ¿Qué pasa en la quinta de María del Carmen? II, 1984



Robado a Emilio, 1973



Suicidio, 1982

5. INMERSIÓN EN LO GROTESCO DE LAS SUBTENDENCIAS POP

El arte pop que se desarrolla en Europa se orienta más hacia la crítica política y social que la postura americana. A finales de los años 70 y principios de los 80, se da un resurgimiento del pop en Europa, adquiriendo un carácter orientado hacia la política, en este sentido, se plantea esta tendencia con un claro alejamiento respecto a la tendencia consumista de los Estados Unidos. (30) Debemos tener en cuenta que el pop americano mantiene unos procesos de mayor objetivización e impersonalización sobre la realidad del que puede elaborar el pop europeo. Este primero mantiene el mismo orden establecido que existe en la sociedad, y aunque insista en manifestaciones sociales, sean las que sean y provengan de donde provengan, generalmente no suele manipular el entorno como lo hace su homólogo europeo.

Muchos artistas europeos reconocieron que no era relevante desarrollar la alternativa consumista del pop americano, por lo tanto, su arte se convirtió en un enlace con el mundo *underground*. A diferencia de la euforia del pop americano, el pop europeo se sintió más atraído por las propuestas pesimistas respecto a su entorno social, en este sentido, la obra de Andrés Nagel se acerca más a la vertiente europea. El carácter más crítico del pop se dejó sentir en Europa de la mano de los “Nuevos Realistas”, durante los años 60. Posteriormente, también, el posicionamiento que toma el neo-pop en Europa en los 80 se define y concreta dentro de una línea de crítica al medio social.

También, dentro del pop norteamericano, se ha dado una tendencia subterránea que se oponía desde el comienzo al optimismo de este. Venía marcada por una temática claramente satírica y crítica, que tuvo en California un amplio desarrollo bajo el término de *funk art*. (31)

No podemos afirmar que todos los apartados programáticos del *funk art* se puedan relacionar con la obra de Andrés Nagel, pero evidentemente se siente interesado de una manera muy notable por la función de agitación e impacto social que genera este estilo en su entorno.

También, se le ha denominado a este movimiento como *shocker-pop* o *acid-pop*. Las figuras más destacadas han sido F. Kienholz, B. Conner, W. T. Wiley, R. Arneson y C. Spohn. Estos artistas abordan diversas temáticas, con elementos humorísticos, ironizando sobre el sexo, la religión, el patriotismo y el arte. Por ejemplo, E. Kienholz inserta la obra bajo el marco de la crítica a los diferentes estamentos sociales, con un discurso moral coherente, que llega a interesar claramente a Nagel. El *shocker pop*, a nivel sintáctico, en vez de negar los

(30) Dan CAMERON: “Neoesto, neoaquello. Un acercamiento del Arte Pop en los años 80”, en VV.AA.: *Arte Pop*, Museo Nacional Reina Sofía, Electa, Madrid, 1992.

(31) Simón Marchán Fiz se refiere a este movimiento con la exposición “No Show”, donde toman parte, entre otros, B. Lurie y Sam Godman. Véase Simón MARCHÁN FIZ: *Del arte objetual al arte de concepto*, Ediciones Akal, Madrid, 1986, p. 66.

lenguajes visuales, aportados por el pop, se los apropia, lo mismo que hace este artista guipuzcoano, reutilizándolos bajo una temática crítica.

Cercano a este movimiento, en 1970, se celebró la exposición “Pure Terror” con obras de D. Hansen, Y. Ben-Yehuda y B. Stewart. La temática en esta exposición se centraba en acontecimientos sangrientos, asesinatos y accidentes. Recordemos que entre las obras de este creador vasco aparecen ciertas imágenes donde vemos atropellos por parte de coches, como en el collage y litografía “Perro atropellado”, de 1974 y el collage “Edna asesina”, de 1986.

Con estas subtendencias, se tiende a superar la superficialidad del pop, empleando manifestaciones que cuestionan la sociedad y la atacan desde la actividad artística. De hecho, no soportan la indiferencia frente a los acontecimientos de la actualidad, por este motivo, se ponen en relación directa con la vida y la historia.

En estas manifestaciones, resulta decisivo el proceso por el cual un hecho acaecido en el dominio social se incorpora con sus contenidos al medio artístico. Este proceso mantiene dos operaciones complementarias, altamente relevantes en cualquier planteamiento crítico: la selección, dentro de un repertorio de unidades temáticas y de connotaciones concretas y, por otra parte, la combinación de los repertorios seleccionados mentalmente. También, en la obra de este artista vasco se dan los procesos de selección y creación de unidades referenciales.

El *shocker-pop* se enfrenta a lo puramente estético, con la eliminación de todo lo que es considerado bello. No hay nada prohibido, ni lo feo, ni lo asqueroso, ni lo agresivo, ni lo monstruoso. En general, se desarrolla un tratamiento expresivo sin fronteras, desapareciendo cualquier rasgo del concepto romántico de la naturaleza y de la belleza. Aquí, podríamos incluir un buen número de obras de Andrés Nagel, entre las que destacamos: “Feto” de 1974, la serie “Figuras con piel suelta” del mismo año, “Mujer sosteniendo piel de hombre III” de 1975 y “Figura con brazos extendidos” de 1976, donde se aprecia una forma humana con la zona genital, el vientre y estómago abierto, de donde salen un buen número de cuerdas, simulando que son intestinos.

Estas esculturas tienen gran correlación temática y formal con las que aparecen en la exposición “Périls et Colères”. (32) Respecto a estas obras, Michael Onfray afirma que “la obra mutilada no expresa menos la eternidad del problema. Antes de la herida hablaba de la plenitud pacificada, potencial. Ahora cuenta el desgarrar, interminable llaga, perpetua cicatriz. La obra se ha desviado, rebelado, da con otro

(32) Esta exposición se celebra en Cape Musée d’art Contemporain, Burdeos, del 22 de mayo al 6 de septiembre de 1992. Toman parte Clegg y Guttmann, Fabrice Hybert, Cindy Sherman, Tonet Amorós, Asta Gröting, Andrés Serrano...

significado, pero no es menos susceptible de integrarse aquí, en la exposición donde lo que se nos ofrece a la vista es, más o menos, resultado de mutilaciones en grados múltiples y variados: órganos aislados, aparatos digestivos, nerviosos, linfáticos u otros, aplastados, fosilizados, endurecidos, atrapados en una materia o completamente presentes por su ausencia... Y lo mismo con los aparatos digestivos, el esófago, el estómago, los intestinos y el recto de Asta Gröting... “ (33)

En general, una buena parte de sus esculturas de los años 70 mantienen referencias a la estética o el sentido de lo desagradable y asqueroso. En este sentido, para Andrés Nagel, la estética nada tiene que ver con lo bonito.

Este concepto de lo feo surge históricamente en el momento en que no se trata solamente al objeto a partir de sus propiedades atribuidas, sino en cuanto a fuerzas estéticas subjetivas, provenientes de las cualidades originales de los artistas. Es en este ambiente donde surge la estética de lo feo, cristalizado en la “Estética de lo feo” de K. Rosenkranz. (34) Esta se consagró cuando se le otorgó una autonomía respecto a lo bello, y es a partir de aquí cuando se potencia lo grotesco, respondiendo junto con lo sublime a esa doble naturaleza humana y a una armonía de los contrarios. Este proceso originado en el XV se desarrolla con las formulaciones del Romanticismo, y se potencia con Nietzsche mediante el reforzamiento de lo dionisiaco en cuanto a estética de lo feo, lo ridículo, y la estética de lo inconsciente frente al orden. Posteriormente, será en las aplicaciones del expresionismo, dadaísmo y surrealismo cuando se sitúe su introducción definitiva en el marco del arte contemporáneo como manifestación de la propia esencialidad humana.

En esta misma línea, el artista vasco recurre a la estética de lo feo como elemento de trabajo y de comunicación. Si el artista no se siente satisfecho con el entorno, y si además el mensaje, que quiere transmitir, requiere que sea impactante y que marque psicológicamente al espectador, su propuesta debe plantear lo siniestro y tétrico en muchos casos, de esta manera, la obra no pasará desapercibida para el espectador, como en “Naturaleza muerta (pájaro)”, de 1976, donde se repre-

(33) Michael ONFRAY: “De la mutilación entendida como una de las bellas artes”, en Ana María GUASCH (ed.): *Los manifiestos del arte posmoderno*, Akal, Madrid, 2000, p. 302.

(34) K. ROSENKRANZ (1805-1879) publica “Estética de lo feo” en 1853. Según este pensador, la fealdad se puede explicar así: la deformidad, que se divide en amorfía, asimetría y desarmonía; la desfiguración, que se divide en lo común, lo repugnante y la caricatura; y la incorrección. Los personajes de A.Nagel parece que son partícipes de estas características. Para Rosenkranz, existen también formas elevadas de fealdad y lo llama el Infierno Estético: lo criminal, espectral, diabólico, demoniaco, la hechicería y lo satánico. Las formas elevadas de fealdad, dependen de los actos, no de la apariencia y es aquí donde radica la verdadera aberración. Véase Sergio GIVONE: “La crisis del racionalismo metafísico”, en Sergio GIVONE: *Historia de la Estética*, Colección Metrópolis, Tecnos, Madrid, 1990.



Naturaleza muerta (pájaro), 1976



El tigre de San Fernando, 1982

sentía un pájaro boca arriba y atravesado por 2 tubos fluorescentes, como si fueran rayos que le han quitado la vida. La imagen se manifiesta con una clara carga de sadismo.

El horror y el dolor también aparecen en obras como “Alfredo G.F.” y “Ana de Pantoja”, ambas de 1987; el collage-relieve “Edna asesina”, de 1986; el collage “Ostras en su hábitat verde”, de 1990, y el aguatainta con carborundum “Oveja abierta en canal”, de 1979. También, podríamos incluir esculturas como “Feto”, de 1974, la serie “Figuras con piel suelta”, del mismo año, “Mujer sosteniendo piel de hombre III”, de 1975. Estos últimos trabajos proyectan una clara sensación de horror y sensaciones visuales muy desagradables para el espectador. Por ejemplo, la serie “Figuras con piel suelta” fue un juego de separación de continente y contenido, con piel y cuerpo. Se trata de una obra que no quiere dejar indiferente a nadie.

Donald Kuspit (35) afirma respecto a Nagel que la violencia es una llave estratégica del artista vasco con sus imágenes fragmentadas y sus rostros desgarrados. En este sentido, la desmembración corporal es constante, algunas veces muy aparente, caso de “Libro de los sueños II” o “Incluso Dios ama América II”, ambas de 1989.

Como afirma Maya Aguiriano su relación con el entorno siempre ha sido tormentosa, no pareciendo sentirse claramente inclinado por la excesiva fiabilidad de representación o reproducción de la realidad. Esta que en principio se muestra hermosa, para este creador donostiarra, es una tapadera de un entorno totalmente diferente, de ahí que no acepte representar en la mayoría de los casos la realidad tal como es, sino como la siente. (36)

En general, esta concepción efectista, en muchos casos, se prepara desde la elección del material, seguido por la creación de las formas y la utilización de colores para impresionar directamente y en ocasiones violentar al espectador. No intenta agredir al espectador, sino que su interés es que reflexione mediante este lenguaje, donde la crítica es parte elemental de la conformación global.

Como ya hemos mencionado, se acerca a los planteamientos del funk art no sólo en cuestiones temáticas, sino también en lo que se refiere a la estética del desperdicio, mediante la utilización de objetos desechados, como latas de refrescos y de pinturas, tubos gastados de

(35) Donald KUSPIT: *Andrés Nagel: An Irreverent Approach*, The Meadows Museum, Dallas, Texas, 1990.

(36) Para esta autora, no obstante, y aunque resulte sorprendente también ha realizado alguna incursión en la descripción puntual del realismo, pero basado en propuestas más bidimensionales, caso de las tempranas obras de 1979, como “La Escultura” y “El Dibujo”. Véase Maya AGUIRIANO: *Andrés Nagel*, Ministerio de Cultura, Dirección General de BB.AA. y Archivos, Madrid, 1983, p. 12.

(37) En Europa, sus principales exponentes han sido P. Theck, F. Günther y Vostell. Para más información, véase Simón MARCHÁN FIZ: *Del arte objetual al arte de concepto*, Ediciones Akal, Madrid, 1986, p. 67.

pintura, escobillas; y la grosería de los materiales empleados, caso de las cuerdas que hacen la función de intestinos, como en “Figura con brazos extendidos”, de 1976.

Para Simón Marchán Fiz (37), desde comienzos de la década de los años 60 hasta los 70, el neodadaísmo se ha transformado en una sátira, cuyo rasgo principal es sociológico y político. En los trabajos del artista guipuzcoano, la ironía y la sátira son constantes, caso de “Las amigas de Bilbao”, de 1980; “Chica boom”, “Mashiel en Beasain”, “Conversación de galeristas madrileños en Benidorm”, estas últimas de principios de los años 80, y “Señora con sombrero de Tutti-Frutti”, de 1990.

La ironía nageliana se podría definir mediante estas palabras de Wayne Booth “La ironía se contempla normalmente como algo que socava claridades, abre vistas en las que reina el caos y, o bien libera mediante la destrucción de todo dogma o destruye por el procedimiento de hacer patente el ineludible cáncer de la negación que subyace en el fondo de toda afirmación. Así pues la ironía es un tema que suscita todo tipo de pasiones.” (38) La ironía, que aplica este artista, es una estrategia simbólica, cuya captación intuitiva presupone un conjunto de críticas. En principio, su objetivo es crear un extrañamiento en el espectador o receptor, una forma de distanciamiento que sea una invitación a una lectura más compleja de lo real. Esta actitud es una confabulación con las intenciones críticas del artista, operando generalmente con los presupuestos del feísmo. La ironía en su obra se traduce como una actitud liberalizadora ante lo que sería una establecida integración o modelo de racionalidad social. La aplicación de este recurso nos permite ir más allá de lo aparente para buscar otras realidades, siendo esta actitud similar a la que desarrollan numerosos artistas del neo-expresionismo y neo-dadaísmo, y que se consigue expresar correctamente en esta afirmación de Wladimir Jankelevitch “La ironía es la alegría un poco melancólica que nos produce el descubrimiento de una pluralidad. Nuestros sentimientos y nuestras ideas deben renunciar a su soledad señorial y aceptar vecindades humillantes...” (39)

Estos movimientos críticos (neodadaísmo, *schoker-pop*, *funk art*) se movieron en un ámbito de profunda intencionalidad política y social, tras la guerra del Vietnam, la lucha estudiantil y la defensa de los derechos humanos de los afro-americanos. Estas tendencias se limitan a constatar los vicios de la sociedad capitalista hasta sus últimas consecuencias. (40) Estas actitudes respondían a una época conflictiva, donde el arte tomaba una postura de combate, de protesta y lucha activa. Este creador parece que a nivel local vive esta condición, pero tras-

(38) Wayne BOOTH: *Retórica de la Ironía*, Madrid, Taurus, 1986, p. 13.

(39) Wladimir JANKELEVITCH: *La ironía*, Taurus, Madrid, 1982, p. 34.

(40) Ídem, p. 68.

ladado a una situación social y personal. Los aspectos políticos también son abordados por Nagel, aunque sólo hayan sido expuestos en contadas ocasiones. Entre estas, destacan “Calzetines figurativos III” y “Calzetines figurativos IV”, donde se representa una calavera con el tricornio habitual de la Guardia Civil. Como comenta el propio artista (41) en su repertorio sí hay temas abordados políticamente, lo que ocurre es que no son mostrados ni expuestos públicamente.

Es evidente que este tema es mucho más resbaladizo y conlleva una mayor implicación y riesgo por parte del artista. Para éste, como para cualquier artista, es menos arriesgado exponer una obra basada en diversos acontecimientos sociales que mostrar propuestas con temáticas políticas, tan polémicas y punzantes en cualquier sitio, pero si cabe aun más, en el País Vasco.

En resumidas cuentas y para finalizar este apartado, podemos observar algunas reflexiones de Simón Marchán Fiz (42), donde se afirma que es posible hablar de una era *popop* en la que se encuentran una amplia gama de tendencias, en ocasiones contradictorias, pero a las que le une el denominador común de las experiencias del primer pop. Aunque sólo sea como apropiación de alguno de sus elementos, es especial su actitud hacia lo banal y popular.

Igualmente, según Dan Cameron, a nivel internacional, vuelve a surgir el ideal y espíritu del pop en los años 80, pero adaptado a las exigencias de esta década y con una posición mucho más flexible. (43) Es evidente que los artistas que estudiaron el pop en los 70 y 80 no realizaron un esfuerzo por captar fielmente los aspectos originales del movimiento, sino que más bien gravitaron y deambularon en torno a muchos de los preceptos que aparecían en esta tendencia.

Para este anterior teórico (44), una parte de los artistas norteamericanos que emplean algunas de las facetas del pop se mueven en el bando del arte conceptual con fotografías de base conceptual en las obras de Cindy Sherman, Robert Longo, Laurie Simmons y Sherrie Levine. En general, se da un importante número de artistas que se mueven bajo diferentes estilos, pero con la apropiación, préstamo y aprovechamiento de imágenes del pop, caso de Jeff Koons, Elaine Sturtevant y Meyer Vaisman.

(41) Véase la entrevista realizada a Andrés Nagel en su chalet “Lolita Etxea” el 10-11-98, pregunta n. 24 Publicada en Iñigo SARRIUGARTE: Tesis Doctoral: *La escultura en el País Vasco en la década de los 80*, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filología, Geografía e Historia, Universidad del País Vasco. 21-04-2005.

(42) Simón MARCHÁN FIZ: *Del arte objetual al arte de concepto*, Ediciones Akal, Madrid, 1986, p. 51.

(43) Dan CAMERON: “Neoesto, neoaquello, un acercamiento al Arte Pop en los años 80”, en VV.AA.: *Arte pop*, Museo Nacional Reina Sofía, Electa, Madrid, 1992, p. 291.

(44) Ídem, p. 293.