

LA CATEGORÍA DE LA "TRANSVISUALIDAD" EN LA OBRA PICTÓRICA DE RAFAEL ARMENGOL

ROMÁN DE LA CALLE

Universitat de València

RESUMEN

El presente trabajo analiza la trayectoria artística de Rafael Armengol a través de las diferentes etapas de su pintura, que siguen reinterpretadas lecturas de la historia del arte y abordando su estudio en tres grandes bloques temáticos que dedica a la noción del "palimpsesto" a través de la "transvisualidad"; al fenómeno de la "transtextualidad" que vertebra su producción; y a la cadena de "series" de que goza su obra pictórica.

ABSTRACT

The present work analyzes Rafael Armengol's artistic path across the different stages of his painting, which remain reinterpreted readings of the history of the art and approaching his study in three big thematic blocks that he dedicates to the notion of the "palimpsest" across the "transvisualidad"; to the phenomenon of the "transtextualidad" that influences his production; and to the chain of "series" of which he enjoys his pictorial work.

Debo reconocer que justamente la familiaridad con la trayectoria artística global de Rafael Armengol (Benimodo, 1940) y los estudios que en torno a su trabajo he desarrollado, han sido dos buenos motivos interactuantes que me han empujado a hilvanar y a asumir la quizás arriesgada pero sugerente hipótesis que en este trabajo quisiera defender respecto a algunas de las claves interpretativas de sus investigaciones plásticas.

Se trata de argumentar que esa encadenada continuidad de trabajos experimentales, llevados a cabo durante más de cuarenta años de dedicación, obedece, por parte de Armengol, tanto a un programa de análisis sistemático de las claves estructurales de las imágenes, emprendido paralelamente al desarrollo de las técnicas y las tecnologías de la comunicación, cuestión ésta que ya he mantenido en algunos de mis trabajos sobre su obra¹, como a un persistente juego de lecturas e interpretaciones de determinadas épocas, figuras y obras de la historia del arte, sostenido incansablemente por Rafael Armengol, a través de las etapas que configuran su trayectoria, como si realmente se propusiera abordar de forma reiterada, pero en instancias y coyunturas diferentes, la estrategia propia de los palimpsestos, quizás para mejor rastrear su propia identidad.

De hecho quisiera encarar el tema de las pertinaces y seriadas relecturas que él mismo se plantea, buceando a través de las imágenes de la historia del arte como otras tantas opciones lúdicas, pero astutamente intencionales, inseparables siempre de las prácticas y de las estrategias propias quizás de los viejos palimpsestos. Esta curiosa analogía, convertida en hipótesis de trabajo, será pues clave a lo largo de nuestras particulares argumentaciones actuales y no podíamos dejar de destacarla ya desde el principio, mostrando así nuestras propias cartas.

I. Una escueta mirada previa sobre la noción de palimpsesto como "transvisualidad".

Es bien sabido que entre las prácticas artísticas contemporáneas existe un elevado número de ellas

¹ Pueden consultarse, entre otras, las publicaciones, dedicadas a Rafael Armengol, tituladas: (a) *Armengol d'après Mantegna. Camera degli Sposi*. Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana. Consorci de Museus. València, 2003. Nuestro estudio ocupa concretamente las páginas 3-43. (b) *Rafael Armengol. Pintures 1960-2000*. Fundació Bancaixa. Valencia, 2004. Nuestro trabajo ocupa las páginas 12-35. (c) También se desarrolla en esa línea temática nuestro artículo: "Rafael Armengol: la inusitada diversificación del lenguaje plástico" *Revista Címal* nº 11/12, 1981.

que son producidas por medio de cruces culturales, es decir que nacen desde la necesidad real de tener que articular la eficaz copresencia de elementos/imágenes pertenecientes a culturas o ámbitos culturales diferentes.

Suele hablarse, en este sentido, de "imágenes diaspóricas", es decir de imágenes que son fruto directo y explícito de la diáspora y de los cruces culturales que la historia propicia. Se trata, al fin y al cabo, de prácticas artísticas, de propuestas a menudo performativas y procesuales, cuya característica más destacada quizás sea la refiguración constante de una realidad que se percibe, ante todo, como plural, múltiple e inestable.

A veces esas "imágenes diaspóricas" dependen escuetamente y se derivan metodológicamente de una experiencia asumida como investigación programada, tal como es efectivamente el caso que aquí y ahora nos ocupa, con el estudio y análisis de la obra y de la trayectoria retrospectiva de Rafael Armengol, que nos proponemos llevar a cabo.

Pero en muchos otros casos tales manifestaciones artísticas diaspóricas son, por lo general, fruto directo de una situación existencial de desarraigo, más o menos forzado, donde el posible desplazamiento espacial vivido frecuentemente por sus protagonistas viene acompañado además de la correspondiente dislocación lingüística.

Con esta concreta matización que acabamos de formular queremos recordar que, en el contexto artístico contemporáneo, el hecho visual de las diásporas no puede ser reducido a un único modelo descriptivo, aunque sí conviene aceptar que existen lógicamente ciertas características que se hallan presentes en dichas prácticas artísticas, surgidas de los múltiples cruces culturales, que en buena medida corresponden a experiencias y objetivos comparables entre sí.

Ahora bien, dado que estas características, insertas en el mutable y flexible horizonte artístico contemporáneo, reclaman una cierta provisionalidad y rechazan cada vez más ser fijadas y definidas a través de categorías inamovibles, resulta ciertamente complicado analizar las propuestas diaspóricas en singular, tal como aquí pretendemos, al hilo de las estrategias metodológicas seguidas por Rafael

Armengol en su ya dilatado itinerario artístico. Por lo común, los investigadores actuales de estos fenómenos diaspóricos prefieren hablar de trazos fugaces que se inscriben en un plano de continua transformación, en el marco de los hechos artísticos contemporáneos².

En nuestro particular esfuerzo por reflejar cuáles son los trazos más destacados que encontramos en las imágenes nacidas de los cruces culturales, de las migraciones de la mirada a través de la historia, ejercitadas por Armengol, tendremos que atender, al menos, a dos direcciones: (a) por un lado, habrá que introducir "conceptos generales", capaces de establecer abiertos diálogos con la historia cultural (prioritariamente occidental) que nos sirve de base en la presente coyuntura y (b) por otra parte, trataremos de mostrar asimismo cómo estas ideas adquieren "significados particulares" en el contexto y la situación de relectura personal que propicia el ámbito en el cual se mueve nuestro autor, quizás diferente y distante de las radicalizadas y dramáticas culturas migrantes y de desarraigo, que también adoptan estrategias propias de las imágenes diaspóricas, aunque, sin duda, con otros condicionamientos y objetivos de mayor urgencia y de compromiso vital más inmediato.

Sin embargo, quizás sea interesante comenzar subrayando cómo las imágenes diaspóricas, con las que nos vamos a enfrentar, comportan ciertamente un conjunto de variables que, por medio de sus combinaciones y re combinaciones, dan lugar a visualidades que, con todo lo que de específico puedan tener, en cada caso, apuntan siempre y por lo general, a un cierto denominador común. Se trata sobre todo del tema de la "identidad cultural" y de sus distintas representaciones, que se asume como un proceso perpetuante, pero a la vez siempre provisional y abierto, en constante indagación. Se releen las imágenes, surgidas de los cruces culturales, para mejor constatar la caracterización específica de las

² Remitimos, para los interesados en este tema de cruces interculturales en el panorama artístico actual y en especial a las cuestiones de género y diáspora, al reciente trabajo de Anja Maria Krakowski: *Imagen diaspórica. Identidad cultural desde la perspectiva del desarraigo*. Tesis doctoral leída en 2004, en el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. Algunas de las cuestiones aquí citadas serán referidas, para su fundamentación teórica, a dicha investigación.

propias raíces. Y la ventaja inmediata de esta postura radica, en general, en que nos hace más conscientes de la construcción de la cultura, de la invención progresiva de las propias tradiciones y de los procesos de identificación psíquica que activamente experimentamos con el siempre complejo mundo de las imágenes.

De hecho, siempre que se adopta, como es el caso, una visión amplia de la visualidad diaspórica, se constata que ciertas estrategias creativas responden a denominadores comunes, pero a la vez toman formas específicas, en las distintas situaciones que motivan su correspondiente manifestación. Tales estrategias mantienen, a decir verdad, relaciones complicadas y constatables con los procedimientos creativos modernos y postmodernos. Pero, en su caso, las imágenes genuinamente diaspóricas propician, ante todo, procesos críticos que desmontan, reensamblan y transfiguran significados que la historia de la cultura occidental tiende más bien a "naturalizar" con demasiada facilidad. Implican, pues, objetivos de revisión y de criticidad sostenidos, a la vez que desarrollan necesariamente movimientos discontinuos y zigzagueantes de "carácter intertextual". Y, sin duda, las prácticas artísticas ejercitadas por Rafael Armengol nos podrán servir de oportuno contrapunto y ejemplificación de estas concretas cuestiones.

Comencemos pues, por nuestra parte, comentando el último rasgo apuntado, que consideramos determinante en el presente punto de nuestras reflexiones: se trata del tema de *la transtextualidad como transvisualidad*.

N. Mirzoeff, en *Diaspora and Visual Culture*, nos recuerda que "la imagen diaspórica visual es necesariamente transtextual y en relación a ella el espectador debe aportar, por su parte, información extratextual para referirse a lo que está siendo visto dentro del marco conjunto, con el fin de poder hallar así un sentido pleno a la obra".

Y sigue diciendo: "En cualquier caso, en la imagen visual la transtextualidad no se reduce a una mera cuestión mecánica de intercalar textos, sino que se trata, más bien, de un aspecto plenamente fundamental de su constitución, que afecta además de manera directa a los modos interactivos e interdependientes de visualidad, que en su conjunto

podríamos calificar, por nuestra parte, como transvisualidad /intervisualidad"³.

Efectivamente, Mirzoeff deriva su acertada idea de "transvisualidad", directamente aplicable a la imagen diaspórica, de la noción paralela de "transtextualidad", que, a su vez, retoma de Gérard Genette, en su estudio de los "palimpsestos" y de sus relaciones con los diversos procedimientos transtextuales⁴. Jugamos así, por tanto, y participamos, unos y otros, en la elaboración de una cadena de citas y referencias, en la que nosotros mismos también nos involucramos ahora plenamente.

De hecho, G. Genette asume el concepto de palimpsesto como metáfora global de dichas estrategias transtextuales o de transcendencia textual, las cuales minuciosa y sistemáticamente son estudiadas por él como subcategorías, contempladas bajo cinco modalidades, a las que deberemos atender, dado el interés que para nuestras reflexiones pueden tener tales análisis transtextuales, en relación a las particulares imágenes pictóricas creadas por Rafael Armengol, en las que precisamente tanto énfasis adoptan los contextos culturales de cruce y las metodologías propiamente nómadas y diaspóricas, como pueden serlo concretamente la *hibridación, el uso del montaje, las alegorías o las implicaciones de puntos de vista múltiples*, entre otras. A ellas pretendemos referirnos escalonadamente a lo largo del presente texto.

Es así como nos topamos, ya de entrada, con la destacada y relevante noción de palimpsesto⁵, que

³ Mirzoeff, Nicholas (ed.) *Diaspora and Visual Culture*. London & New York, Routledge, 2000, página 7. Del mismo autor puede consultarse asimismo su obra más reciente y generalista: *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona/México/Buenos Aires, Paidós, 2003.

⁴ Gérard Genette *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París, Seuil, 1982.

⁵ No estará de más que, para información del lector, aportemos escuetamente algunas definiciones lexicográficas del término "palimpsesto": "Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior" (Fernando Lázaro Carreter *Diccionario de Términos Filológicos*); "Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente/"Tablilla en que se podía borrar lo escrito para volver a escribir" (*Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española, edición de 1992); "Un pergamino, una tabla, etc., sobre el que se ha escrito varias veces, habiéndose borrado imperfectamente el o los textos anteriores, los cuales de este modo siguen siendo aún parcialmente visibles" (AA.VV. *Merriam Webster Dictionary*).

tal como ya hemos apuntado adquiere, en nuestro itinerario analítico, un singular peso, en la medida en que puede revelarnos y explicar las claves de una gran parte de las metodologías que encontraremos en las distintas series y obras de Rafael Armengol que, en este trabajo, pretendemos argumentadamente revisar. No en vano la presencia del palimpsesto implica, al menos, el hecho de escribir reiteradamente sobre una misma superficie, generando múltiples capas, donde la última de ellas se conforma siempre sobre la base de todas las huellas anteriores más o menos ya semiborradas⁶.

Desde esta óptica, conviene subrayar aquí el particular efecto de "la imperfección del borrado" que adquiere evidentemente además un significado propio: el de la concreta "negación de un comienzo ex novo" en esta cadena interpretante.

La noción de palimpsesto implica siempre, pues, que el proceso constituyente se sigue y recomienza —una y otra vez— a partir de algo preexistente, pero que se considera ya no del todo completo, siendo justamente esa misma incompletud histórica lo que motiva y provoca el borrado imperfecto y también ese paradójico hecho de presentarse simultáneamente como recuerdo y a la vez como reemplazo o sustitución obligados.

Las actividades de reescritura y de relectura que se realizan en relación con el palimpsesto suponen una perpetua continuidad. Diríase que las fases o etapas que constituyen dicha procesualidad no están destinadas a la permanencia sino que se adscriben a la nómina de lo efímero, de lo transitorio o de lo incompleto, en comparación con la *long durée* de la cultura. Cada fase desaparecerá o será superada, como tal, para convertirse en un nuevo plano de otra escritura, a su vez, igualmente incompleta y transitoria.

En realidad, un palimpsesto puede adoptar muchas formas, pero otra de sus características básicas es la *hibridación*, conjugando y manteniendo siempre la tensión entre diversos elementos, bien sea entre dos tiempos, dos espacios, dos lenguas, dos tipos de imágenes o dos culturas.

En resumidas cuentas, cabe afirmar que puede adscribirse a la noción global de palimpsesto toda manifestación cultural que muestra determinados

ecos de otra anterior, lo que de algún modo significa que toda superficie cualificada en ese sentido siempre encubre y presenta bajo de sí la historia de otros múltiples niveles y de superficies precedentes. Por ello, indirectamente, la repetición, seriación, rememoración, reiteración, citación o recuperación son conceptos que se adscriben y engarzan asimismo a la idea conjunta de palimpsesto.

Así, lo que se presenta a modo de plano inicial de lectura o se muestra como espacio básico de representación es tan sólo la parte visible ("superficial", el "Vordergrund") de una estructura estratificada y compleja (el transfondo, el "Hintergrund"). Realmente ese continuo proceso de reincidir sobre algo "anterior" y precedente puede tomar diversas formas: tales como la traducción, la imitación o el pastiche, el suplemento o la prolongación, la escisión, la condensación, la extensión, la expansión o la ampliación, la aproximación, la transformación o el travestimiento, siguiendo de esta guisa una lista potencialmente interminable de referencias correlacionadas⁷.

Al fin y al cabo, queda al menos clara la idea de que el conjunto abierto de los conceptos —tan plurales— que se relacionan con el palimpsesto conllevan un prefijo o una raíz etimológica que siempre nos remite a "otro lugar", a "otro tiempo", a "un más allá/más acá", pero, en cualquier caso, apuntando activamente hacia otro lado.

Lo que contienen en común las prácticas artísticas que comparten la idea del continuo reinicio, de la constante búsqueda y del persistente rastreo cultural —y éstas son, a nuestro entender, tanto las prácticas desarrolladas entorno a la definición de la

⁶ El término de "semiborradas" aquí queremos interpretarlo, respecto al palimpsesto del repertorio de las imágenes de la cultura, como "olvidadas", "relegadas", "almacenadas en la historia" o "dormidas en la memoria". La relectura, el uso y la selección de las imágenes será justamente un modo de reviviscencia en el imaginario colectivo o en el museo imaginario del autor, del que como receptores participaremos.

⁷ Respecto al uso de las nociones de "Vordergrund" y "Hintergrund" referidas al ámbito de la representación artística, en el marco de la estética fenomenológica, puede consultarse el ya clásico trabajo de Nicolai Hartmann *Estética* [1953]. México, UNAM, 1977.

propia identidad y/o de las experiencias del desarraigo— es el hecho de posicionarse siempre en relación con otras prácticas anteriores, potenciando la copresencia de elementos que se hallan históricamente en tensión.

Cabría objetar, en este sentido, que todas las culturas podrían ser, a fin de cuentas, encaradas como culturas de palimpsesto. Lo cual es históricamente cierto. Pero esta concepción de “cultura de palimpsesto” se evidencia de un modo sumamente particular en el caso de las diásporas, de los desarraigados y de las búsquedas explícitas de identidad cultural. Ya que aquí el énfasis no se pone en la producción cultural cronológica, donde una cultura se alza sobre los fundamentos de etapas estrictamente anteriores. De hecho, las metodologías diaspóricas y las imágenes de ellas resultantes no representan una práctica cultural desarrollada en estrictas sucesiones lineales, ni tampoco se originan a modo de una especie de “tabula rasa” que haya que investigar.

Más bien estas prácticas, a las que nos referimos, pese a la presencia innegable de la posible pérdida histórica hacia la que apuntan, reivindican sobre todo la propia noción de imperfección del borrado y con ello detectan la virtual coexistencia de temporalidades distintas, ya que aquello que se borra/que se ha borrado tan sólo se ha diluido parcialmente, imperfectamente, y quedan de todo ello rasgos suficientes como evidenciar su identidad y su raíz. Por eso mismo, en tales casos, aquello que históricamente fue, de algún modo, sigue siendo, aunque esté transformado, oculto o culturalmente haya sido diluido, olvidado o preterido.

Se trata de un franco diálogo, propiciado sistemáticamente en la tensión entre lo más actual y lo que ha ido quedando atrás, pero que siempre puede volver a (re)surgir. Y como ampliación oportuna de esta idea de “coexistencia de elementos que se mantienen en tensión”, cabe añadir que éstos no deben responder necesariamente a la clase de elementos que han ido surgiendo a lo largo del tiempo y de forma exclusivamente lineal, sino que, muy a menudo, muestran tiempos coexistentes pero asimilables, enfatizan aspectos que han podido permanecer ocultos por la acción de los propios conceptos de “razón” o de “historia” (con mayúsculas reforzadas)⁸.

El palimpsesto forma parte, por tanto, de aquellas manifestaciones culturales que comparten el destino de remitir a un afuera, a un más allá, a “otro” lugar y a un tiempo “otro” y diferente. En definitiva se trata de todas aquellas culturas que se constituyen —como consecuencias de invasiones, de migraciones, de cruces de identidades y desarraigados— por medio de procesos híbridos, que señalan siempre potencialmente hacia más de una fuente de origen. De ahí su diáspora constitutiva.

En realidad, la idea del palimpsesto a la que nos estamos refiriendo tiene poco que ver con las simples transmisiones lineales del saber y de la cultura. Más bien se ubica en el cruce de caminos y de culturas y es, por tanto, directamente relativo a la *transculturalidad* de que nos habla Gérard Genette, denotando con ello una producción lingüística que siempre establece como punto de partida otras anteriores, otros discursos⁹ preexistentes y fundamentadores, de los cuales conviene rescatar el sentido originario.

Por nuestra parte, se trataría de extrapolar esta noción de transtextualidad/transculturalidad, de escritura referencial que nos aporta la noción de palimpsesto, al ámbito de las prácticas artísticas, con el fin de esbozar mucho más ampliamente la idea básica de *transvisualidad*, que consideramos relevante para aproximarnos, desde esta precisa coyuntura, al marco de la trayectoria artística de Rafael Armengol, desarrollada en series pictóricas y sustentada precisamente en un contexto cultural y lingüístico que tanto tiene de polémico palimpsesto, como es el concreto caso valenciano.

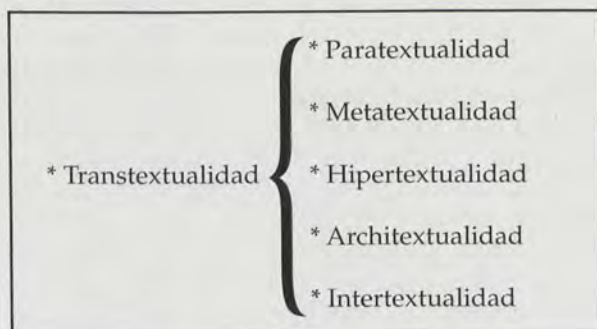
⁸ La referencia a las series pictóricas de Armengol es aquí evidentemente obligado, aunque sea sólo ahora de pasada. Piénsese en la copresencia, repetición o yuxtaposición de imágenes, explícitamente contrastadas en series tales como *A van der Weyden* (1965), *Palau* (1968), *Honors a la guerra* (1971), *Vermeer-Matisse* (1989) o *Com del cel a la terra* (1993).

⁹ No deja de ser elocuente que “discurso” proceda del “discursus” latino y éste a su vez del verbo “discurrere” que significa “correr de aquí para allá, ir de un lado a otro”. No otra cosa sería “discurrir” en sus claves etimológicas. Quizás se trate ni más ni menos del discurrir entre el pensamiento y el habla. Cfr. Michel Foucault *El orden del discurso*. Barcelona, Tusquets, 1999, página 47.

II. Algunas claves provisionales en torno a la transtextualidad y a la hibridación.

Según los pormenorizados planteamientos de G. Genette cabe indicar la existencia de cinco subcategorías de la trascendencia textual o "transtextualidad". Y cada una de estas categorizaciones pone al texto precisamente en relación manifiesta o secreta, según los casos, con otros textos. No en vano los textos nunca se dan solos o aislados. Fluyen en el marco de las culturas, formando redes y conexiones. De ahí la ineludible trascendencia textual, como punto de partida: los textos siempre trascienden sus propios límites y dialogan incansablemente entre sí.

Podemos avanzar, de modo indicativo, la siguiente tabla categorial del fenómeno global de la transtextualidad, para aportar una aproximación de conjunto de aquellos aspectos que vamos a bordar en el marco de la versátil transcultura visual contemporánea.



De hecho, esta es la clave argumental que, a nuestro modo de ver, vertebra el quehacer pictórico de Rafael Armengol, tal y como ya hemos apuntado. ¿Por qué no revisar someramente los conceptos relativos a esa trascendencia textual y a la hibridación, para traducir dichas categorías al contexto visual de las prácticas artísticas que las usan, con la finalidad metodológica de deconstruir determinados procedimientos del lenguaje visual?

Allí donde la "transtextualidad" supone un texto en relación con otro texto, la "transvisualidad" propone manifestaciones artísticas que remiten críticamente a otras obras de arte, que proceden a su vez de contextos culturales diversos y plurales, con cuyas historias dialogamos no siempre pacíficamente, siguiendo la eficaz metáfora del palimpsesto.

Pero veamos escalonadamente el despliegue de esa compleja relación de subcategorías constituyente de la trascendencia textual, inspirados esquemáticamente en los planteamientos del propio Gérard Genette.

(a) La *paratextualidad* se refiere a todo elemento que rodea al texto sin ser ni pertenecer al texto propiamente dicho, pero que influye realmente en su percepción. Tales serían –por ejemplo, si nos refiriésemos a este mismo catálogo– las notas ubicadas a pie de página, los posibles gráficos, las distintas ilustraciones de obras que se adjuntan, así como las clases de tipografía empleada en el diseño, los prólogos de presentación y/o los índices de materias adjuntados.

En el caso de extrapolar tal noción al ámbito de la mostración de la propia obra de arte, podría afirmarse que la *paravisualidad* abarca todo aquel conjunto de elementos visuales y manifestaciones materiales (verbales y/o icónicas) que impactan e influyen en la recepción de la obra, sin ser en ningún caso la obra misma.

Piénsese, por ejemplo, en todo aquello que se refiere estrictamente al diseño del montaje de la exposición y que tanto nos ocupa/preocupa a los comisarios y responsables de las muestras, es decir todo lo atinente a la organización espacial de los elementos que configuran la instalación y que, en el caso de una exposición itinerante, como bien sabemos, varía de un emplazamiento a otro. También cabría adscribir a esta extensa categoría las referencias biográficas y las plurales informaciones que habitualmente se facilitan sobre el artista-autor de la obra mostrada, en paneles, folletos de mano o catálogos, así como los títulos de las obras y los datos recogidos en las propias cartelas de la muestra.

Nunca debe olvidarse que toda obra de arte en el contexto de sus exposiciones cuenta con numerosos elementos paravisuales, que de alguna manera han ido formando parte y que incluso se han incorporado a su particular historial expositivo.

(b) La *metatextualidad* implica, por su parte, una distancia adoptada con respecto al texto sobre el cual se habla, dado que se acoge a la estrategia propia de los metalenguajes: un texto hace referencia otro texto y estructura su desarrollo a propósito de él. De

alguna manera el proceso de la metatextualidad ejercita tres momentos mutuamente coordinados: implica, en primer lugar, una lectura anterior (un conocimiento previo del texto referencial), promueve seguidamente un distanciamiento crítico (un ejercicio descriptivo, analítico o explicativo) y provoca, por último, una reflexión estimativa posterior.

Ciertamente la metatextualidad es un procedimiento característico del ensayo, de la crítica, de la reseña o del comentario, tratándose siempre de textos que hablan básicamente "a propósito de" otros textos¹⁰.

Extrapolando dicho procedimiento al seno del propio contexto artístico, podremos hablar de *metavisualidad* siempre que la misma obra refleje críticamente un texto u otra obra de arte, haciendo referencia a ellos, directa o indirectamente. En general, las propuestas artísticas "metavisuales" a menudo toman forma de (pseudo)documentos o de fingidos o explícitos reportajes, referidos siempre a obras anteriores realizadas por otros artistas¹¹.

(c) La categoría de la *hipertextualidad* supone la existencia de un texto que se crea a partir de otro texto, conservando el género y/o ciertas claves del lenguaje de base, pero no necesariamente todas, ya que asimismo transgrede y altera determinados aspectos de la obra-origen. Ya no se trata tanto de hablar de un texto previo (como sucede en la estricta metatextualidad) sino de hacer que otro texto se convierta/transforme en la programada prolongación del primero. La fórmula consiste en inspirarse inmediatamente en la obra-origen y en generar extensivamente un nuevo texto por transformación (lúdica o experimental) o por imitación (quizás irónica) de la fuente.

La *hipervisualidad* se presenta como recurso eficaz del arte contemporáneo, encarnándose en las múltiples "estrategias del *d'après*", en las plurales revisiones y reelaboraciones de otras obras preexistentes o en la recurrente modalidad de los homenajes. En general se trata de relecturas/reescrituras que si por un lado mantienen un directo enlace y respetan determinadas claves de la obra/fuente, a la vez, por otra parte, la travisten o acentúan e incrementan determinados aspectos que le son característicos, convirtiéndose en su nuevo giro de fuerza¹².

(d) La *architextualidad* implica, por su parte, un doble juego: por un lado se trata asimismo de la reelaboración de un texto, pero siempre comporta además su paralela extrapolación al dominio de otro género.

Muy evidente en el marco de las artes plásticas y visuales, los procedimientos de la *archivisualidad* (arquivisualidad) se convierten en un eficaz recurso de deslizamiento entre géneros y/o entre estrategias de diferentes medios de expresión, con el fin de proceder a la reconstrucción/reelaboración de determinadas versiones de obras de arte¹³.

Buen ejemplo de ello pueden ser las numerosas reconstrucciones fotográficas que diferentes artistas

¹⁰ Sobre tal cuestión pueden consultarse los trabajos de Román de la Calle, recogidos en el volumen *Escenografías per a la Crítica d'Art Contemporània*. Institució Alfons el Magnànim. València, 2005.

¹¹ En general, podemos aceptar, ya de entrada, que las series de Rafael Armengol, en su mayoría, implican procesos metavisuales, en la medida en que por lo general habla en sus imágenes de otras imágenes, las multiplica, contrasta mutuamente, yuxtapone, relee en otros códigos y técnicas de representación dispares. Sus imágenes son, de hecho, metalenguajes referidos a otros lenguajes-objeto. Y ello es evidente tanto a nivel macroestructural como microestructural de tales imágenes.

¹² Sólo con citar aquí el descomunal trabajo desarrollado durante años por Armengol, en torno a la serie *Armengol d'après Mantegna* (2003), ya queda perfectamente ejemplificado el procedimiento de la hipervisualidad, al que nos estamos refiriendo. La *Camera degli Sposi* de Mantegna se abre para dar lugar a todo un conjunto sorprendente de obras, por parte de Armengol en su puntual y parsimoniosa relectura pictórica. Véase el catálogo que recoge el proceso de elaboración y las imágenes de dicha serie, mostradas en el edificio valenciano de l'Almudí; publicación ya citada anteriormente, en la nota 1. También en el catálogo *Rafael Armengol. Pinturas 1960-2000*, editado por Bancaixa, Valencia, 2004, se recogen las distintas series de su trabajo artístico, durante esos cuarenta años de su itinerario.

¹³ En el caso de las series de Armengol, la archivisualidad podría ejemplificarse por la reutilización pictórica que el autor hace de determinadas esculturas clásicas, introduciendo sistemáticamente sus imágenes en sus lienzos. Piénsese en series como *Cant Epic* (1966) y sobre todo *Laocoont* (1969) y *Com del cel a la terra* (1993). También el traslado de ciertas imágenes de los mass media a sus lienzos obedecería a este principio de la arquivisualidad.

han propiciado, en nuestra época, de determinadas pinturas¹⁴.

(e) Finalmente, la categoría de la *intertextualidad* se define por el hecho de enmarcar un texto dentro de otro, o por la copresencia de varios textos (al menos dos) en una obra. Realmente la intertextualidad se manifiesta abiertamente en las citas, en las alusiones explícitas o en las estrategias de plagio o de remake.

De forma paralela, en la *intervisualidad* predominarán igualmente las apropiaciones (en diferentes grados, bien sean parciales o totales) y los abundantes nomadismos citacionales, tan característicos ambos de los lenguajes postmodernos. Incluso se tratará, partiendo de una obra anterior, de modificarla intencionalmente y de adaptarla a un nuevo y diferente contexto situacional.

Por ejemplo, la intervisualidad puede recurrir a procedimientos plurales de citación o apropiacionismo, de marcado carácter metonímico (de la parte por el todo), como pueden ser la adopción del título de determinada obra o la reinserción en la nueva obra de ciertas imágenes u objetos que ya han formado parte de otra obra en otro contexto¹⁵.

Todas estas categorías transvisuales, que aquí sólo brevemente hemos ido apuntando, de hecho se presentan directamente superpuestas en muchas de las prácticas artísticas contemporáneas, configurando, como se ha dicho, complejos palimpsestos, textos híbridos, en los cuales los elementos y las estrategias conviven dialécticamente en una complicada y tensa relación creativa.

De hecho, las obras que se articulan en torno a esta idea de palimpsesto, debido a su carácter transvisual, sobrepasan, por lo común, las individualidades de sus propios autores, ya que a las concepciones del hablante/autor, representadas por medio de las imágenes/enunciados que se comunican híbridamente entre sí en el marco de la historia de la cultura, se suman necesariamente otras concepciones (las de los receptores/espectadores) que a su vez participan en diálogos que nunca terminan. De este modo, una imagen evoca otra imagen, una palabra evoca otra palabra. Y sabemos consecuentemente, con certeza, que una obra evocará asimismo otras obras, incidiendo sobre ellas y alterando el propio

sentido de la historia, el cual así perpetuamente se re-construye en su entorno, en su transtextualidad.

Quizás sea la mejor manera ésta que reflexivamente estamos propiciando con nuestro texto para poner en valor la particular importancia que debe concederse a la mirada del espectador –junto a la mirada del autor– como parte energética que completan estas obras. No en vano la estrategia misma del palimpsesto, preñada de transvisualidad, niega, en principio, la posibilidad de la existencia de un significado único, cerrado y definitivo para cualquier texto.

Por su parte, los artistas que, como Rafael Armengol, a la búsqueda de la propia identidad, entran en ese juego de la transvisualidad y de la hibridación, de algún modo, conectan sus prácticas de relectura histórica, de apropiación y de homenaje, con la vieja tradición del *midrash*. Se trata, como es sabido, de la existencia de un acumulado palimpsesto, de exégesis e interpretación crítica, elaborado sobre cada línea de las Sagradas Escrituras, produciéndose así un compendio enorme de referencias y de engranajes transtextuales, pero sin plantearse prioritariamente ningún significado canónico establecido definitivamente¹⁶. Los textos (de “autoría compartida” por su destacada transvisualidad e

¹⁴ Sólo a modo de ejemplo, recordemos, en esa línea de intervenciones, los trabajos de Yasumasa Morimura. Es bien conocida su propuesta fotográfica *Brothers (Slaughter II)* de 1991, reconstruyendo/inspirándose en los fusilamientos de Goya. Para más información consúltese el estudio de Pilar Gonzalo “El cuerpo como signo. Yasumasa Morimura y la identidad del cuerpo expandido” en Yasumasa Morimura. *Historia del arte*. Madrid, Fundación Telefónica, 2000.

¹⁵ También las distintas estrategias de la intervisualidad son sistemáticamente empleadas por Armengol en sus series. Piénsese en su serie dedicada a Velázquez *V.M.V. Villa Médicis-Velázquez* (1994), en la que el propio título se retoma como referencia y homenaje a los trabajos de Velázquez, o las series donde se retoman o citan partes de otras obras históricas, que son la mayoría. Para las referencias iconográficas citadas como ejemplos, el lector puede acudir especialmente a los catálogos más importantes de las obras de Rafael Armengol: *Boix, Heras, Armengol*. IVAM. Valencia, 1995; *Armengol. Pintures 1965/1986*. Sala Parpalló. Valencia, 1987; *Armengol. Pintures. Sèries “Com del cel a la terra”, i “V.M.V.”* Casa de Cultura. Alzira, 1994; *Armengol “Barres i estrelles. Popeie en Pompeia”*. Girarte, Requena, 1996; *Por Op Pompeia. Pintures Armengol*. Morella, 1998; *Armengol. Pintures 1966-1998*. Centre Cultural d’Alcoi, 1998; *Armengol d’après Mantegna*. Consorci de Museus. Valencia, 2003.

¹⁶ Robert Hughes *El impacto de lo nuevo. El arte del siglo XX*. Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2000, página 381. Hughes hace referencia a estas cuestiones hablando de la obra de Kitaj.

hibridación) se abren, enlazan y cruzan de este modo, –a niveles distintos y en ramificaciones y nexos diferentes– frente a la inagotable actividad del lector, a la que estimulan y de la que en buena parte también dependen.

La transcultura visual en la que actualmente vivimos es, sin duda alguna, fruto elocuente del encuentro de una “historia cultural” ya existente con una serie de “culturas migrantes”, productos a su vez de la anterior, que han ido llegando paulatinamente y que siguen y seguirán llegando, para transformar a ambas (a la historia cultural de base y a la propia transcultura actual) y dando lugar, con ello, a una nueva cultura híbrida, la cual será asimismo sumamente susceptible a los próximos/futuros fenómenos de la transculturación, que nos rodean e influyen por doquier.

Incluso cabría brevemente diferenciar entre lo que ha sido entendido y adoptado como la “visión postmoderna de los fenómenos transvisuales” (retrospectiva, oblicua, pasiva y convencional) frente a la “mirada transversal y activa de la transcultura actual”, de enfoque crítico y comprometido, propia de las prácticas diaspóricas y reivindicativas de la identidad cultural.

La mirada transversal, que estamos rastreando, con su carácter plenamente híbrido, ejercitada por muchos artistas contemporáneos tiene, muy a menudo, sabor agrídulce y, en esa misma línea de cuestiones, las estrategias narrativas que surgen a partir de estas formas particulares de observar el mundo, en su afán de transformar, de deconstruir y de transgredir, frecuentemente se sirven –al igual que la cultura postmoderna– de la sátira, la parodia y la recuperación de elementos carnalescos, pero lo hacen a partir de una secreta energía renovadora, intentando subvertir las nociones establecidas y vigentes de un orden autoritario, yendo por tanto, estas “miradas transversales”, mucho más allá de los límites convencionales de las “miradas post(modernas)”.

Incluso esta “hibridación transvisual” merece también ser puntualizada, aunque sea brevemente, en el marco de estas reflexiones. Es un hecho sabido que el término “hibridación” se halla presente y proviene de distintos contextos de argumentación y se aplica a muchas y muy diversas áreas de estudio.

Los sistemas híbridos son aquellos sistemas que, siendo fundamentalmente complejos, se informan por medio de una variedad de modelos y de procedimientos. En realidad, la noción se asocia a sistemas multifuncionales, es decir a la complejidad, a la heterogeneidad, a la diferencia y a la diversidad.

En nuestro caso, referiremos normalmente el concepto de hibridación a contextos socioculturales que se hallan en relación con la experiencia efectiva de las prácticas artísticas, con las comprometidas imágenes diaspóricas y con las estrategias de palimpsesto que venimos desarrollando. Por lo tanto se plantea esta noción con un uso distinto al que se emplea en otras discusiones postmodernas, a caballo entre los ochenta y los noventa, en las que suelen referirse estas nociones exclusivamente más bien a los procesos formales propios de ciertas estrategias creativas, sin otros afanes de reivindicación cultural ni especificaciones de resistencia o de indagaciones críticas de identidad.

Es decir, que aquí el concepto de hibridación, como herramienta translingüística, se presenta claramente como un acto de “comunicación transcultural”, relativo a la transvisualidad y se identifica con un movimiento nómada de la mirada artística, que recodifica y renueva las nociones de centro y de periferia, de interno y externo, de lo local y lo global, enfrentándose de este modo a las concepciones esencialistas que reducen la identidad a algo ya preexistente y ontológicamente dado.

De hecho, consideramos que algunas de las claves explicativas de la actividad artística de Rafael Armengol conviene rastrearlas en esa argumentación de la *identidad cultural* de un pueblo¹⁷. Sus estrategias técnicas y sus revisiones de los medios de comunicación y de los procedimientos sintácticos correspondientes no hacen sino descubrir explícita-

¹⁷ En el cruce entre hibridación e identidad cultural, Hall Stewart en su trabajo “Cultural Identity and Diaspora”, incluido en AA. VV. *Diaspora and Visual Culture*, Londres & New York, Routledge, 2000, página 23, sostiene acertadamente que “la identidad cultural no es algo que ya exista como dado y que trascienda el lugar, el tiempo, la historia o la cultura. Todas las identidades culturales provienen de algún lugar, tiene sus propias historias y representaciones. Pero, como todo lo que es histórico, se someten a su vez a constante transformaciones. Lejos de ser fijadas eternamente, en algún pasado esencial, están sujetas al juego continuo de la historia, la cultura y el poder”.

mente las claves de sus relecturas, dejándonos directamente frente a otras cuestiones, que sólo una mirada transversal comprometida e híbrida y una autorreflexión en torno a la propia transvisualidad puede encarar eficazmente.

Si insistimos en el hecho de que los fenómenos de hibridación han de interpretarse –en cuanto estrategias del palimpsesto activo en nuestra transcultura– como procesos que deconstruyen y desplazan los metadiscursos oficiales y normativos es porque los entendemos como actos de aperturas recíprocas entre formas y presunciones culturales, característicos de ese “tercer espacio”, de ese espacio intermedio que supone la constante negociación de posturas, la situación de continuo reajuste, nunca carente de tensión y de conflictos, que exige una permanente e intensa dialogicidad¹⁸.

Esta hibridación, patente en muchas de las imágenes de Rafael Armengol, implica un acto de constante relectura, de traducción y de traslación entre distintas posiciones que enfrentan el núcleo comunicativo de sus trabajos con el dominante logocentrismo y el poder referencial de la historia de la cultura¹⁹.

Al fin y al cabo, *hibridación y transvisualidad* mantienen una fuerte conexión epistemológica, que mínimamente hemos tratado de aflorar, dado que ambas nociones constituyen procesos que dan lugar a situaciones que no inducen a meras síntesis acomodaticias de elementos, sino que insisten en un proceso abierto y no concluido, que se basa precisamente en salvaguardar, a ultranza, la tensión y la disonancia.

En este sentido, consideramos decididamente que, en la trayectoria de Rafael Armengol, el empleo de determinadas estrategias transvisuales y de hibridación supone la aplicación de procedimientos artísticos que exceden, como tales, lo meramente formal o la estricta investigación técnica y abiertamente experimental –frente a lo que, respecto a él, habitualmente se ha afirmado– y que sugieren y aportan ciertas alteraciones de interés en la visualización de los conceptos de “identidad cultural”, de “realidad” y de “sujeto”.

De este modo encontramos en su producción artística numerosos relatos discrepantes, que tienen su

origen en procesos de hibridación cultural y/o en experiencias de lenguajes cruzados que, leídos a nivel temático, quizás nos hablan de las posibles limitaciones que es viable encontrar en las identidades culturales unívocas, justificadas desde posturas esencialistas, frente a las identidades alternativas no excluyentes, que cabe reivindicar desde las prácticas artísticas del palimpsesto, en el sentido de que las obras vuelven, una y otra vez, sobre aspectos ya tratados en otros trabajos anteriores, desde aspectos distintos pero complementarios.

De esta forma, la propia creación artística se percibe como una especie de proceso inconcluso, que se inicia y retoma una y otra vez sobre las huellas de lo precedente, quizás parcialmente borrado y afanosamente releído, en distintas vueltas de tuerca. Vueltas de tuerca que, como peregrinajes sucesivos, bien pueden asimilarse, por otro lado, a las estrategias que suponen los trabajos planificados a base de “series”, como es el caso que nos ocupa.

III. Las “series” de Rafael Armengol y el peregrinaje en torno a la “identidad cultural”.

En realidad, el itinerario artístico de Armengol –punto obligado para comprender plenamente la aventura del arte figurativo contemporáneo en nuestro país– podría estructurarse en una robusta cadena de “series”, que como autónomas cajas negras, contienen todo el conjunto de su producción plástica. Ya desde la mitad de la década de los sesenta puede hacerse, en su biografía pictórica, un explícito seguimiento de tales series, después de su breve paso por la abstracción, que suman el voluminoso conjunto de treinta y seis series, entre 1965 y 2004. Bien es cierto que algunas de dichas series se diversifican de nuevo en subseries o series enlazadas, sometidas a un mismo título y desarrolladas en años consecutivos, como es el caso elocuente tanto de la serie de *La matança del porc* (subdividida a la

¹⁸ La noción de “tercer espacio” vinculada a los discursos propios de los estudios culturales, puede consultarse en Homi K. Bhabha *The location of Culture*. Londres & New York, Routledge, 1994.

¹⁹ Recuérdese a este respecto, por ejemplo, la serie “La matança del porc”, con el fuerte choque entre el acto que rememora la serie y el marco arquitectónico-cultural en el que se van inscribiendo las diferentes escenas.

vez en cinco partes o subseries numeradas, entre 1972 y 1975) como de la serie *L'Horta* (que consta asimismo de tres secciones, realizadas entre 1976 y 1978).

Ni cronológica ni numéricamente cabe afirmar que las series sigan, en su conjunto, pautas paralelas. Es decir que podemos toparnos con años en los cuales Armengol aborda incluso el desarrollo de series diversas (como sucede en el emblemático 1968, cuando hasta tres series se escalonan en él: *El jardí de les delícies*, *Palaus* y *Autorretrats*), mientras que en otros periodos la autorreflexión preparatoria se muestra más compleja y ralentizada (como sucede, por ejemplo, en los bienios 1979-80 o 1983-84, en los que las experiencias plásticas no cuajan en nuevas series). Tampoco realmente las obras constituyentes de cada una de las diferentes series, en ningún caso, son numéricamente asimilables entre sí, habiéndolas, de hecho, más breves o más prolifas en la extensión de sus correspondientes desarrollos.

A decir verdad, una cierta espontaneidad preside, en cada caso, el ritmo y la concreta realización de los trabajos de Rafael Armengol y, en consecuencia, también sucede lo mismo respecto al talante, frecuencia y ritmo de las series por él emprendidas y realizadas. Quizás el denominador común de esta cadena productiva –en el caso de tener que buscarlo– pudiera encontrarse en ese curioso encuentro/diálogo entre la historia del arte y la vida cotidiana que Armengol ha sabido, con incansable parsimonia, hacer plenamente suyo, instaurando las sucesivas relecturas de los clásicos –desde la admiración, la curiosidad, el interés y un auténtico apetito visual– sin por ello minimizar el alcance de sus investigaciones, ni escamotear sus atrevimientos e inquietudes, capaces de mostrar las claves de ese cruce entre el entorno contemporáneo y la prestigiosa herencia de la clasicidad, entre la preocupación existencial por la vida cotidiana y el ineludible peso de la historia.

Somos conscientes de que, a través de los tiempos, toda práctica cultural se ha ejercitado a partir de/en contestación a determinados modelos de identidad cultural. Pero asimismo toda práctica cultural constituye la representación y elabora las imágenes que definen a una comunidad, como colectivo localizado en un territorio determinado y en un momento histórico concreto. De ello deriva que la identidad cultural se perciba tradicionalmente como valor

colectivo, organizado en torno al eje espacio-tiempo. Delicado tema que nos afecta no sólo estructuralmente como pueblo, sino también coyunturalmente como sociedad cuestionada respecto a sus propias raíces.

Ahora bien, en el contexto de nuestra actualidad, predominan tanto la diversificación de los puntos de vista como la supuesta simultaneidad de los acontecimientos (todo ocurre aquí y ahora). De ahí que se haya ido sustituyendo la noción de "linealidad temporal" por la de "simultaneidad fragmentada". De ahí que se haya ido minando paulatinamente el viejo artificio de las presunciones homogéneas, que durante tanto tiempo han amparado la emblemática idea de unidad y de armonía. Por eso la "crisis de la identidad" (habida tras el resquebrajamiento del proyecto moderno) se nos presenta ahora, más bien, como "paradoja de la identidad".

Por mi parte, cada vez asumo con mayor convicción que el eje justificativo de las series pictóricas de Rafael Armengol puede ser rastreado efectivamente a través de ese empleo paradigmático de la paradoja que supone la relectura fragmentada de la historia de las imágenes y el rompimiento de la linealidad temporal de esa misma historia por la copresencia de elementos plurales que, por definición, implica la transvisualidad, sistemáticamente defendida y practicada en sus trabajos.

¿Esos zigzagueantes desplazamientos culturales, minuciosamente estudiados en sus series, esas contraposiciones irónicas, que salpican sus propuestas, esas transposiciones técnicas de unas imágenes en otras, tan obsesivamente experimentadas por Armengol, no son acaso la mejor metáfora formal de que las experiencias de los desplazamientos culturales forzados, es decir las experiencias de las migraciones históricas y/o recientes son, en su conjunto, el mejor testimonio de que la visión homogénea de la realidad no es ya viable, ni posible en nuestra transmodernidad?

Creo que sus series pueden concebirse como experiencias plásticas de la diferencia, como prácticas iconográficas discrepantes, que toman como fundamento la historia plural de las imágenes para jugar de manera retórica con ellas y que Armengol transcodifica alegóricamente, una y otra vez, en su pintura. Eso es cierto. ¿Pero acaso esas mismas

prácticas no contestan, silenciosa o abiertamente, los viejos "modelos de identidad", a la vez que tratan de sugerir una decidida resistencia a los posibles efectos globalizantes de los sospechosos dictados de un "nuevo orden"? Podemos releer las imágenes del pasado en clave de futuro o adivinar el futuro mirando de reojo hacia las imágenes pretéritas.

Ya desde la década de los sesenta, las miradas críticas de Boix-Heras-Armengol llamaron, en ese sentido, la atención de Cirici Pellicer, quien apostó en favor de sus propuestas, levantando acta del interés de sus trabajos como precursores de un "nuevo realismo", en aquel crítico encuentro de las imágenes con la historia, de las representaciones con la vida cotidiana²⁰. Y en esa línea de abierto compromiso con la propia obra, con el entorno y con la historia se ha mantenido, desde entonces y hasta el presente, Rafael Armengol.

Las migraciones que la mirada inquieta y selectiva de Armengol ha llevado a cabo sobre la compleja historia del arte ocupan, pues, un punto crucial en nuestras reflexiones. Constituyen, a fin de cuentas, esos viajes por la memoria de las imágenes, el mejor mapa del plural itinerario cultural que personifica su pintura, remitiendo a lugares/tiempos distintos, donde sientan quizás sus raíces nuestros valores compartidos, pero donde también tienen su origen nuestras innegables diferencias, complicándose y enriqueciéndose, de este modo, el panorama icónico resultante y la conciencia múltiple de las paradojas que pueden tomar vida en la representaciones plásticas.

En medio de esos flujos culturales, pasados y presentes, posibles o inventados, que nos aportan los trabajos de Armengol, con sus relatos tantas veces discrepantes, agridulces y críticos, la hibridación cultural que practica despliega imágenes y formas culturales que, parafraseando a nuestro propio aire a García Canclini, diríamos "nos permiten entrar y salir críticamente de la modernidad"²¹, poniendo así a nuestro alcance "otros" escenarios, otros medios y otros objetivos, entendiendo metodológicamente las híbridas "compenetraciones culturales" practicadas, de manera distinta a las meras asimilaciones e integraciones que equívocamente a menudo se propician. De este modo, entre los flujos y las contaminaciones culturales que resuenan en su pintura, Armengol se ubica habitualmente en las periferias

de los discursos dominantes, generando propuestas artísticas para una identidad cultural, no excluyente, que habita una realidad heterogénea: la nuestra.

Pero, a su vez, es sumamente importante subrayar cómo desde el seno mismo de sus relecturas, no sólo se trata de volver a habitar una historia –fragmentada y convertida en copresente simultáneo– y de enfatizar unos significados reconstruidos, sino muy especialmente de manipular también drásticamente unos significantes, unos medios expresivos y unos procedimientos pictóricos

En el fondo, se arbitra una franca contrastación entre imágenes y técnicas. Las imágenes, como bagaje cultural, las aporta siempre la historia o el entorno. Por su parte, las técnicas pictóricas empleadas, en cada caso, se extrapolan de los *mass media*, de los lenguajes que los propios medios de comunicación han ido elaborando en su diacronía investigadora. Así han desfilado en su trayectoria los lenguajes de la impresión de las imágenes en los periódicos y revistas, el lenguaje de las imágenes tecnológicas en las pantallas o el lenguaje microestructural de los colores luz. Y todas esas estratégicas recodificaciones, en las manos de Rafael Armengol, se convierten en altamente relevantes, desde el seno mismo de la reflexiva concepción de sus series, que tanto tienen de reconocimiento, admiración y homenaje.

Series cuyo conjunto, aunque ya extenso, nos parece de interés reseñar a continuación, a modo de escueta nómina, donde simplemente títulos y años se correlacionan, para una mejor información del lector y un más adecuado conocimiento de esa metodología de trabajo a base de series, que caracteriza y ha constituido el itinerario artístico de Rafael Armengol durante las cuatro últimas décadas.

Título de la serie	Año
<i>A van der Weyden</i>	1965
<i>A Sandro Botticelli</i>	1966
<i>Cant Epic</i>	1966
<i>Torre de Babel</i>	1967
<i>El jardí de les delícies</i>	1968
<i>Palaus</i>	1968

²⁰ Alexandre Cirici *L'Art Català Contemporani*. Edicions 62. Barcelona, 1970.

²¹ Nestor García Canclini *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona, Paidós, 2001.

<i>Autorretrats</i>	1968
<i>Laocoont</i>	1969
<i>Home</i>	1969
<i>Preneu i mengeu...</i>	1970
<i>Honors a la guerra</i>	1971
<i>La matança del porc (1ª serie)</i>	1972
<i>La matança del porc (2ª serie)</i>	1973
<i>La matança del porc (3ª i 4ª serie)</i>	1974
<i>La matança del porc (5ª serie)</i>	1975
<i>L'Horta (1ª serie)</i>	1976
<i>L'Horta (2ª serie)</i>	1977
<i>L'Horta (3ª serie)</i>	1978
<i>Sobrealimentació</i>	1981
<i>Mercats</i>	1982
<i>A Vicent Estelles</i>	1985
<i>Angels</i>	1987
<i>A Andy Warhol</i>	1988
<i>Vermeer-Matisse</i>	1989
<i>Recepcions oficials</i>	1991
<i>In memoriam Joseph Beuys</i>	1992
<i>Dels menjars</i>	1993
<i>Com del cel a la terra</i>	1993
<i>V.M.V. (Velázquez. Villa Médicis)</i>	1994
<i>Barres i Estrelles (Popeie en Pompeia)</i>	1996
<i>Por-op-Pompeia</i>	1997
<i>Quattocento. Piero della Francesca</i>	1999
<i>Armengol d'après Mantegna</i>	2003
<i>Quattroceto.</i>	
<i>Giovanna Tornabuoni de Ghirlandaio</i>	2004

Precisamente en la presente muestra retrospectiva se ha querido dar una amplia idea de esta coherente trayectoria pictórica, seleccionando cuidadosamente, a tal fin, concretas series y determinadas obras, lo que también supone una profunda revisión de los modos distintos, a través de los cuales las imágenes han sido concebidas/elaboradas minuciosamente por Armengol. No sólo se trata de representar/construir historias sino asimismo de historiar/analizar formas plurales de representación.

En tales series, decíamos, predominan sin duda los homenajes. Homenajes y reconocimientos a personajes históricos y actuales, especialmente a pintores, aunque no exclusivamente a ellos, como si se quisiera constatar la huella respectiva que su lenguaje plástico ha dejado en nuestra memoria visual y en nuestra cultura. Así, junto a los homenajes/relecturas dedicados a Botticelli, Mantegna, Piero della Francesca o Ghirlandaio pueden aparecer sus

dilatados recuerdos a Joan de Joanes, Vermeer y Velázquez, a Warhol o Bèuys, y también, como es el caso, sus explícitos reconocimientos a Vicent A. Estellés, enlazando de este modo pintura y poesía. Ya que pintar con versos, como quería Estellés, puede servir también de acicate para poetizar con la pintura, como sueña quizás, desde su estudio de Benimodo, Rafael Armengol.

No cabe duda de que se trata, en todos los casos, de una clara opción personal. Es Armengol el que selecciona y decide, de acuerdo con sus filias y también con sus fobias, la dirección del viaje que emprenderán sus miradas diaspóricas. Y las series son justamente las escalas consecutivas de ese heterogéneo itinerario de peregrinación, las etapas de esa migración cultural, que le empuja al constante rastro de las raíces, de los orígenes y de las diferencias en la investigación sostenida en torno de los mecanismos funcionales de la visión y del color. Por eso mismo siempre las imágenes aparecen como pretexto. Imágenes ya clásicas de la historia del arte, pero también imágenes vehiculadas desde los medios de comunicación o imágenes captadas directamente, con su cámara, por el propio artista.

Sin embargo, quisiera puntualizar algunas cuestiones respecto de esa obstinada "apropiación de las imágenes", que viene ejercitando Rafael Armengol desde mitad de los años sesenta hasta la actualidad. Curiosamente, ni sus estrategias han sido las mismas desde entonces, ni el contexto sociopolítico-cultural en el que se han producido las series y las obras se ha mantenido idéntico a sí mismo, ni tampoco las interpretaciones que ese apropiacionismo ha motivado, entre los críticos de arte, han permanecido constantes. Ni mucho menos.

Por eso me parece no exento de interés matizar dos claves de lectura que frente al apropiacionismo, como estrategia destacable de las prácticas transvisuales, se han producido, al menos desde los años ochenta hacia aquí, en torno al tema del denominado "impulso alegórico"²². De hecho las mismas estrategias lingüísticas y retóricas, en el desarrollo de

²² Es bien conocido el trabajo de Craig Owen "The Allegorical Impulse: toward a Theory of Postmodernism". *October*, 12. Spring, 1980. También se reprodujo el texto en AA. VV. *Art after Modernism. Rethinking Representation*. New York. The Museum of Contemporary Art, 1984.

las artes, incluso obedeciendo a criterios muchas veces afines, pueden adquirir significados particulares en contextos y momentos distintos, de acuerdo con actitudes y teorías dispares.

Así las imágenes alegóricas o apropiadas de los artistas transvisuales de nuestra época actual –vinculados a una transmodernidad crítica– no muestran sin más una relación directa con aquellas actitudes alegóricas del postmodernismo propio de los ochenta, que se limitaban a justificar sus trabajos, ubicándolos simplemente bajo la estela directa de Duchamp o Warhol y propiciando un marcado autorreferencialismo estético y formal en sus prácticas, al modo de pastiches desinteresados.

Hoy, desde el desarraigo y la mirada diaspórica transcultural, que busca redefinir las claves de una identidad heterogénea y compartida, los apropicionismos y los juegos alegóricos no pueden tomarse ya como meras estrategias autorreferenciales, ni tampoco al modo de gestos esencialmente comunicativos –nada inocentes, por otra parte– pueden ser considerados como apolíticos. Nada es realmente apolítico en esta coyuntura. Y Rafael Armengol lo sabe muy bien desde hace tiempo.

Efectivamente, como plantea agudamente C. Fusco “el concepto de apropiacionismo tiene que ver asimismo con el reconocimiento de historias de relaciones de poder frente a culturas, pueblos y personas, contextualizándose ciertas formas de apropiación como auténtica violencia simbólica. En otras palabras, incluso cuando la apropiación de imágenes no connota injusticias de poder, pero en tanto que se percibe en relación con otras tensiones de la cultura postmoderna, sus implicaciones históricas y políticas no pueden ignorarse, ya que la emergencia del intercambio de símbolos a través de las fronteras culturales nunca han constituido gestos apolíticos o puramente formalistas”²³.

Frente al concepto clásico de alegoría, vinculado directamente al ejercicio de la retórica (etimológicamente “hablando de una cosa se nos habla de otra”) la alegoría desde los planteamientos de la postmodernidad se entiende, más bien, como un proceso de fragmentación analítica de unidades, como descontextualización de los fragmentos y posterior montaje de los mismos, sin que la producción de sentido –por medio de la síntesis– implique la

intención de generar nuevamente una unidad orgánica.

Se trata directamente de interrumpir la apariencia de totalidad e imposibilitar la producción de un sentido sintético. O dicho de otro modo, el montaje alegórico se resuelve en un nuevo modelo asintético, en el cual la tensión entre los distintos elementos se debe mantener y donde el sentido –no determinante– depende, en última instancia, de su lectura.

Así pues, el uso de la alegoría diaspórica recupera la metodología histórica de Walter Benjamin, promoviendo el rechazo de las totalidades y la yuxtaposición de elementos dispares, en tanto que expresa la renuncia a la acomodación de la unidad y la refutación de la determinación de un sentido a priori, dando mayor importancia siempre a los procesos de recepción abiertos y en progreso continuo²⁴.

Justamente con esa estrategia de refutar la fusión y privilegiar las heterodoxias, Rafael Armengol ha puesto en marcha muchas de sus series pictóricas. Aunque particularmente cabe hacer referencia a las series generadas en torno a Pompeya, es decir las series *Barres i estrelles/Popeie en Pompeia* (1996) y *Porop-Pompeia* (1997), en las cuales, por medio de la colección de fragmentos extraídos de las pinturas pompeyanas, en especial de la “Casa de los Misterios”, se juega a la contraposición de temporalidades distintas. Popeye invade los frescos pompeyanos, entre sátiros y ménades, entre escenas rituales e imágenes eróticas. Y el espectador no encuentra una posición fija desde la cual leer la yuxtaposición, por eso salta de un punto de vista a otro, en un juego múltiple, de la mano de Popeye unas veces, siguiendo la narración pictórica en otras.

En realidad, la yuxtaposición de imágenes se percibe tanto a nivel espacial como en su dimensión temporal. Popeye está allí en la relectura transgresora y a la vez admirada de los frescos pompeyanos, pero también abre una fractura temporal entre los dos tipos de imágenes. Una cultura mass-mediática

²³ Coco Fusco *English is broken here. Notes on Cultural Fusion*. New York, The New Press, 1995, páginas 28-29.

²⁴ Walter Benjamin *El origen del Drama Barroco Alemán*. Madrid, Taurus, 1990.

(Popeye y sus espinacas) se yuxtapone a una imagen clásica (la escena de Príapo con sus extensos poderes). Las imágenes que coexisten en una realidad marcada por la contradicción y la paradoja, al igual que sucedía en otras series –*Honors a la guerra* (1971), *Matança del Porc* (1972-75), *Sobrealimentació* (1981), *Vermeer-Matisse* (1989) o *Recepcions oficials* (1991), por sólo citar algunas de las más revulsivas y explícitamente críticas–, reflejan explícitamente fragmentos de temporalidades asimiladas, que se acumulan y representan/se articulan desde puntos de vista múltiples, tanto a nivel conceptual como formal.

En las series de Armengol queda, pues, muy claro que ese apropiacionismo, esa yuxtaposición de fragmentos, esa transvisualidad que juega a la diáspora histórica y cultural es quizás la metodología lógica, la consecuencia directa del punto de vista múltiple, que ha de “negociar visualmente” (seleccionar, articular, montar) entre más de un momento cultural, entre más de una cultura, para lograr un diseño formal estructurado, pero que sin embargo, nunca es sintético/unitario, sino más bien contrapuesto y tensional.

Esa obsesión por introducir, de una u otra forma, el punto de vista múltiple, entre imágenes, entre lenguajes o entre técnicas, ha ido evolucionando y depurándose reflexivamente a lo largo de los años. No obstante, una misma idea se retoma una y otra vez, en los trabajos de Rafael Armengol, dando lugar a obras distintas y sorprendentes: el acento se pone siempre en la influencia que ejercen las variables de tiempo y de espacio sobre su producción y recepción.

Son esos numerosos guiños culturales, que es necesario dominar, al menos un tanto, para comprender adecuadamente las claves de las obras de Armengol, los que nos trasladan en el viaje por los tiempos y espacios plurales de la historia –de las historias– construida, en cada caso. Se trata siempre de viajes por el mundo de la cultura, buscando interpretar las claves de las identidades y de los sentidos de las obras.

Por eso cabe hablar, en torno a las series pictóricas de Armengol, de un método de investigación particular, que incluso antecede a la realización misma de la obra, y que comprende la práctica del viaje,

la amplia re-visión de fuentes, de archivos bibliográficos, iconográficos y tecnológicos, por parte del artista. Un esfuerzo cuasi-etnográfico que circunda y respalda el origen de cada serie.

Siempre he pensado que esa compleja fase constitutiva/conceptiva de la obra, previa a su materialización, representa un auténtico trabajo de campo en su estricto sentido antropológico, donde el esfuerzo por recopilar información de distintas fuentes se une a los encuentros, a veces azarosos o buscados, que conlleva el propio viaje.

Detrás de las obras de Armengol, como deseamos subrayar, se halla siempre un análisis crítico de la propia postura pictórica, temática e ideológica que encarna la obra, en un contexto determinado. Incluso cabría hablar de la elaboración de una cierta crítica respecto de los paradigmas visuales contemporáneamente vigentes. Y esa crítica se constituiría a partir de la convicción de una crisis de representación, en términos visuales, oponiendo al paradigma de la estricta visualidad, una metodología paralela, que favorezca la reflexión y la discursividad.

Los diálogos que establece entre las imágenes seleccionadas, articuladas y contrapuestas/yuxtapuestas afectan directamente al proyecto de la obra, en tanto que Armengol opta claramente por una “contaminación del sentido de las imágenes”. Y esa contaminación se mantiene en potencia, a partir del repertorio iconográfico general del que, en principio debe disponer, en su archivo visual, Rafael Armengol.

Tal repertorio asume –en su virtualidad– las funciones de museo imaginario. En él se ordenarían las imágenes según determinados criterios taxonómicos, con el fin de localizarlas con mayor facilidad. Pero, una vez, seleccionadas y articuladas dichas imágenes en el seno transvisual de sus obras, se diluyen los criterios taxonómicos para abrirse a un modo de re-presentación de relaciones cruzadas, toda vez que imágenes de distintas épocas y distintos espacios culturales conviven en un mismo contexto que se amplía intermitentemente por medio de otras reflexiones, de otros textos y otras miradas, en los procesos de recepción.

Las posibles preguntas que conviene formular, frente a sus series, comienzan por una sencilla cadena

de cuestiones: "desde dónde", "a través de qué", "cómo" y "qué" nos proponen las imágenes de Armengol. Y todos esos concretos interrogantes encuentran su verdadero lugar de respuesta en el marco de la transvisualidad, que hemos avanzado desde el principio de estas reflexiones, porque sus obras –textos de textos– derivan, penetran y adquieren sentido directamente en ese juego de contextos, que se despliega en su entorno transcultural.

Se trata, al fin y al cabo, de un pintor cuya obra diaspórica parece no concluir nunca (no saca conclusiones, ni adoctrina), permaneciendo más bien abierta frente a nuestras perplejas miradas. De este modo, podríamos decir que su quehacer pictórico se perpetúa, desplazándose obsesivamente por la historia, para dirigirse siempre hacia otros y otros lugares de posibles experiencias perceptivas, desarrollando con ello su incansable "poética de la transvisualidad".