


MUSEO BARJOLA
Barjola

TOTEMLAXIS

josé luis vicario

Del 19 de mayo al 18 de junio de 2006

GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS
CONSEJERIA DE CULTURA COMUNICACION SOCIAL Y TURISMO

Comisión asesora del
Museo Barjola de Gijón

Presidenta:
Ilma. Sra. Dña. Ana Rosa Migoya Diego

Vicepresidente:
D. José Carlos Madera González

Directora Museo Barjola:
Dña. Lydia Santamarina Pedregal

Vocales:
D. Vicente Díez Faixat
D. Calixto Fernández Hernández
Dña. Maite Centol
D. José Antonio Galea Fernández
D. Jaime González Herrero
D. Fernando Alba

Representante Cajastur:
D. César José Menéndez Claverol

Representante Ayto. Gijón:
Dña. Mercedes Álvarez González

Secretaria:
Dña. Marta Benedo Avilés

Textos:
Javier Fuentes Feo
José Luis Vicario

Fotografías:
Jose Berrás Llop
Eduardo Sourrouille
Barry Casares
Ignacio Gaitia
Jorge Fernández-Balado
Jabi Lameta

Fotografías en el Museo Barjola:
Marcos Morilla

Transporte:
Alba, s.l.

Impresión:
Asturgraf S.L.

Edita:
Servicio de Publicaciones del
Principado de Asturias

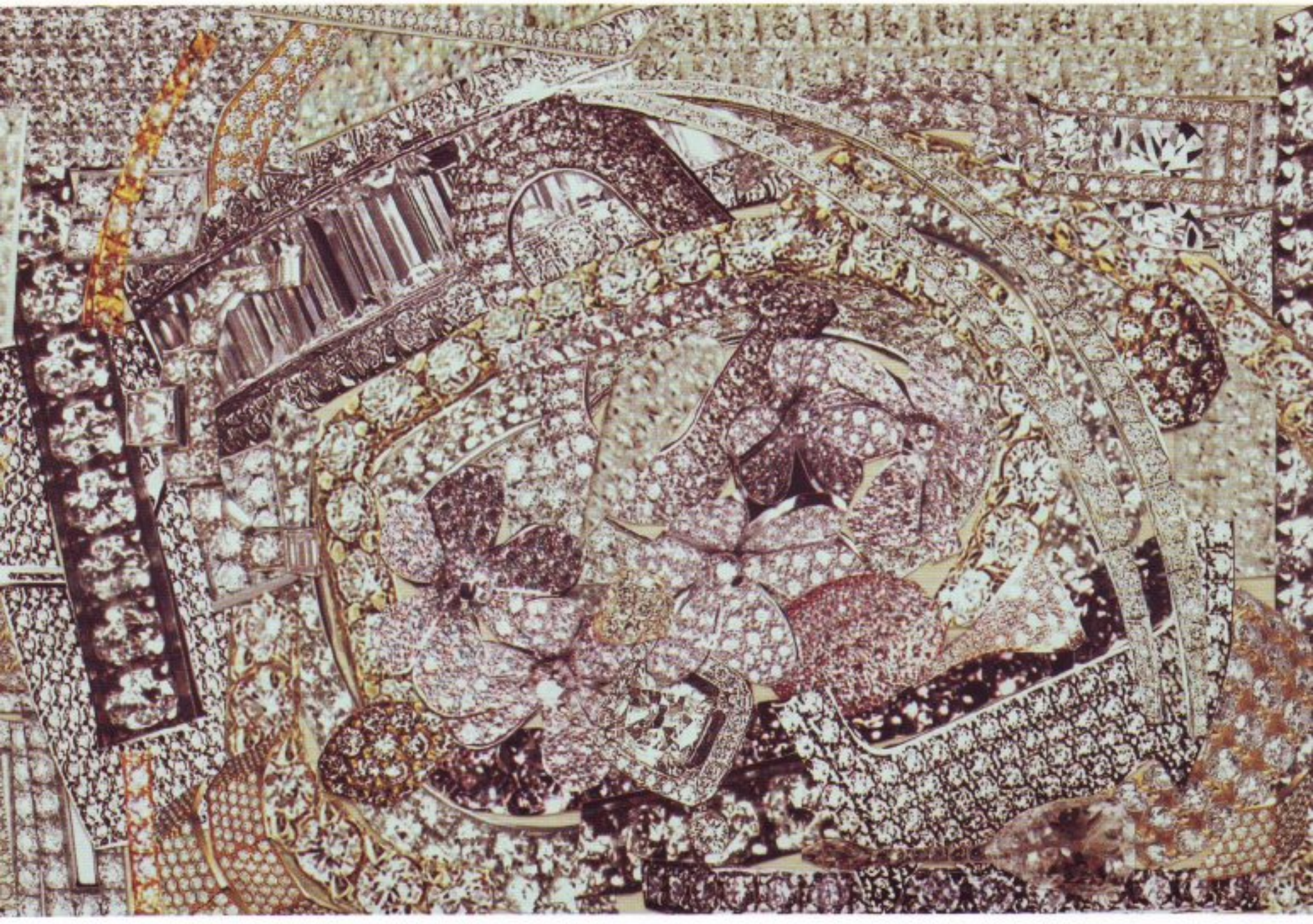
Promueve:
Museo Barjola
Consejería de Cultura,
Comunicación Social y Turismo

Depósito Legal:
As.-3841/06

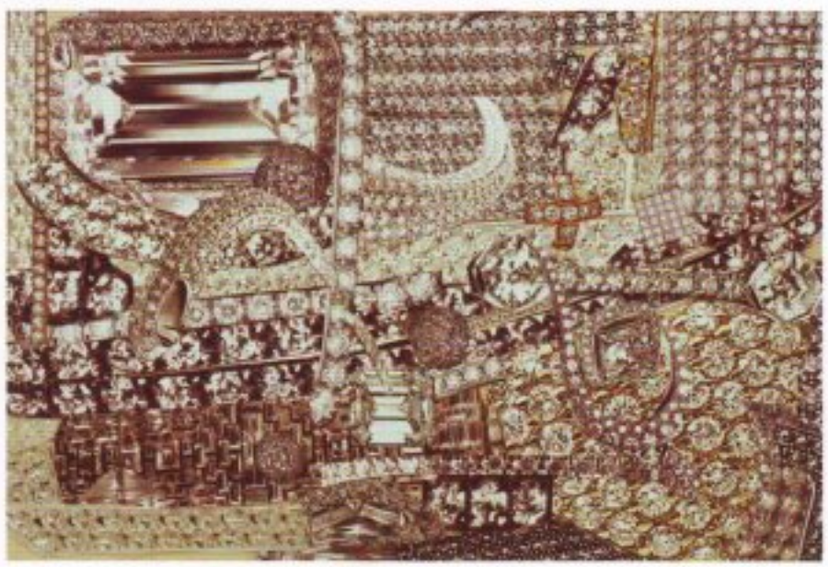


Dedico este trabajo a todos aquellos que han participado en su proceso:

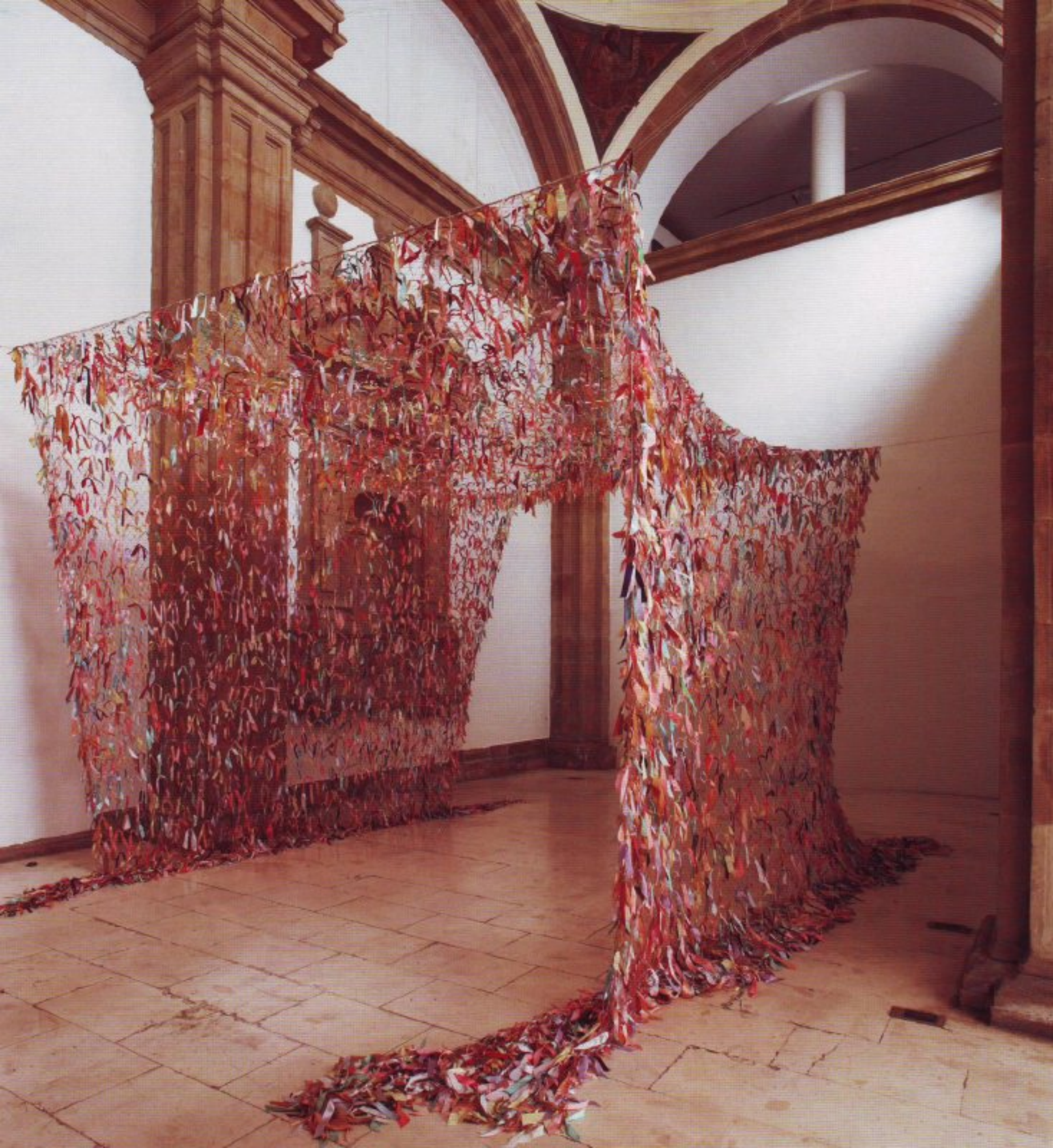
Alfonso del Río por compartir el tanatorio,
Ana Elena Armada por las llamadas furtivas,
Angelines Martín Gamero por la inteligencia emocional,
Álvaro Rojo por prestar su mirada,
Bene Bergado por su interés en la ballesta,
Berta del Campo por venir al gesto,
Luis Bond por las aspas,
Jose Borrás por dormir sobre el Atlántico,
Familia Crespo por el cariño y el cocido,
Carmela por el bonus,
Carlos Alvarez Vara por recibirme y hacerme ver,
Carlos Rui-Wamba por la corrección del manual,
Carlos y Carmen por sembrar la semilla en la distancia,
Carmen Buro coninsistente inercia,
Chelo Matesanz por venir al fondo en burbujas,
Jonathan Charnas por los mapas y la paciencia,
Jose Luis Clemente ser doble padre,
Cristina del Pale por el colgante maño del tirante,
Charlie por los ángeles y el limonar,
Koke del Pale por cabalgar la letra completa,
Daniel Gutiérrez Adán por la fuerza generosa,
Eduard García Grandson por el consejo,
Frederique y Frank Turpin por las ostras y mesaninne,
Laura García-Lorca por la entelequia y el barro,
Eusebio Marín por estar tan cerca y tan lejos,
Eduardo +Ana Gema por las joyas siempre,
Raquel Emperador y el lujo de pedir sin duda,
Edulian por el teléfono del pájaro del paraíso,
Mariko +Dani por la boda bajo los cerezos,
Familia Sourrouille Ayerdi por darme el apellido,
Ann Baxter Ricca por la risa y el Mancebo,
Fernando Salmón por conocer su cocina nueva,
Fernando Zamanillo y el poncho de Garibaldi,
Fernando +Julia en el salón del Sardinero,
Gassmina por los consejos telefónicos,
Miguel Angel Gaüeca por los bodegones planos,
Leonor Gloria y la fría montaña,
Ignacio Goitia por el jardín francés encerrado,
Isidro Tascón por el azulejo materino,
Iñigo Pétalo por la brillante discreción,
Jaby Lamela por su apoyo tucumano,
Jose Antonio Lastra por el tic-tac y la arena,
Juan Riancho por todo,
Katherin Browne por interpretarme en plata,
Terere Millet Sancho por ser madre doble,
Lydia Santamarina por los erizos y la guía,
Mamen por haber montado en un tren español,
Richar + Manu Arregui por el encanto de ser,
Marisa Fernandez de Pato por venir en verano,
Manuela Barrera por saber de gestos,
Marta Moriarty por la lectura en el columpio,
Miguel Ángel Vicario y la noche cerrada con humo,
Mercedes Merino por venir al estudio,
Miguel Iriondo por arrepentirse con la cabeza,
Miriam Ocariz y el juego de tortugas,
Orla Boylan por Donna Anna,
Paloma Lorenzo de Valentini y el saxofón,
Alberto Peral por la madera que vive,
Juan Carlos Román por el MoNa,
Rubén + Santiago Lorenzo por bailar y brillar,
Salvador Carretero por la melodía del momento,
Teotima Amo y la comida libanesa en Granada,
Tono Arean + Vaquero por la vecindad bajo tierra y
Lizzy por el viaje medieval.

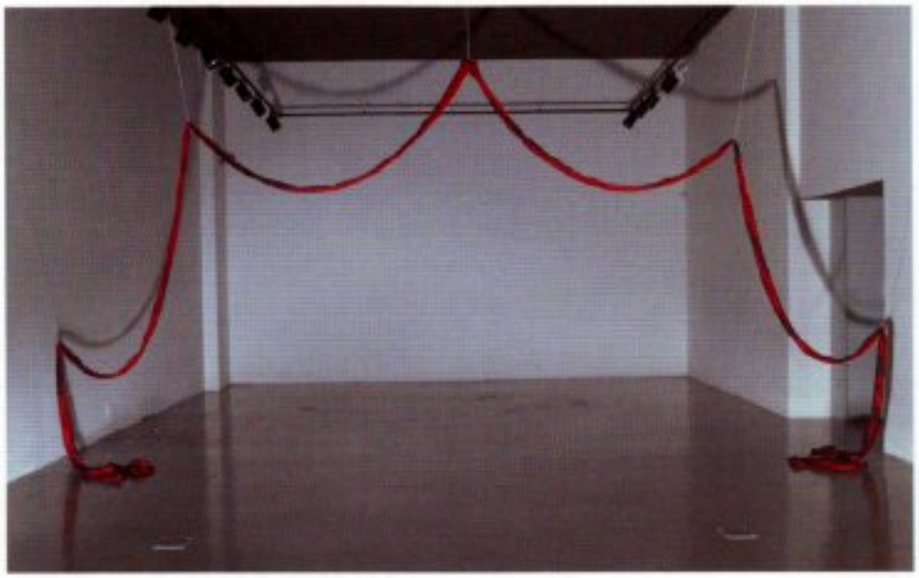












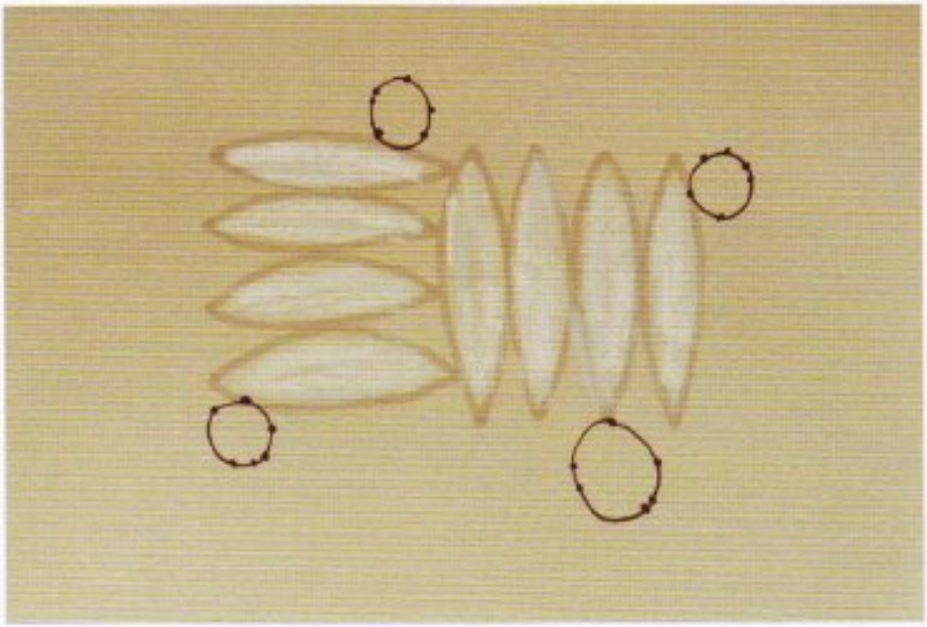




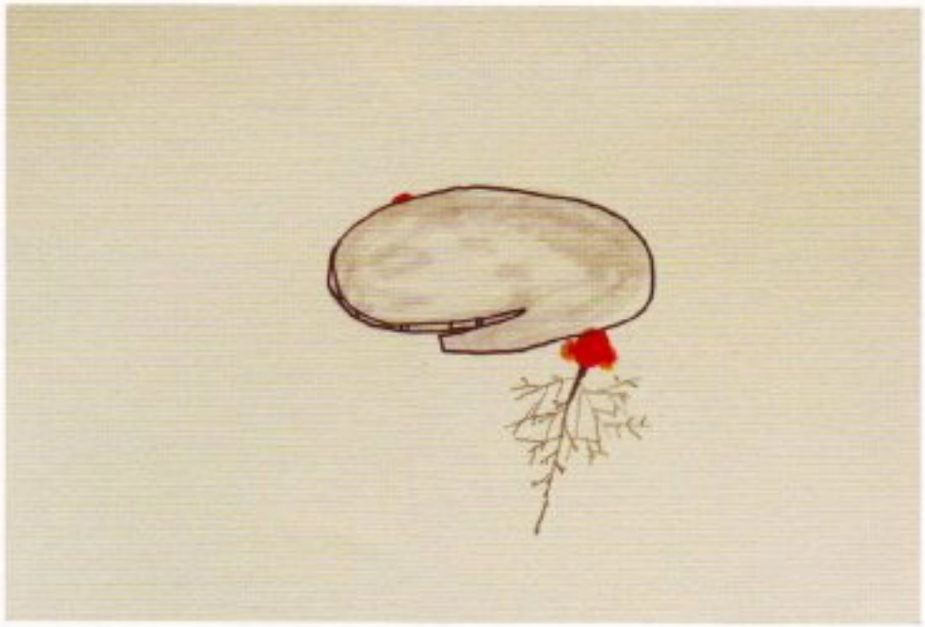


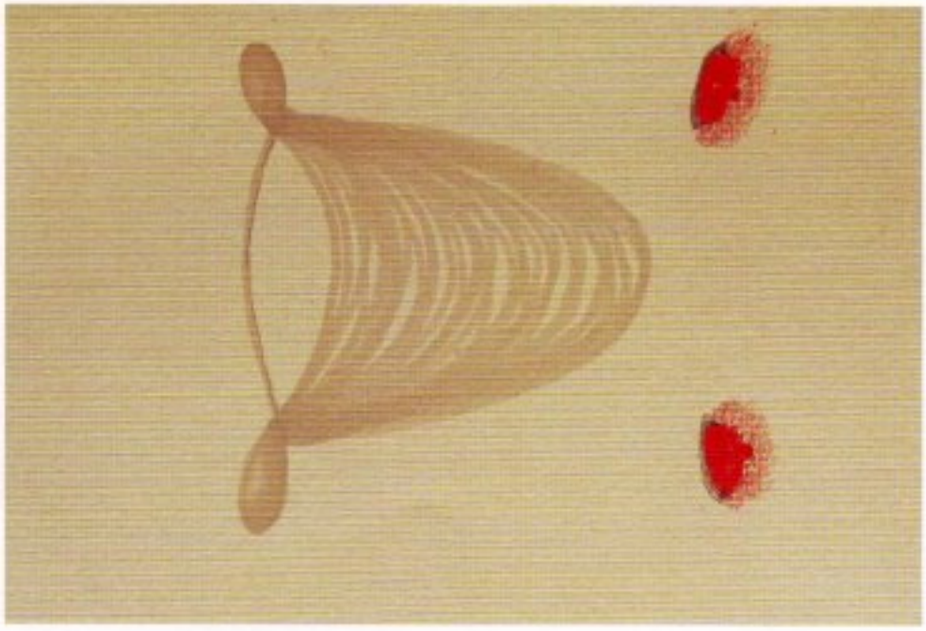


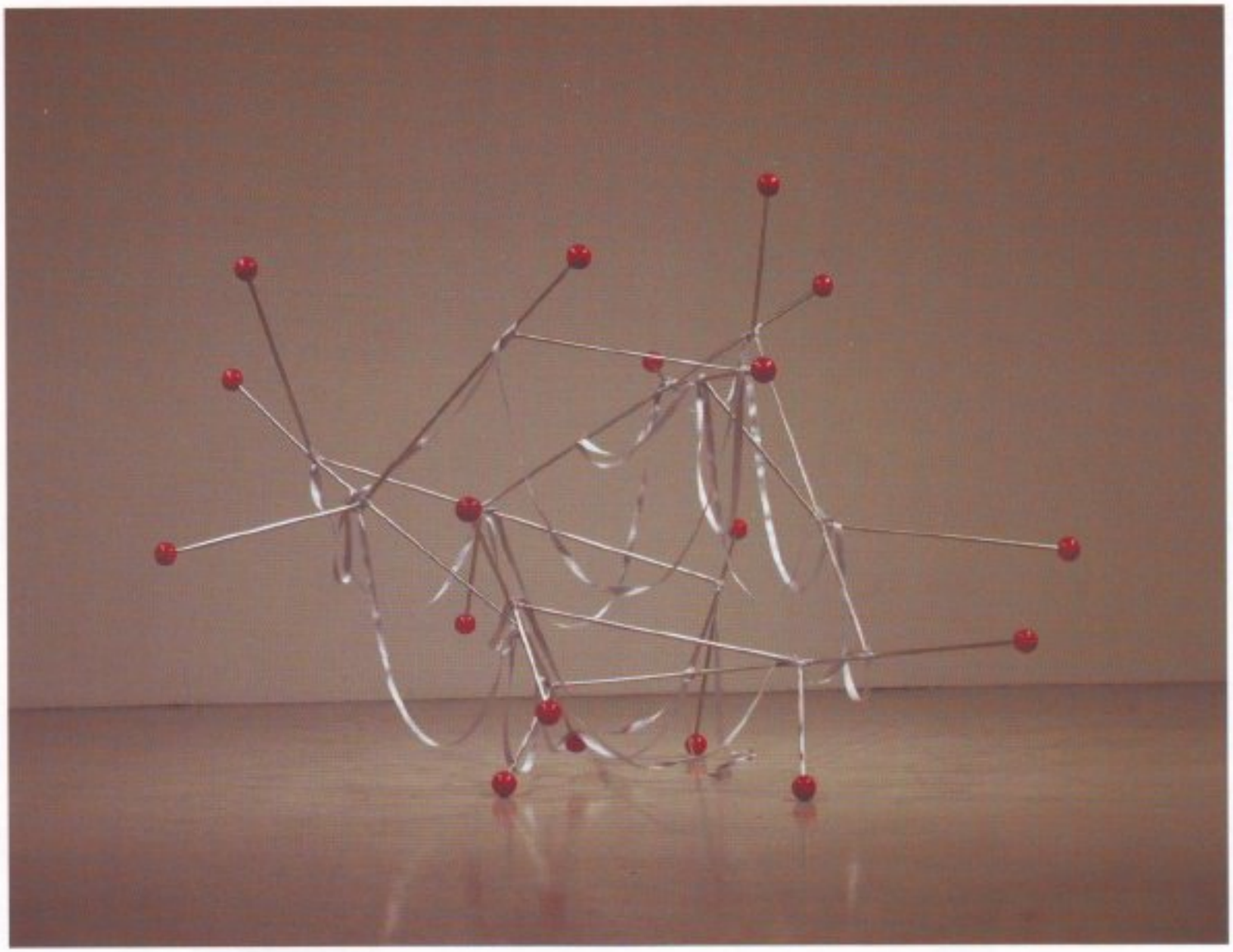




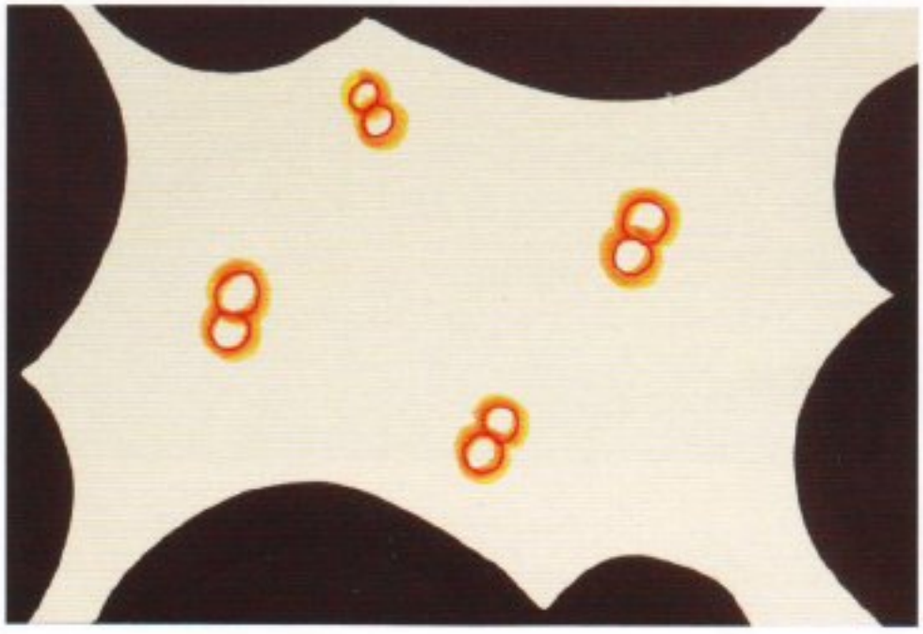


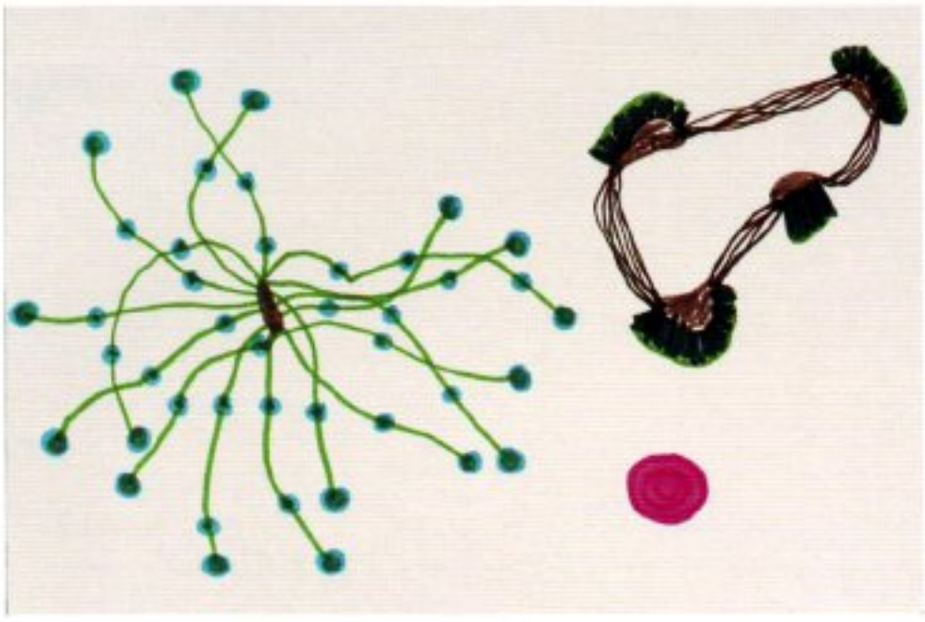




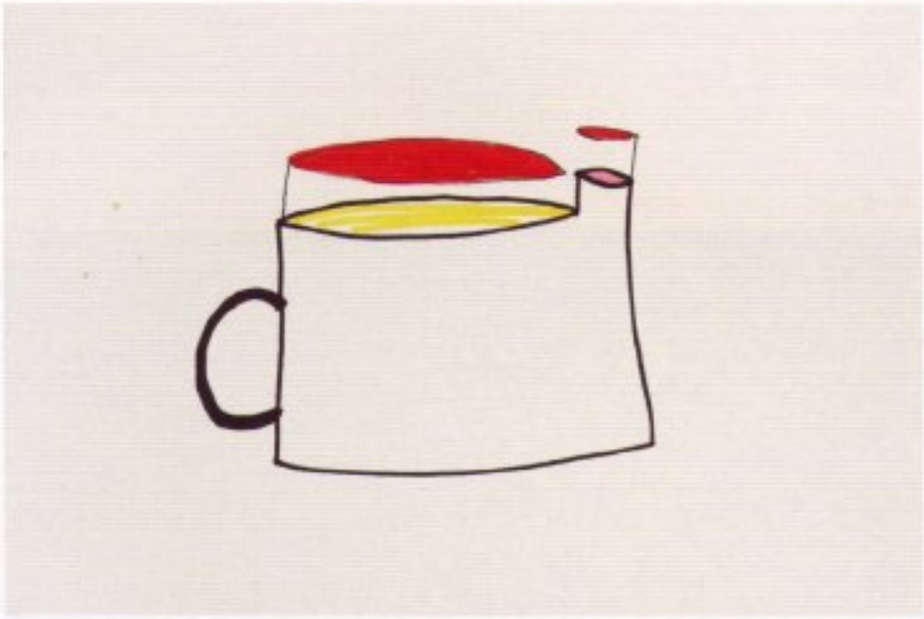


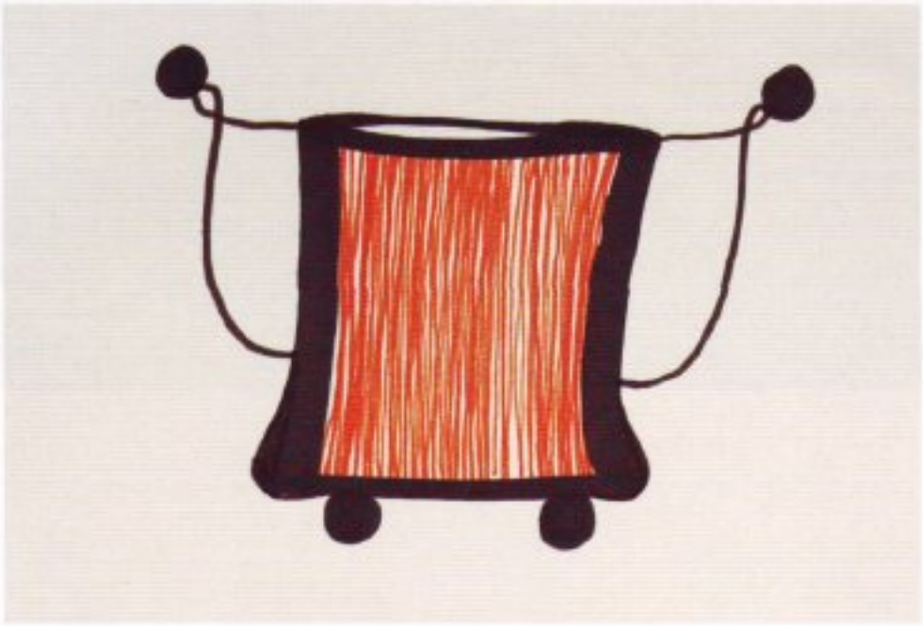


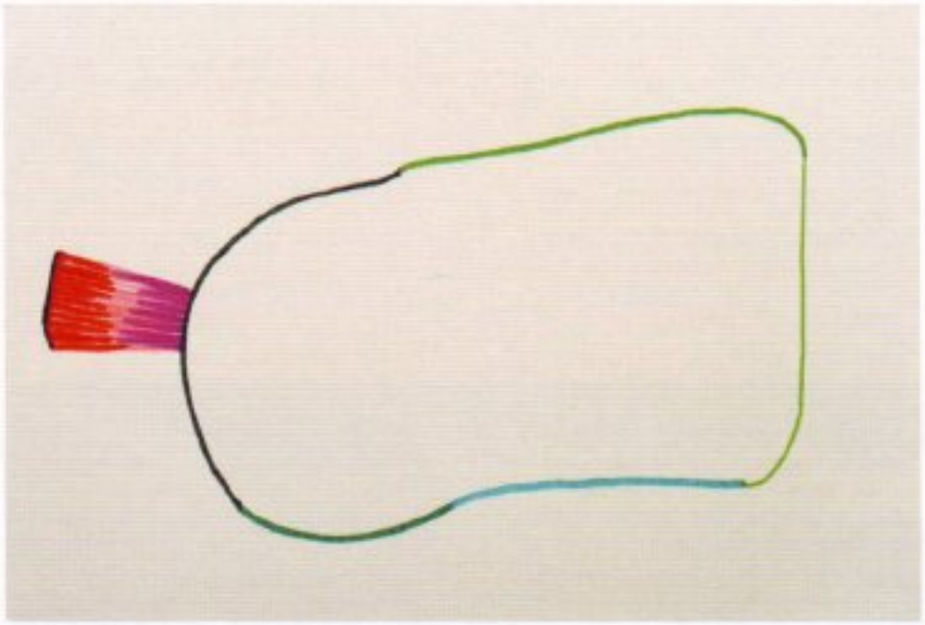


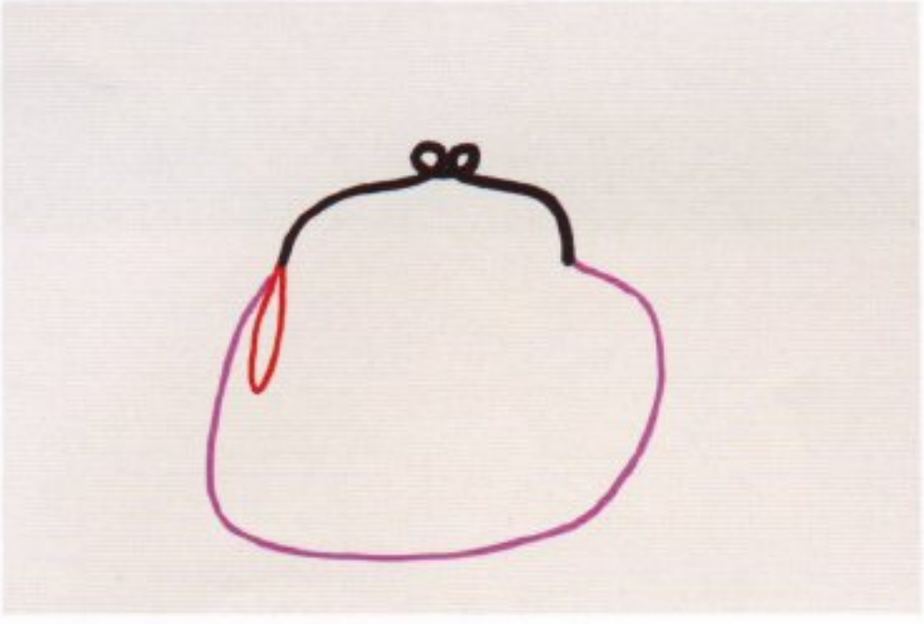


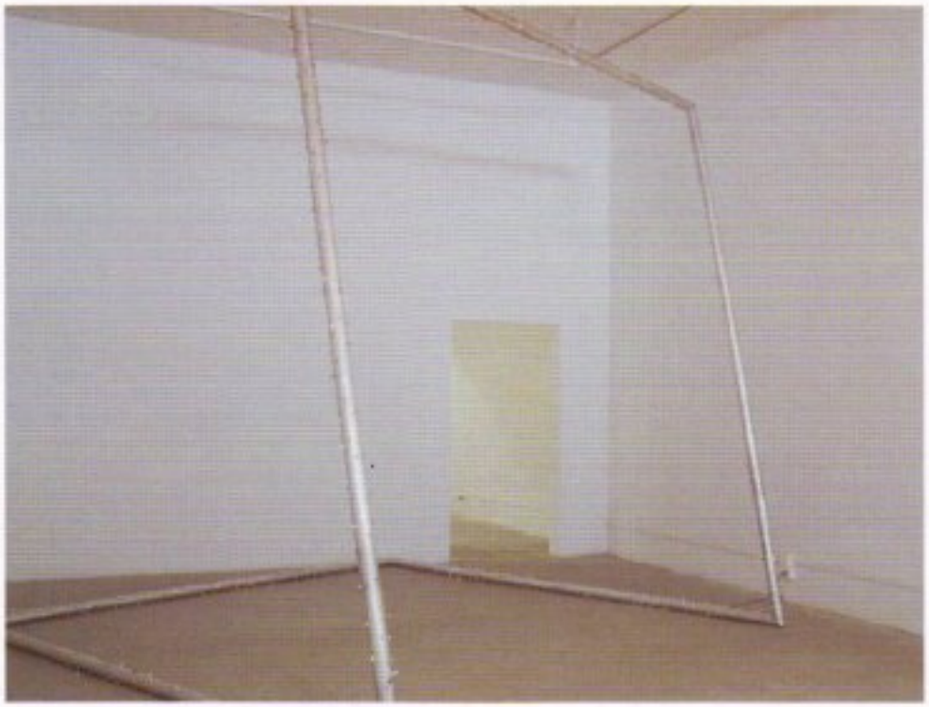




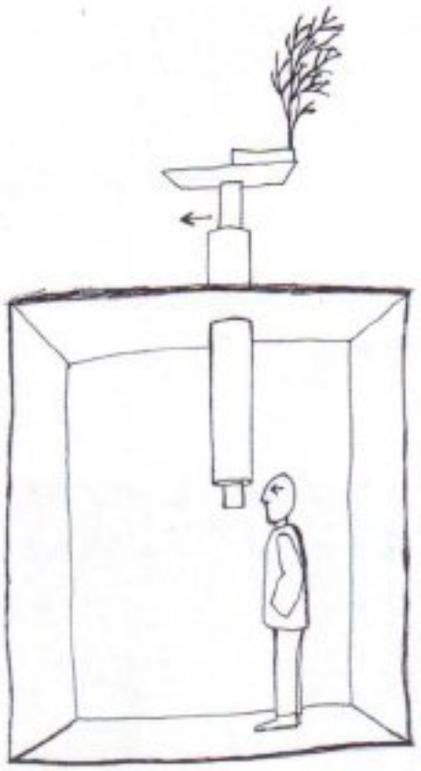








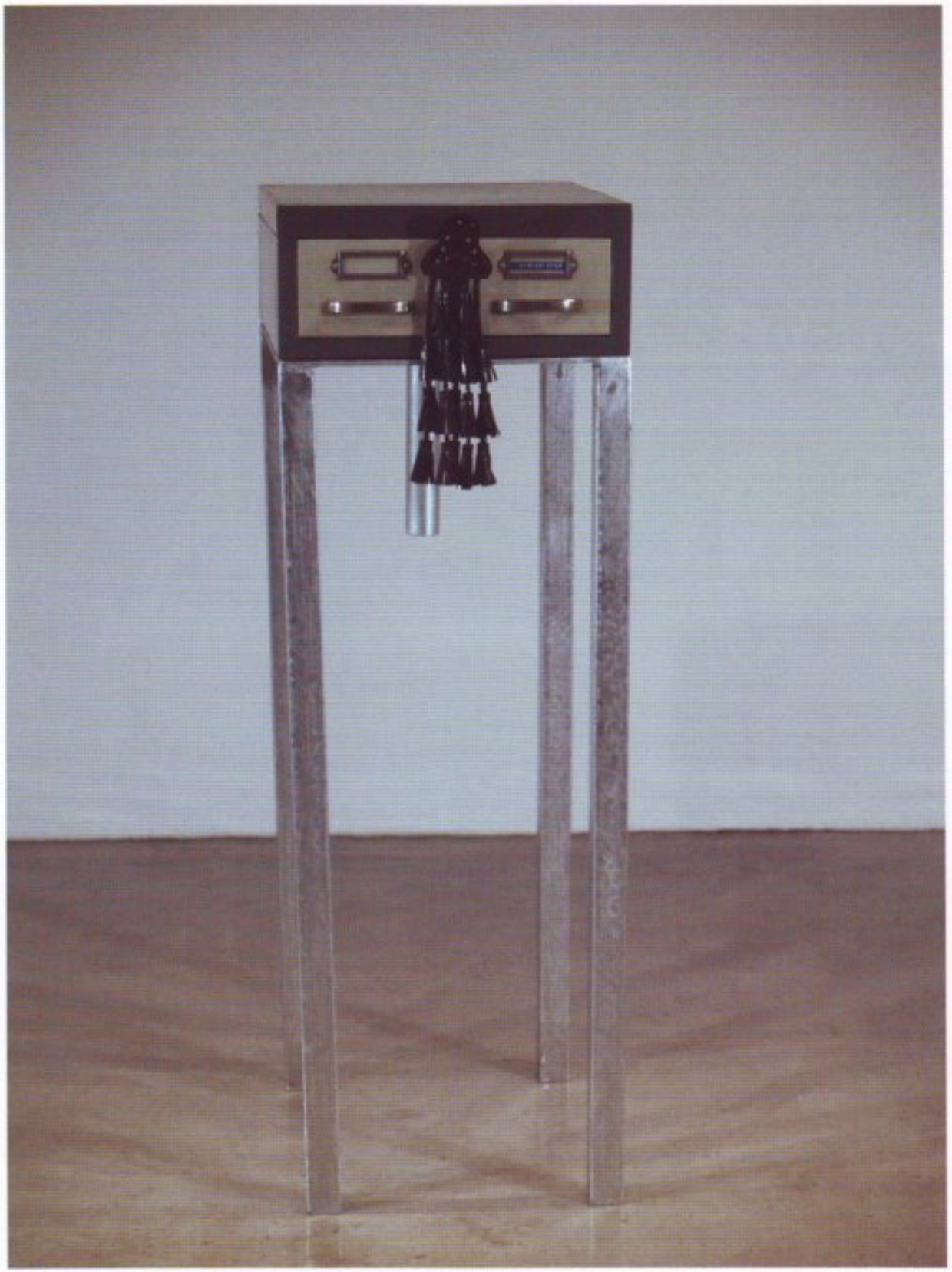


















Un náufrago estaba encantado de serlo, pero la culpa hacía que intentara su rescate con humo todas las noches sin luna.

La cazuela del náufrago

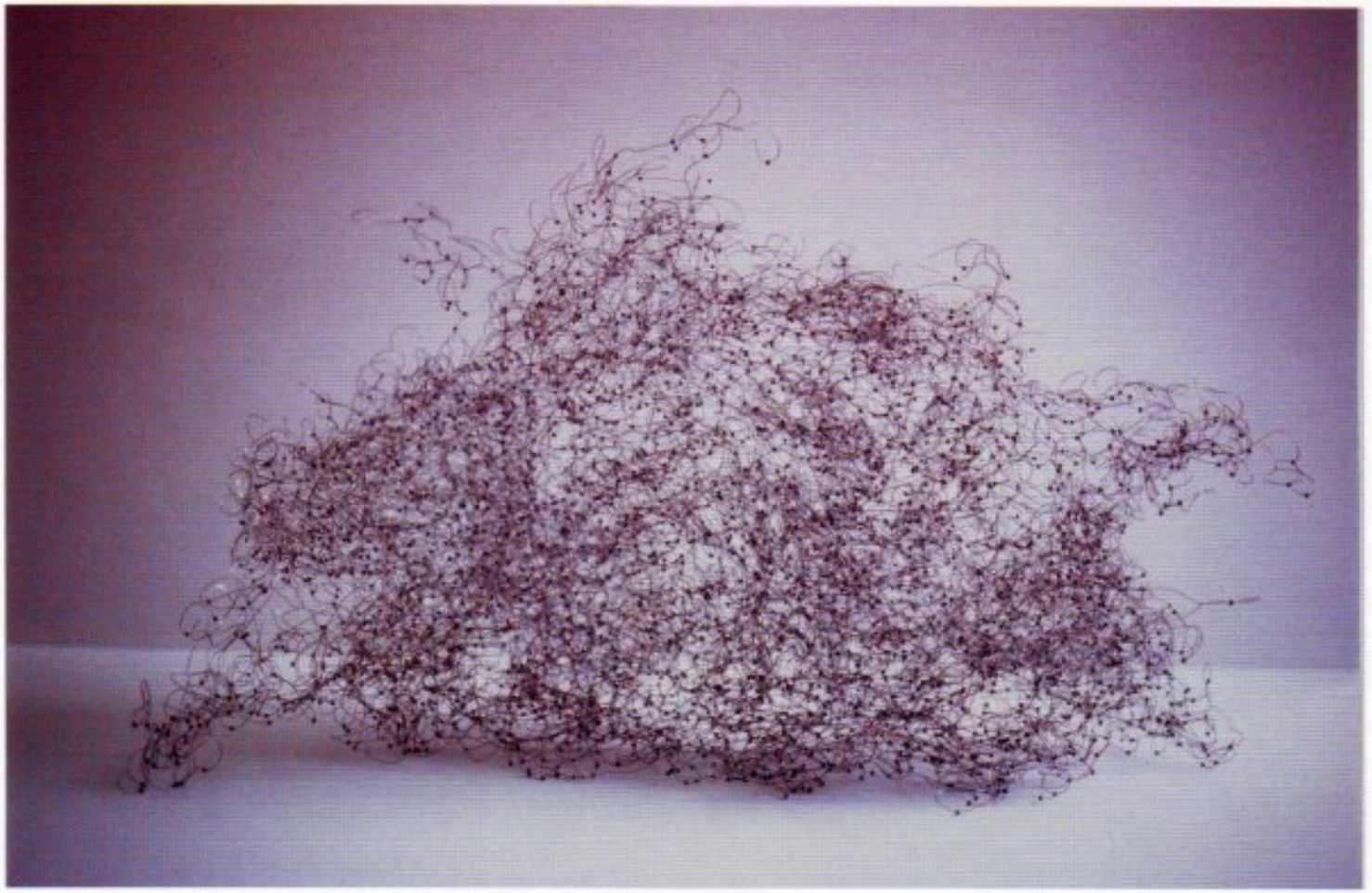
Una playa llena de olor a incienso.
Unas sombrillas tumbadas sirven de parapeto a una cazuela de donde sale el humo.
400 pequeñas linternas clavadas en la arena iluminan las sombrillas y el humo.
Alguien coge la primera linterna y se la cuelga del cuello.
Todas las luces de las linternas iluminan la mitad inferior de los cuerpos y su camino.

Nit Niu. *La noche del náufrago*. Cala de San Vicente, Mallorca 2004

















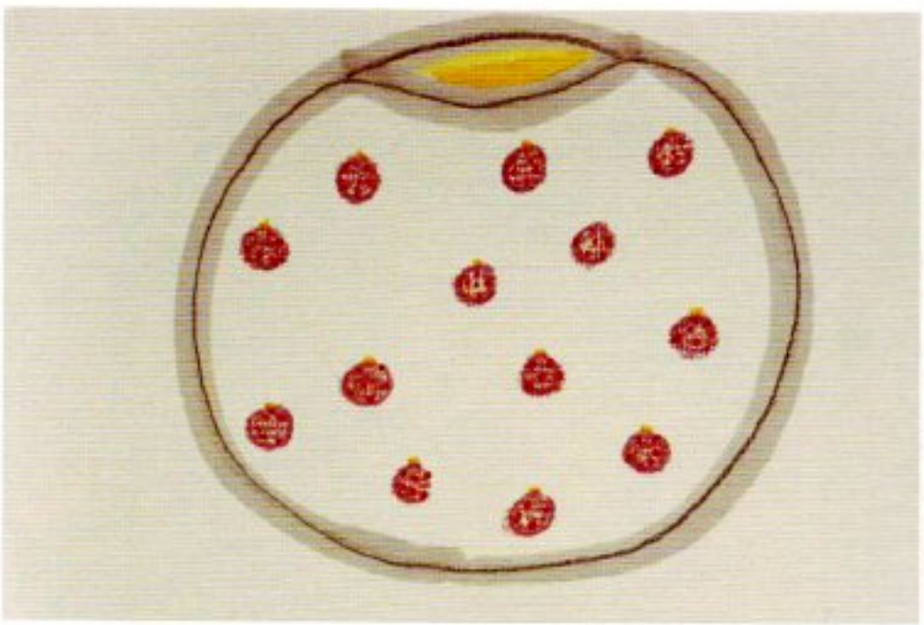


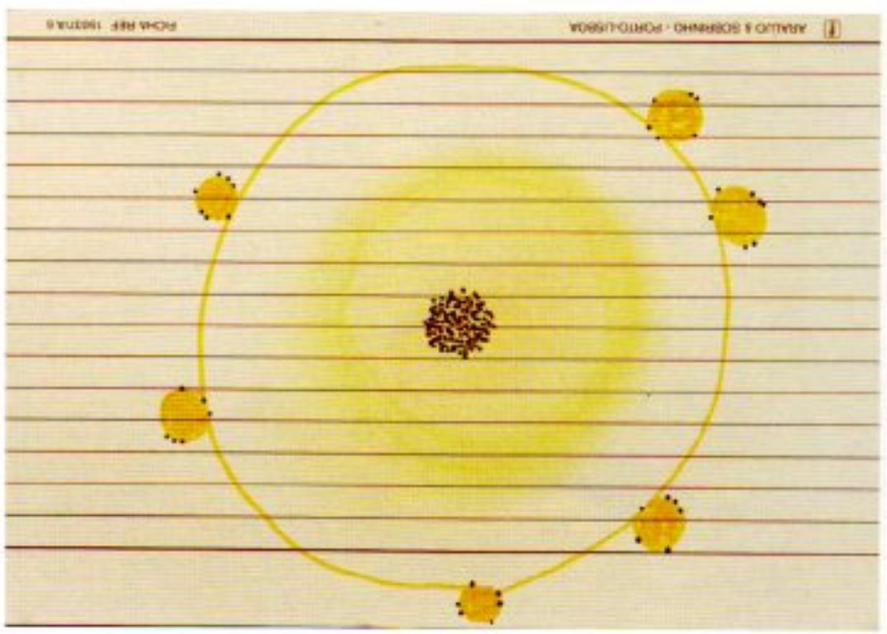


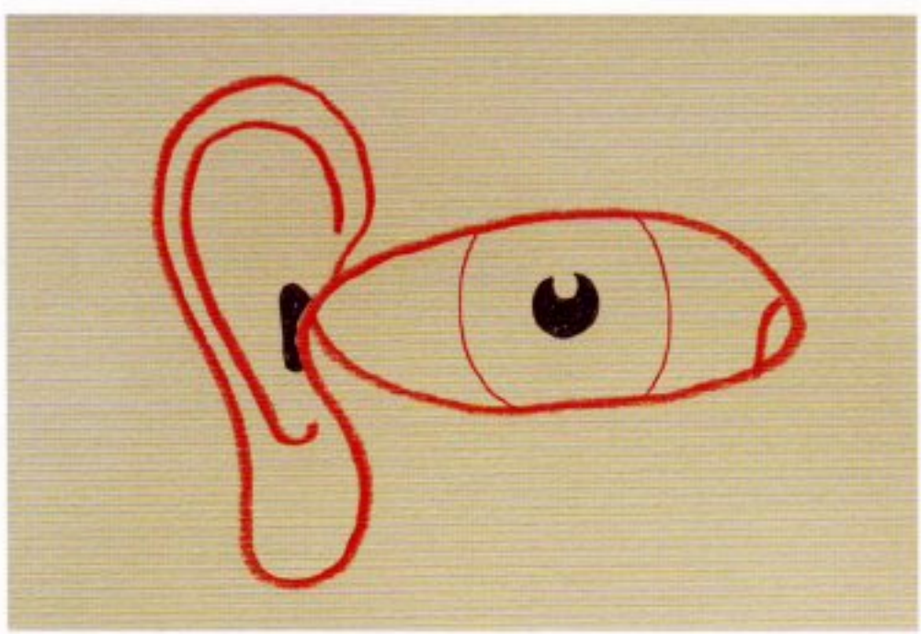


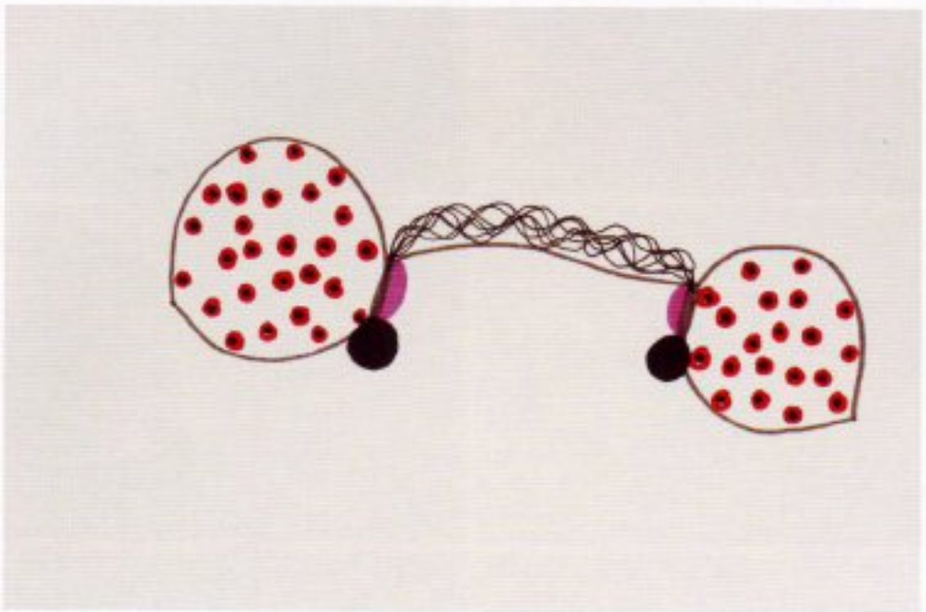


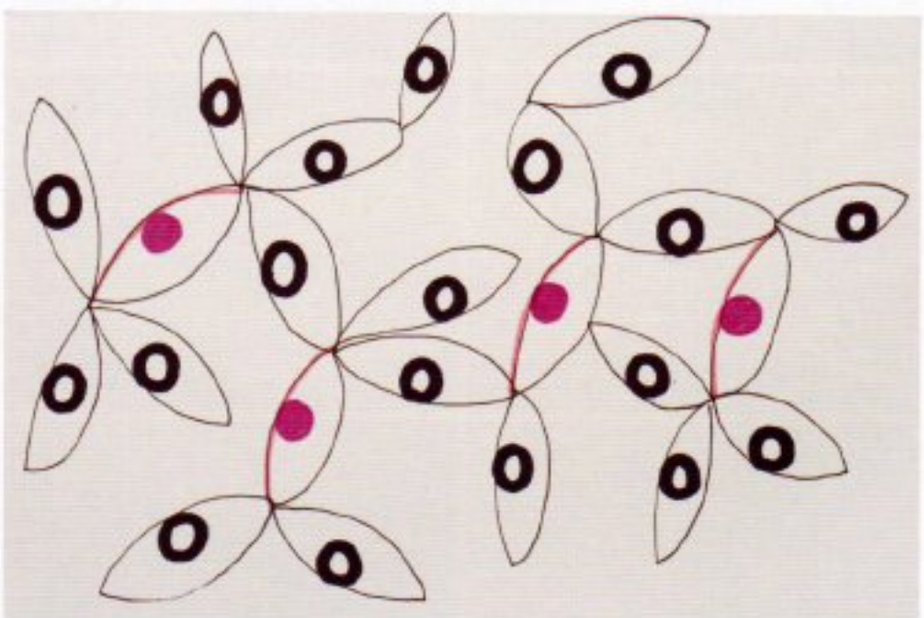





ARAUJO & SOBRINHO - PORTO-LISBOA
FICHA REF. 1923TA 6





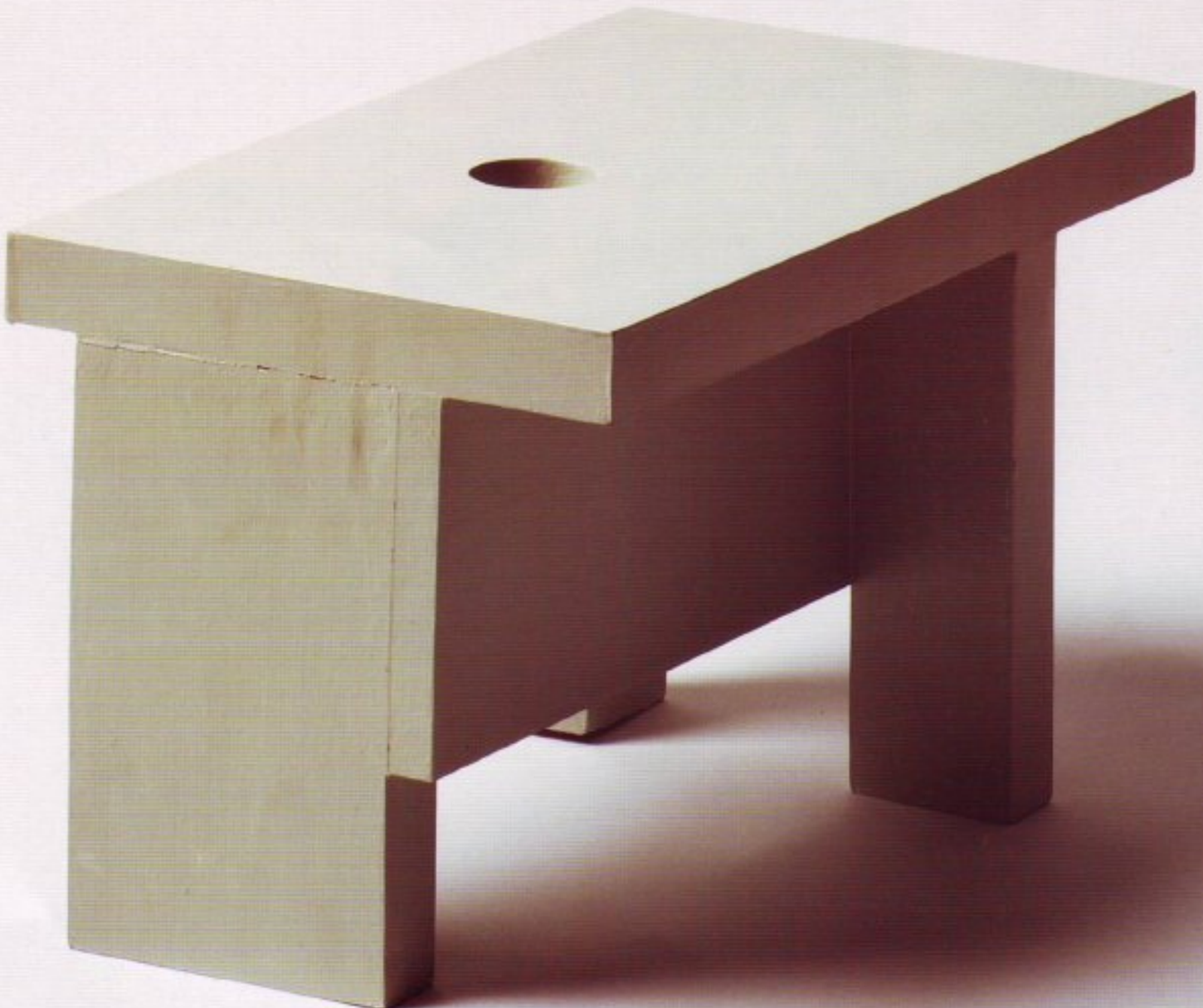














josé luis vicario

Acercamiento a un diario (sutil) de afectos y reflexiones

Javier Fuentes Feo

Al iniciar su texto para una de las diversas exposiciones que José Luis Vicario ha presentado en la Galería Siboney, Fernando Zamanillo Peral señalaba una cuestión de la que, aunque me hubiese gustado poder distanciarme a la hora de abordar las actuales anotaciones, no ha hecho más que retornar para imponerse como reflexión obligatoria; hasta el punto de que, como se puede observar, aparece ya desde el comienzo mismo de estas líneas. Según aquella consideración —que partía, a su vez, de unas reflexiones de Javier Marías—, en el momento de desarrollar una labor crítica o analítica, uno debería tratar de separar al máximo la producción artística de la personalidad de su autor.

Podríamos afirmar, sin ningún titubeo, que si esa exigencia de distanciamiento entre obra y personalidad se refiere al ámbito de las amistades y de los pactos personales y políticos, la consideración de Marías sobra, puesto que se sitúa más en el entorno de una angélica *ética trascendental* (parodiando al pensador de Königsberg) que de la evidencia inmediata de lo que parece factible en el mundo. Si, por el contrario, a lo que su reflexión remitía era a que los aspectos biográficos de un artista no deben ser tenidos en cuenta, esto es, que sus vivencias, pero también sus modos de abordar el diálogo, sus afectos, sus lógicas discursivas y perceptivas, sus deseos o, por situarnos incluso en aquel terreno que tanto le interesara a Nietzsche, sus gustos culinarios o topográficos, no deben de ser analizados, entonces uno no puede más que estar en radical desacuerdo con el escritor español. Bien es cierto que se corre un riesgo considerable cuando se piensa la obra de un autor teniendo en cuenta sus experiencias personales, pues no es difícil caer en la defensa de una producción que no logra alcanzar la intensidad que esa "personalidad" parecería capaz de activar; en ese sentido Marías tendría razón: no podemos dejarnos llevar por un culto a la personalidad que nos impida ver que la obra misma no habría alcanzado sus "objetivos". No obstante, y es aquí donde se sitúa la importancia de esta cuestión para comenzar a pensar el trabajo de José Luis Vicario, es indiscutible que la obra artística no surge de la nada. Volviendo al Nietzsche deconstructivo habría que señalar que, para poder estudiar el trabajo de un autor (si bien en sus reflexiones Nietzsche se refería fundamentalmente a sus antepasados filosóficos), hay que analizar a fondo sus experiencias personales; en último término, toda obra es siempre fruto de una biografía. En esos mismos términos, y sólo a modo de referencia, podríamos recordar el modo en que Marx señalaba el condicionamiento (en su caso de *clase*) que habría determinado las apuestas filosóficas de Kant o de Hegel, o, ya en el siglo XX, cómo Freud, Foucault o Derrida, habrían sometido también a disección las condiciones microhistóricas, microafectivas o lingüísticas, que habrían hecho posible que determinados discursos o movimientos de poder y de sentido fuesen alumbrados. Resumiendo, como no todo es posible en todo momento, analizar las peculiaridades de esa singularidad llamada autor (también, como sabemos, puesto él mismo en entredicho) nos puede ayudar a comprender tanto su trabajo como la labor de todos aquellos que comparten vivencias o condiciones histórico-económico-políticas similares.

Y, sin embargo, no pretendo sugerir con esto que sea mi propósito analizar aquí la realidad personal de José Luis Vicario a la manera de un minibiógrafo o de alguien que viene a desvelar cuestiones psicoanalíticas capaces de hacernos comprender el sentido de su propuesta. Nada más lejos de mi intención. Lo que pretendo señalar, ya desde el comienzo, es que creo que ese vínculo es para él algo crucial o, me atrevería a aventurar incluso, algo en sentido estricto *necesario* e *inevitable*. Para Vicario no es que la cuestión radique en que existe un vínculo importante entre su obra y su experiencia vital, es que ésta se ve explícitamente expuesta en aquella; Vicario no sólo no puede, sino que de hecho me parece que no quiere, dejar que el espacio de una razón objetivadora y analítica (la que da el paso atrás y mira desprendida en la distancia), le otorgue a su propuesta un aire de intelectualidad, permitiendo así un acceso, entre otras cosas, mucho más sencillo al discurso crítico que aspira a desvelar los motivos y los entresijos de cada propuesta artística. Para Vicario la obra tiene que estar, como quien dice, a pie de la vida o, lo que es

lo mismo, tiene que ser extensión, casi orgánica, de los propios movimientos afectivos, sentimentales, perceptivos y, por supuesto, también reflexivos. La obra, como señalaré a continuación es, en gran medida, una extensión poética de las sensaciones y las afecciones más íntimas del artista.

Hay que admitir que no es en absoluto sencillo hablar de la obra de este artista; cuando uno se aproxima a ella con las herramientas historiográficas, teóricas, filosóficas y sociológicas al uso, comprende en seguida que si bien con ellas podría articular un cierto espacio de sentido, esto es, podría ubicar algunas señales para que el receptor del trabajo cartografiase mínimamente un territorio (en ese sentido se podría hablar, por ejemplo, de Marcel Duchamp, de las Mitologías personales, de Félix González Torres o de la desmaterialización del arte), lo cierto es que algo fundamental estaría quedando fuera. Creo que después de articular un discurso semejante, tendríamos que admitir que lo más relevante y lo más importante se nos habría escapado, que habría algo más allá de esas evidencias puramente contextuales y que lo fundamental sería, precisamente, aquello que no habríamos logrado articular. La mayor parte de los trabajos de este artista, si bien su trayectoria comienza ya a ser larga y por lo tanto compleja, despliega un modo de comprender la propia existencia y, a partir de esa comprensión, obliga a pensar, entre otras cosas, el modo en que lo sutil, lo mínimo, lo pasajero o lo inesperado, resulta crucial en la conformación de eso tan complejo, y sin duda incierto, a lo que llamamos vida. Por eso, me atrevería a proponer que la obra de José Luis Vicario responde al proyecto de un existencialista, entendido este término no ya en el sentido canónico que la Historia del pensamiento le ha dado a un determinado movimiento filosófico (de Jaspers a Heidegger pasando por Sartre o Camus), sino en un sentido más popular o cotidiano: alguien cuya preocupación última se desenvuelve en la comprensión y conformación de aquello que llamamos existir; alguien para quien su propio existir y la certeza altamente fascinante y al mismo tiempo desconcertante de *estar vivo* se convierte en un elemento de reflexión reiterada. Podríamos decir entonces que su obra sería algo así como una especie de diario objetivado por una dialéctica de lo público, esto es, un diario personal que sabe que su función no es la intimidad de los propios pensamientos y afectos (un texto de alcoba), sino la publicidad de lo que quiere articular espacio social. Su trabajo es, por eso mismo, fruto de algo profundamente íntimo, algo lleno de sensaciones, pero algo que no se limita a ser pura sensiblería sino que, al estar mediado por conocimientos lingüísticos colectivos (lenguajes sociales validados), permite un verdadero ámbito de co-afección y de co-reflexión —por evitar un término tan común y poco preciso para hablar de la experiencia artística como el de "comunicación"—. Diría, por tanto, que veo en su trabajo algo así como una *preocupación* y una *inquietud*, por no recurrir tampoco al manido concepto del *cuidado* (*sorge*), acerca del propio tiempo vital, acerca de su apertura y de su incierto devenir; un tiempo que, habría que dejarlo muy claro, no es nunca —y él lo sabe muy bien— *tiempo de uno*, sino siempre *tiempo con los otros* y *tiempo con el otro*.

Y es precisamente en este propósito de tratar de comprender su trabajo como una inquietud constante acerca del propio devenir efectivo de la existencia, por lo que afirmaría que su propuesta ha girado y ha insistido de manera constante y permanente sobre aquello que Marcel Duchamp definiera como lo infla-leve. Parece como si Vicario asumiese que lo nimio, esto es, lo imperceptible que sin embargo deja huella, conformara en realidad lo que, en último término, puede ser considerado como auténticamente relevante. Desde obras de una calidad extraordinaria como *Nieve portátil* (1998), en la que no puedo dejar de ver la influencia —posiblemente inexistente pero no por ello menos interesante— de la escultora venezolana Gego, pasando por la mítica serie de espacios etéreos —por no llamarlos esculturas, cosa que no creo que sean en sentido estricto— a los que tituló *Vapor de amor*, y llegando a ese libro de una belleza frágil titulado *El francotirador, el parapeto y el viento* (y sobre el que trataré de reflexionar algo más adelante), esa experiencia de lo que pasa prácticamente desapercibido ha resultado ser siempre crucial. Del mismo

lo mismo, tiene que ser extensión, casi orgánica, de los propios movimientos afectivos, sentimentales, perceptivos y, por supuesto, también reflexivos. La obra, como señalaré a continuación es, en gran medida, una extensión poética de las sensaciones y las afecciones más íntimas del artista.

Hay que admitir que no es en absoluto sencillo hablar de la obra de este artista; cuando uno se aproxima a ella con las herramientas historiográficas, teóricas, filosóficas y sociológicas al uso, comprende en seguida que si bien con ellas podría articular un cierto espacio de sentido, esto es, podría ubicar algunas señales para que el receptor del trabajo cartografiase mínimamente un territorio (en ese sentido se podría hablar, por ejemplo, de Marcel Duchamp, de las Mitologías personales, de Félix González Torres o de la desmaterialización del arte), lo cierto es que algo fundamental estaría quedando fuera. Creo que después de articular un discurso semejante, tendríamos que admitir que lo más relevante y lo más importante se nos habría escapado, que habría algo más allá de esas evidencias puramente contextuales y que lo fundamental sería, precisamente, aquello que no habríamos logrado articular. La mayor parte de los trabajos de este artista, si bien su trayectoria comienza ya a ser larga y por lo tanto compleja, despliega un modo de comprender la propia existencia y, a partir de esa comprensión, obliga a pensar, entre otras cosas, el modo en que lo sutil, lo mínimo, lo pasajero o lo inesperado, resulta crucial en la conformación de eso tan complejo, y sin duda incierto, a lo que llamamos vida. Por eso, me atrevería a proponer que la obra de José Luis Vicario responde al proyecto de un existencialista, entendido este término no ya en el sentido canónico que la Historia del pensamiento le ha dado a un determinado movimiento filosófico (de Jaspers a Heidegger pasando por Sartre o Camus), sino en un sentido más popular o cotidiano: alguien cuya preocupación última se desenvuelve en la comprensión y conformación de aquello que llamamos existir; alguien para quien su propio existir y la certeza altamente fascinante y al mismo tiempo desconcertante de *estar vivo* se convierte en un elemento de reflexión reiterada. Podríamos decir entonces que su obra sería algo así como una especie de diario objetivado por una dialéctica de lo público, esto es, un diario personal que sabe que su función no es la intimidad de los propios pensamientos y afectos (un texto de alcoba), sino la publicidad de lo que quiere articular espacio social. Su trabajo es, por eso mismo, fruto de algo profundamente íntimo, algo lleno de sensaciones, pero algo que no se limita a ser pura sensiblería sino que, al estar mediado por conocimientos lingüísticos colectivos (lenguajes sociales validados), permite un verdadero ámbito de co-afección y de co-reflexión —por evitar un término tan común y poco preciso para hablar de la experiencia artística como el de "comunicación"—. Diría, por tanto, que veo en su trabajo algo así como una *preocupación* y una *inquietud*, por no recurrir tampoco al manido concepto del *cuidado* (*sorge*), acerca del propio tiempo vital, acerca de su apertura y de su incierto devenir; un tiempo que, habría que dejarlo muy claro, no es nunca —y él lo sabe muy bien— *tiempo de uno*, sino siempre *tiempo con los otros* y *tiempo con el otro*.

Y es precisamente en este propósito de tratar de comprender su trabajo como una inquietud constante acerca del propio devenir efectivo de la existencia, por lo que afirmaría que su propuesta ha girado y ha insistido de manera constante y permanente sobre aquello que Marcel Duchamp definiera como lo infla-leve. Parece como si Vicario asumiese que lo nimio, esto es, lo imperceptible que sin embargo deja huella, conformara en realidad lo que, en último término, puede ser considerado como auténticamente relevante. Desde obras de una calidad extraordinaria como *Nieve portátil* (1998), en la que no puedo dejar de ver la influencia —posiblemente inexistente pero no por ello menos interesante— de la escultora venezolana Gego, pasando por la mítica serie de espacios etéreos —por no llamarlos esculturas, cosa que no creo que sean en sentido estricto— a los que tituló *Vapor de amor*, y llegando a ese libro de una belleza frágil titulado *El francotirador, el parapeto y el viento* (y sobre el que trataré de reflexionar algo más adelante), esa experiencia de lo que pasa prácticamente desapercibido ha resultado ser siempre crucial. Del mismo

modo, si se revisan otros trabajos anteriores como *Raya de amor* (1993) o *Deseadores* (1996), o si se observan piezas del año 2006 como *Guirnalda (negra)* o *Telón*, tenemos la certeza de que a lo largo de su trayectoria Vicario ha buscado aproximarse a las sensaciones y a los afectos de un modo, por decirlo así, no impositivo. Y es precisamente ahí, en esa *no imposición leve* típica de su labor, donde creo que este artista responde a aquella definición un tanto abrupta que acabo de aventurar: el hecho de que se trata de un artista existencial. De algún modo, su trabajo estaría señalando o, mejor aún, estaría considerando que la vida, si bien desde el territorio de la gran comunicación y del espectáculo parece querer ser reducida a grandes eventos y a grandes acontecimientos (pues en el fondo no es otra la lógica que rige el espectáculo contemporáneo, basado en la gran emoción impositiva: noticias, imágenes, eslóganes, deseo pornográfico, etc.), lo cierto es que viene determinada y afectada por unas incidencias mínimas y permanentes sobre el propio cuerpo (ese objeto del que también parecemos querer deshacernos en la era de los grandes impulsos telemáticos)[1]. Creo que Vicario viene a señalarnos en su trabajo que, aunque esos mega impulsos inducidos logren orientar muchas veces nuestra percepción fenomenológica del mundo, los afectos no son por lo general fruto de esos grandes acontecimientos, sino que surgen o aparecen más bien como movimientos imperceptibles de fuerzas difícil o imposibles de ser conceptualizadas o cartografiadas. Esas fuerzas, entendidas siempre como desplazamientos y movimientos frágiles, trabajarían sobre el propio cuerpo (entendido también, y siempre, como cuerpo colectivo) a nivel estrictamente fisiológico: reorientándolo, induciéndolo o conformándolo. Es lo imperceptible, por tanto —aquel movimiento silencioso capaz de generar grandes cambios del que hablara Nietzsche—, lo que tiene capacidad de alterar, distorsionar, embellecer, afirmar, trastocar, engrandecer, negar o potenciar, el mundo y los mundos complejos en los que esa/s vida/s nuestras desarrollan su posibilidad. O, dicho de otro modo, lo que veo en la mayor parte de las disposiciones plásticas de José Luis Vicario es un intento de apelar a aquello aparentemente irrelevante que, sin embargo, es capaz, no ya de conformar un campo de sentido —pues poco a poco nos vamos desprendiendo de esa losa heredera directa de la Verdad a la que llamamos *sentido*—, sino de proporcionarle unas posibles huellas poéticas a la existencia; algo que él consigue más a partir de objetos que plantean dudas o incertidumbres, que a través de propuestas que aspirarían a cartografiar un territorio. Creo, efectivamente, que su obra se podría entender en ese sentido interrogativo: se trata de propuestas en las que late más el aroma de una duda o de una incertidumbre —que no obstante tiene la fuerza de ser propuesta— que de intentos de señalar o demarcar territorios afectivos o reflexivos bien definidos.

Así, por tanto, las obras de este artista buscan, no tanto una comprensión o una explicación de la propia existencia —algo que, desde mi punto de vista, no sería más que un ejercicio inútil por seguir siendo excesivamente metafísico: *¿qué me cabe esperar?*—, como una organización fractal y poética de la misma. Insisto, su labor, que consiste en propuestas regidas en gran medida por el criterio de lo leve y de lo que se desvanece o tiene dificultades para imponerse tanto material como incluso afectivamente, logra, por eso mismo, convertirse en un territorio de sutilezas y de afectos mínimos; afectos que, precisamente por tener esa característica, se convierten en cruciales. En ese sentido sería interesante volver a hacer referencia a una obra como *Nieve portátil* (1999), una especie de malla hecha con cintas de raso color blanco que se coloca a algunos centímetros de la pared pasando, por lo general, completamente desapercibida. Sin embargo, cuando el tiempo adquiere otra dimensión y la mirada es capaz de comenzar a captar los detalles de lo mundano o lo habitualmente imperceptible en la sala de exposi-

[1] No es extraño que Francisco Javier San Martín haya hecho con radical lucidez, referencia al modo en que la presencia del cuerpo es, desde su aparente ausencia, algo fundamental en el trabajo de José Luis Vicario. San Martín, Francisco Javier: "Arañazos, caricias, grietas y orificios: representación en cuatro actos", en el catálogo de *Acróbata furtivo*, Palacete del Embarcadero. Santander 2004.



ciones (misión encomendada en gran medida al desarrollo del arte), esa pared sobre la que la malla se camufla (por ser del mismo color) adquiere una dimensión completamente diferente. A Vicario le gusta señalar, cuando analiza este trabajo, el modo en que es más bien la sombra de la malla sobre la pared lo que el espectador puede ver, mientras que el objeto mismo, esto es, su materialidad —con su dimensión, su extensión y su volumen—, llega casi a desaparecer ante los ojos. No sería por tanto ni siquiera el objeto mismo lo que adquiriría el privilegio perceptivo, sino que sería más bien el resto "irrelevante" de esa materialidad (su sombra), lo que al artista le estaría interesando. Del mismo modo, reflexionando también acerca de este mismo trabajo, Vicario suele señalar la importancia, una vez más casi inaprensible, de los sutiles movimientos de la sombra de la malla sobre la pared. Si se tiene en cuenta la levedad del raso como material escultórico que cuelga del techo, se comprende que cualquier movimiento que se produzca en la sala tiende a afectarlo, generando, de ese modo, oscilaciones, movimientos y vibraciones mínimas. El movimiento de cada espectador, la respiración del aire acondicionado de la sala o la apertura de puertas o de ventanas en cualquier sala contigua, determina la presencia siempre alterada de esta escultura sutil. *Nieve portátil* es, por esto mismo, un caso paradigmático de las inquietudes de José Luis Vicario a las que vengo haciendo referencia: se trata de un objeto escultórico en el que más que hallar la *poética de la ausencia*, nos encontramos con una poética de lo nimio o de lo leve; de aquello que, siendo lo que en el devenir de nuestras existencias conforma de forma efectiva nuestros desplazamientos de afección y percepción, suele pasar desapercibido y no es, en la mayor parte de las ocasiones, conceptualizable o racional. La obra señala ese campo de afecciones que habla de la propia vida y, más aún, si cabe, de la vida de un artista, aquel que, de manera privilegiada, genera su labor en el intento de mostrar, impulsar, potenciar o jugar, con ese terreno de lo imperceptible que es el mundo en tanto que movimiento afectividad múltiple y diversa.

De un modo muy similar, me atrevería a afirmar que el pequeño librito/catálogo al que me he referido antes, *El francotirador, el parapeto y el viento*, y que Vicario presentó con motivo de su exposición en Vacío 9 en el año 2004, permite volver a observar algunas de estas cuestiones, dejando entrever, en sus propias características formales y materiales, muchas de las preocupaciones e intereses que vengo desarrollando. Si, tal y como he afirmado, no puedo dejar de ver en el trabajo de este artista un ejercicio plástico que quiere mostrarse como un diario privado escrito con un lenguaje artístico para su posible *publicación*, esto es, que veo su labor como una reflexión profunda en torno a los devenires que le dan una consistencia frágil a nuestra existencia (el amor, la amistad, la ausencia, la añoranza, la nostalgia, el recuerdo, la desaparición, la espera, la respiración, la intimidad, la duda, la angustia, la protección, la arritmia, el miedo, la muerte, el sueño, el deseo, la huida, el paso, la búsqueda, la pérdida ...), me atrevería a añadir que este pequeño librito es algo así como un *catálogo perfecto* en tanto sintetiza exactamente lo que es el fondo último de aquel a quien representa. Si un catálogo tendría que ser en cierta medida una metonimia de su autor y de la exposición en la que se publica, este pequeño —y "casi irrelevante"— texto, se convierte, como digo, en el catálogo perfecto. Es posible que una primera aproximación a este objeto publicado con papel de Biblia deje desconcertado a quien lo recibe, pero lo cierto es que, cuando se analiza con rigor, demuestra ser fundamental para comprender el resto del trabajo de Vicario. Así pues, comenzaré por reiterar que este libro es ya, en sí mismo, y de manera condensada, el diario al que me he referido a lo largo de estas reflexiones. No se trata, obviamente, de un diario de anotaciones explícitas, obvias o evidentes, sino más bien de una acumulación de afectos y de vínculos (plásticos, temporales, dimensionales o, incluso, térmicos) a lo largo de unas páginas en las que las relaciones complejas se multiplican. Más allá de las primeras dedicatorias, a las que en seguida me referiré, la totalidad del libro está realizado a base de páginas en las que se encuentran dibujos de muy diferente tipo realizados, suponemos,

consecutivamente. En algunos casos encontramos varias hojas vacías, como si nada hubiese podido ser escrito en determinadas fechas, en otras hallamos series de dibujos claramente sucesivos que nos posibilitan leer tres, cuatro o cinco páginas seguidas como si, en esa "fecha", "la palabra" se hubiese extendido manteniendo la tensión de lo expresado más allá de una o dos cuartillas, haciendo posible, al mismo tiempo, un juego de movimientos, volúmenes y relaciones ciertamente interesante. En esos casos, resulta importante también el hecho de que se haya recurrido al papel de Biblia, no sólo porque vuelve a hablar de aquel carácter de levedad y sutileza al que me refería al recordar algunos proyectos plásticos como *Línea de amor* o *Vapor de amor*, sino porque ayuda a reflexionar acerca de una dimensión compleja del tiempo a partir de la disposición concreta del espacio. Esto es, el hecho de que desde una hoja se pueda apreciar sutilmente, a la manera de un palimpsesto (juego paradójico del tiempo donde los haya) lo que en las hojas siguientes está representado, vuelve a hablar, sin ninguna duda, acerca del modo en que nuestra percepción capta —o es conformada por— las cosas que ocurren en torno a nosotros de un modo contingente, profundamente inconsciente y sin evidencias explícitas.

Las imágenes que encontramos en este libro, en el que la única tinta utilizada es negra, multiplican su diversidad y sus diferencias: en ocasiones aparecen gestos claramente expresivos, en otras nos enfrentamos con procesos obsesivos —algo que Fancisco Javier San Martín ha destacado como importante en la obra de Vicario—, en otros casos parecen remitir a proyectos para posibles obras a desarrollar en el futuro mientras que, en otras, de lo que se trata es de juegos plásticos explícitamente organizados para este soporte. Se podría afirmar entonces que cada imagen condensa preocupaciones heterogéneas con respecto al resto, que en ocasiones se producen secuencias u orientaciones de proximidad, mientras que, en otras, lo que aparece es la singularidad pura de algo que quiere encontrar su propia autonomía, esto es, un dibujo completamente aislado tanto pulsional como formalmente, de los que se encuentran en las hojas adyacentes. Del mismo modo, como ya he dicho, el silencio de la hoja en blanco, en ocasiones extendido a lo largo de varias páginas, aparece como posibilidad discursiva, como señalización quizá de que el vacío sígnico no tiene por qué significar vacío ontológico o nihilismo, algo que tanto Robert Rauschenberg en sus pinturas blancas de los años cincuenta, como John Cage en *4,33*, ya se encargaron de demostrar. Reconozco que al visitar esas hojas en blanco no puedo evitar recrearme en las variaciones de la luz en relación a la inclinación del papel o en el movimiento de la sombra de mis dedos sobre la superficie inexpresiva, un gesto quizá excesivamente autocomplaciente, pero del que el arte no tiene por qué, necesariamente, mantenerse alejado.

Por último, sería interesante señalar o, mejor dicho, resulta crucial recordar, que el libro se abre con una frase que ya se ha convertido en fundamental en varias de las publicaciones que Vicario ha preparado en los últimos años: "Dedico este libro que se presenta en la exposición *El francotirador, el parapeto y el viento* a todos los que de algún modo me han influido durante el proceso de creación", y a continuación presenta una lista enorme de nombres seguidos de un *por* y de una descripción no necesariamente evidente o aclaratoria:

"a José Borrás por el proyecto,
a Mercedes Merino por ser la mejor compañera de viaje,
a Claudio Segovia en Río y sin llamar,
a Iñigo Pétalo por el paliativo a la vida,
a Ana y Arcadio con la acción de cupido,
[...]"

Pienso que esta dedicatoria abre el trabajo de Vicario hacia ese espacio externo que es fundamental cuando alguien trabaja con el mundo de los afectos; de lo que se trata no es tanto de llevar a cabo un agradecimiento formal, sino de repartir guiños amistosos y emotivos al mundo en el que la propia labor se desarrolla. Si, como digo, la reflexión por parte de Vicario en su trabajo en torno a eso íntimo que es en el fondo lo crucial remite a devenires de todo tipo, sería absurdo que en ese terreno no se viesen incluidos todos aquellos con los



que se comparte ese contexto complejo llamado mundo. Vicario agradece algo concreto (muchas veces algo que sólo puede comprender la persona que recibe el agradecimiento) a aquellos con los que se ha encontrado durante el periodo de trabajo, señalando así, también, que la obra, si bien es suya, es también de todos los que le han aportado ideas, reflexiones, críticas, o, simplemente, han generado situaciones amistosas o de ocio capaces de dejar huella; una huella que, en una obra como la suya no es menos importante que cualquier reflexión analítica o filosófica. En definitiva, creo que esas listas inmensas de agradecimientos en las que se incluyen frases como "a Agustín Rojalla por los encargos y las prisas" o "a Carmen + Tono por ser maravillosos", hablan de algo mínimo, de algo que se podría calificar incluso de banal o irrelevante, pero que para alguien que trabaja en el terreno ya descrito de lo imperceptible que determina nuestras vidas, no puede, ni mucho menos, quedar excluido.

En una reciente conversación/discusión con José Luis Vicario, trataba él de "imponerme" que toda gran obra de arte debe tener tres componentes ineludibles: "Inteligencia, sensibilidad y sentido del humor". Ciertamente coincido con él en los dos primeros elementos, mientras que era el tercero (el de la discordia) el que, desde mi punto de vista, no representaba algo estrictamente necesario; al fin y al cabo podía éste ser sustituido por muchos otros como la violencia, la inquietud, la belleza, el desasosiego o la crítica. Si se tiene en cuenta que la mayor parte de los artistas tienden a definir lo artístico "en sí" a partir de las características que definen su propio trabajo, podríamos señalar que para Vicario ese tercer elemento resulta ineludible a la hora de plantear sus proyectos plásticos. Para él la ironía y la risa (que, como sabemos, desde Daumier hasta Warhol, o desde Baudelaire hasta Brecht o Benjamin, ha sido fundamental) es algo ineludible. Hay en su trabajo un intento de, podríamos decirlo así, *ponerle* humor a la vida. Sin duda, un objeto como *Totemlaxis* (2006) o como *Troya* (2006), o incluso la pequeña alcayata de oro convertida en objeto escultórico que se reproduce en la portada de este catálogo quieren provocar en el espectador una sonrisa complaciente, sin que por ello excluyan reflexiones en torno a la desmaterialización del arte o al sentido de lo íntimo profundamente relevantes.

Y, sin embargo, creo que ese *ponerle humor a la obra* o *a la vida*, lo que pretende, en gran medida, es camuflar, una vez más, ese sentido existencial fundamental al que vengo haciendo referencia. Me atrevería a afirmar, incluso —y siendo al mismo tiempo consciente de lo arriesgado de una apuesta semejante—, que la risa o la sonrisa que Vicario quiere generar en el receptor de su trabajo, tiene mucho que ver con la risa tal y como ésta ha sido utilizada a lo largo de la historia del arte o del pensamiento desde el tiempo de los griegos: como camuflaje de algo considerado *más importante*. Mientras que para algunos, entre otros para autores citados como Benjamin o Brecht, esa risa era un modo de hacer más efectiva la crítica y la subversión política, para Vicario creo que ésta funciona como encubrimiento o como camuflaje de un profundo desasosiego. Creo que José Luis Vicario disimula con una estética en la que "lo divertido" tiene cabida, un cierto sentimiento desasosegado de la existencia que se hace efectivo en dos cuestiones elementales: una incertidumbre acerca de la propia identidad y de la contemporánea dificultad de vivir en comunidad cuando el concepto de Sujeto se ha disuelto y, segundo, una profunda inquietud referida a la ausencia: tanto en su forma más reiterada (como melancolía ante el transcurso del tiempo) como en su forma puntual más radical: la incertidumbre y la inquietud ante la muerte, quizá no tanto propia como ajena.

Así, creo que este diario íntimo que él expone a la manera de obras sumamente sutiles, trata de lograr una sonrisa similar a aquella que se arranca en el desarrollo de cualquier situación de nostalgia o de melancolía. Cuando se contemplan obras como *Telón* o *Guirnalda (negra)*, o cuando se recuerdan trabajos como *Cleopátrida* (1999) en sus distintas versiones, así como, quizá, *Coturnos Sourroucario* (1995), la sensación que a uno le invade es la del recuerdo que se diluye o la de la pérdida; la ausencia de algo que sea ineluctablemente efectivo como vivencia y, por lo tanto, el recuerdo irre-

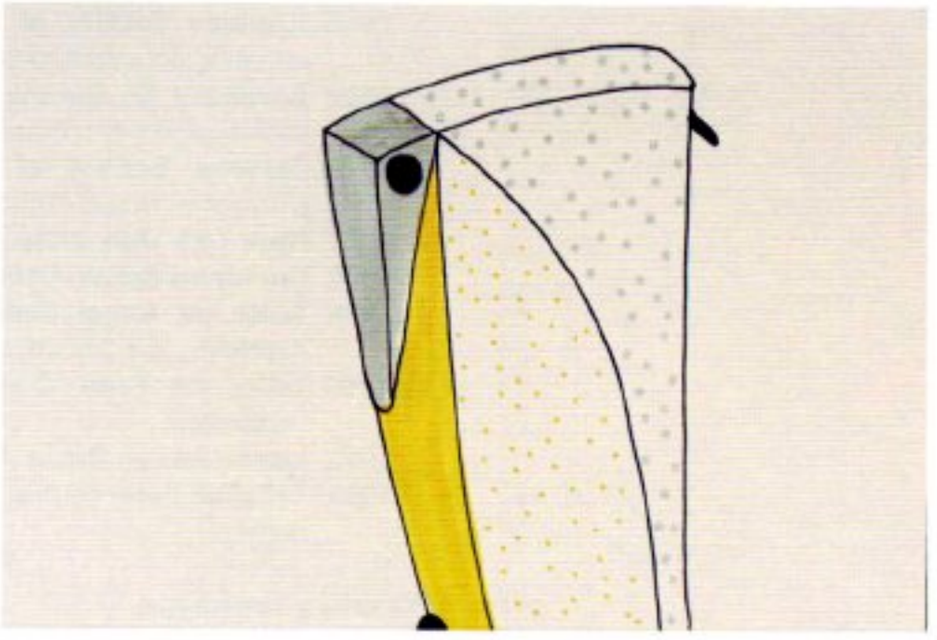
mediable de la desaparición, bien sea de aquellos a los que *se quiere* o bien de aquellas vivencias que daban fruto a ese *querer*. De algún modo se podría señalar que aquello sutil que iba generando nuestro conglomerado afectivo termina por asumir su propia nadería o, lo que es lo mismo, que todo cuanto resulta importante en tanto en cuanto nos conforma, termina por ausentarse. Al final, lo único que se puede afirmar como cierto es que *nada queda*; sin que esta nada sea necesariamente *la nada*, sino más bien una nada entendida como ausencia de algo consistente y duradero; algo que, si bien es liberador (dando precisamente por eso acceso a la risa) es también difícil de soportar.

La otra incertidumbre que creo que se oculta tras ese espacio de humor que Vicario reivindica es, como digo, una inquietud por el sentido de la identidad en un tiempo en el que la subjetividad asume irremediablemente su propia disolución, sin que aceptar ese proceso disyuntivo sea, necesariamente, algo sencillo. Asumir el ocaso de la propia subjetividad es aceptar el radical desfondamiento de una dialéctica que durante siglos, y de un modo muy especial a partir de la modernidad poscartesiana, conformó nuestros mundos de vida: la dialéctica sujeto/objeto, yo/mundo, dentro/fuera. Cuando revisamos trabajos recientes como *Fielato de cesura* (2003) en la que los tapones dispuestos por el suelo se convierten —como ha señalado Francisco Javier San Martín—, al estar colocados boca arriba, en recipientes, invirtiendo así su función de cierre por una de recepción, o cuando se atiende al modo en que con la obra *Telón* (2003) Vicario cerraba el único orificio/ventana de la sala de exposiciones en la que presentó su muestra *El acróbata furtivo*, se va haciendo evidente que ese cierto carácter lúdico o afable de su trabajo oculta una incertidumbre de gran calado. En el fondo, si se vuelve a prestar atención ahora a una obra como *Totemlaxis*, o si se revisa una escultura como *Tesoro* —una bola de unos noventa y cinco centímetros de diámetro compuesta de tapas de cacerolas—, no podemos evitar pensar acerca de un sentido de lo privado o de la identidad íntima que la posmodernidad, a partir de unas reivindicaciones políticas y ontológicas difícilmente cuestionables, se encargó de dinamitar. Hemos disuelto las identidades fuertes, es cierto, y eso ha ayudado a que los procesos de exclusión se conviertan en algo difícilmente defendible (cuanto menos a nivel teórico) —cuestión a la que una obra como *La portería de Abel* parece aludir—, pero lo cierto es que este "nuevo" panorama no es tampoco ni fácil ni rápidamente asimilable. Creo, pues, que ambos elementos: la ausencia como nostalgia o pérdida, y la disolución de un modo de pensamiento que daba seguridad, andan camuflados, como desgarramiento, bajo ese sentido del humor que, como decía, Vicario reivindica como fundamental. Pero no se entienda esto erróneamente; no pretendo afirmar con esta consideración que existe una especie de nostalgia o un anhelo de un tiempo perdido. Las estructuras se desgarran y se diluyen, los modelos dejan de ser sólidos para mostrar sus fisuras, el tiempo deshace cuanto aspira a permanecer, estas son cuestiones clave ante las que Vicario se repone al reivindicar el sentido del humor. Podríamos decir que éste sería, en último término, una ayuda, un modo de superar lo que, siendo inevitable o incluso en algunas ocasiones deseado (como la disolución de aquella dialéctica excluyente), no puede dejar de desasosegar. Al fin y al cabo aún no somos aquellos grandes hombres que Nietzsche viese atisbar en el futuro, capaces de enaltecerse ante su propia disolución.

* * *

Un diario, pues, en el que caben tanto los afectos sutiles como los movimientos reflexivos, un diario del que forman parte tanto los sucesos cotidianos como las referencias a ese territorio apasionante llamado arte; un texto abierto en el que aparece el recuerdo y la compañía de aquellos que dan forma y consistencia a nuestro propio existir, o de problemas tan fundamentales de nuestro tiempo histórico como el de la disolución de la subjetividad, el olvido o la muerte. Todo ello, no obstante, superado y camuflado siempre por ese ejercicio de fuerza, que no es naif optimismo, al que llamamos "sentido del humor".





Estudios realizados

2002 **Hispanic Society of America**, **Nueva York,** proyecto de investigación *El copista inclinado.*

2002 **Academia de España en Roma,** proyecto de investigación *El copista inclinado.*

1999 **Parsons School of Design**, New School University, Nueva York.

1999 **New York University**, Nueva York.

1999 **Doctor en Bellas Artes**, U.P.V., Bilbao.

1994 **Taller de Angel Bados y Txomin Badiola. Arteleku**, San Sebastián.

1992/93 **Taller de Tony Cragg. Kunst Akademie**. Düsseldorf.

1992 **Licenciado en Bellas Artes**, U.P.V., Bilbao.

1991 **Taller de Peter Müller, Hochschule der Kunst**, Berlín.

Premios y concursos

2002 **Beca del Ministerio de Asuntos Exteriores,** Academia de España en Roma.

2002 **Primer Premio de Escultura, Generación 2002,** Obra Social de Caja Madrid.

2002 Mención Especial en el **Premi Pilar Juncosa i Sotherby´s,** Fundación Pilar i Joan Miró, Palma de Mallorca.

1998 Premio **Fin de Siglo, Arte Joven**, Fundación Cañada Blanch y Club Diario Levante, Valencia.

1998 **Beca de Artes Plásticas de la Fundación Marcelino Botín.**

1996 Mención del Jurado en **Modernitá Progetto 2000, Concorso Internazionale Giovani Artisti,** Turín.

1995 **XI Muestra de Arte Joven,** Instituto de la Juventud. Ministerio de Asuntos Sociales.
1992 **Karl-Hofer-Gesellschaft,** Berlín.
1991 **Ertibil 91**, Diputación Foral de Vizcaya.
1991 **Beca del Programa Erasmus** en la Hochs-chule der Kunst, Berlín.

Exposiciones individuales

2006 Vacío 9, Madrid.
2006 **Totemlaxis,** Museo Barjola, Gijón.
2006 **El tercer gesto,** Galería Del Sol, Santander.
2005 **Tino,** KB Gallery, Santander.
2004 **El francotirador, el parapeto y el viento,** Vacío 9, Madrid.
2003 **Acróbata Furtivo,** Palacete del Embarcadero, Santander.
2002 **Cabalgar el Huracán,** Espai Lucas, Valencia.
2000 **Tramoya con colibrí,** Espai Lucas, Valencia.
1999 **Borken Urtz,** Trayecto Galería, Vitoria.
1999 **La Kinkibaus,** Galería Siboney, Santander.
1998 **Dinámica Malabar,** Sala del Club Diario Levante, Valencia.
1998 **Un cascabel en la tormenta,** Cleopátrida, Bilbao.
1998 **Cher Cicerón,** Espai Lucas, Valencia.
1997 **Grande, grande, grande,** Casa de Cultura de Basauri.
1996 **Drop,** Galería Siboney, Santander.
1995 **La siesta del obrero joven,** La Fundición, Bilbao.
1993 **Ich habe einen Vogel,** intervención en Alexanderplatz, Berlín.

Selección de exposiciones colectivas

2006 **Arco 06,** Vacio 9, Madrid.
2006 **I Bienal de Arte Contemporáneo Fundación Once,** Círculo de Bellas Artes Madrid.
2005 **BIDA,** (Bienal Internacional de Deporte y Arte) Macedonian Museum of Modern Art, Tesalónica.
2005 **BIDA,** Reales Atarazanas, Sevilla.
2005 **Transit,** Kodra 2005, Kalamaria, Tesalonica.
2005 **Arco 05,** Vacío 9, Madrid.
2004 **Loop,** Galería Vacío 9, Barcelona.
2004 **Nit Niu,** Cala San Vicente, Mallorca.
2003 **Becarios de la Academia de España en Roma,** Conde Duque, Madrid.
2002 **Generación 2002,** Casa de América, Madrid.
2001 **ArtBrussells,** Bruselas.
2000 **Liberalt,** Trayecto Galería, Vitoria.
2000 **Entre objeto y concepto**, Palacete del Embarcadero, Sala Luz Norte, Santander.
2000 **Becarios de la Fundación Marcelino Botín,** Colegio de España en Roma, Instituto Cervantes, Roma.
2000 **Indoméstico,** Imatra, Bilbao.
2000 **ArtBrussells,** Galería Siboney, Bruselas.
2000 **Frankfurtart,** Galería Siboney, Frankfurt.
2000 **Arco 00,** Galería Siboney, Madrid.
2000 **El arte son ellos,** Colegio de Arquitectos de Málaga.
1999 **Apuntes para una Colección,** Club Diario Levante, Valencia.
1999 **Itinerancias 98/99,** Fundación Marcelino Botín, Santander.
1998 **Trans Sexual Express,** BilbaoArte, Bilbao.
1998 **Arco 98,** Galería Siboney, Madrid.

Ficha técnica por orden de paginación:

Portada **Escarpia**
Oro. 1:1. 2005.

Guardas **La portería de Abel**
Detalle.

Pág. 5 **Detalle Totemlaxis**
Paraguas y hierro. 100x100x250 cm. 2006.

Págs. 8/9 **Diamantes**
Collages. 10x15 cm. 2006.

Págs. 11/13 **La portería de Abel**
Red y cintas de raso. 600x600x600 cm. 2004-2006.

Pág. 14 **Telón**
Cintas de raso. Medidas variables, 2004.

Pág. 15 **Nieve portátil**
Cinta de raso. 700x389x6 cm. 1996.

Pág. 16 **Vi el sol (representación en gente)**
Fotografía a color, 1999.

Pág. 17 Izq. **Telón del Senado**
Terciopelo. Medidas variables, 2003.

Pág. 17 Dcha. **Columna Salomana**
Cinta de raso. Medidas variables, 2004.
Columna Platan
Aluminio y nylon. Medidas variables, 2004.

Pág. 19 **Totemlaxis**
Paraguas y hierro. 100x100x250 cm. 2006.

Págs. 20/21 Dibujos sobre papel. 10x15 cm. 2006.

Pág. 23 **Geométrica borrosa**
Acero, cinta y plástic., 450x370x330 cm. 2005.

Págs. 24/25 Dibujos sobre papel. 10x15 cm. 2006.

Pág. 27 **Espíritu de Reyson**
Tubos, perlas y cántaras. Medidas variables, 2006.

Págs. 28/29 Dibujos sobre papel. 10x15 cm. 2003-2006.

Pág. 30 **Vaya**
Aluminio, corcho, billetes y luz.
400x400x400 cm. 2003.

Pág. 31 **Ring**
Madera, cintas y cascabeles.
250x250x200 cm. 2002.

Págs. 32/33 **Veleta para saber de donde viene el viento**
Veleta, rodamientos y periscopio de acero inox.
85x60x277 cm. 2005.

Págs. 34/35 **Troya**
Fichero, dibujos, metal y cuero.
75x52x165 cm. 2006.

Pág. 36 **Annabella y su trouppe (representación en gente)**
Fotografía a color. 1999.

Pág. 37 **Belvedere (AMO)**
Pintura y chinchetas. Medidas variables. 2000.

Pág. 39 **La Cazuela del náufrago**
Instalación nocturna para una playa. 2004.

Pág. 40 **Vapor de amor, detalle**
Acero y cuentas de cristal. 2003.

Pág. 41 S **Vapor de amor (Dogo)**
Acero y cuentas de cristal.
Medidas variables. 1999.

Pág. 41 I **Vapor de Amor (bola)**
Medidas variables, 2003-2006.

Pág. 42 **Actor**
Bronce y terciopelo. 1:1. 2002.

Pág. 43 **Sincio Pindio (silo)**
Palillos y metal. Medidas variables. 2003.

Pág. 44 S **Pasión**
Piedra. 2004.

Pág. 44 I **Autoayuda**
Barro. 1997.

Pág. 45 S **Tesoro**
Tapas de porcelana. Diámetro 120 cm. 2006.

Pág. 45 I **Fielato de cesura**
Tapones de plástico. Medidas variables. 2003.

Pág. 46 **Pasión. Búscame**
Piedra, 2006.

Pág. 47 **Fogón**
Mesa, cocina, cazuelas y humo.
Medidas variables. 2006.

Págs. 48/51 Dibujos sobre papel.
10x15 cm. 2003-2006.

Págs. 52/53 **El francotirador, el parapeto y el viento**
Video. 2005.

Pág. 54 Bancos de Santander en vertical.

Pás. 55 Bancos de Santander en un baño.

Págs. 56/57 **Bancos de Santander**
DM y pintura. 23,5x22,5x40 cm. c/u. 2004.

Pág. 62 Portada del catálogo **El francotirador, el parapeto y el viento**. Vacío 9. Madrid. 2004.

Pág. 64 **Guirnalda (negra)**. En Proceso.
Cinta y bocado de equitación. 2006.

Págs. 66/67 Dibujos sobre papel.
10x15 cm. 2006.

Guardas **La portería de Abel**
Detalle.

Contraportada **Alcayata**
Oro. 1:1. 2005.



Museo Barjola

Gobierno del Principado de Asturias
Consejería de Cultura, Comunicación Social y Turismo