

De Juan Hidalgo al concepto

Nacido el 14 de octubre de 1927 en Las Palmas de Gran Canaria, Juan Hidalgo (JH), artista multidisciplinar donde los haya, ha cultivado a lo largo de su extensa y prolífica trayectoria multitud de vías creativas, desde la composición musical más vanguardista y transgresora hasta la fotografía o la creación de objetos, pasando por otras muchas que destacan por su difícil clasificación genérica (como las realizadas como miembro fundador del grupo ZAJ, probablemente las que le han reportado un reconocimiento más unánime en el conjunto de su carrera). Es por tanto un artista total, en cuyo análisis resultaría absurdo, contraproducente y sobre todo, bastante empobrecedor, intentar clasificarlo genéricamente dentro de un único movimiento artístico. Hemos de acercarnos a sus creaciones con la mente libre de prejuicios que obstaculicen la aprehensión más auténtica y directa de unas obras que, precisamente, nos invitan a una completa libertad de interpretación.

Aún siendo un artista inclasificable, sí se puede reconocer un cierto halo conceptual en toda su obra. Movimiento artístico surgido en los años 60 del siglo XX, el **arte conceptual** situó la *idea* de la obra por delante del objeto. El concepto prevalece sobre los aspectos formales y, en muchos casos, es la obra en sí mismo. Cuando un artista utiliza una forma conceptual de arte significa que todo el planteamiento y las decisiones son mentales, siendo la ejecución final un asunto superficial, casi prescindible.

El **arte conceptual** surgió en parte como una reacción en contra del formalismo que había sido articulado por el crítico Clement Greenberg, según el cual las cualidades más físicas, formales y técnicas de la obra son lo verdaderamente artístico. Sus precursores inmediatos pueden buscarse en el resurgir de las Vanguardias tras la II Guerra mundial, con dos figuras destacadas: el artista francés e inventor del *ready-made*, **Marcel Duchamp** y el compositor estadounidense **John Cage**. Precisamente son ambos artistas a quienes JH cita en varias ocasiones como personalidades más directamente influyentes en su propia obra: *“Mi padre es John Cage, aunque me llame Hidalgo; Marcel Duchamp, mi abuelo, aunque no se llame Cage [...]”*.

Dentro de este tipo de arte se incluyen un amplísimo espectro de manifestaciones en las que esa preeminencia del concepto sobre el objeto adquiere diversos grados de radicalidad: desde los *ready-mades* de Duchamp (en los que, aunque la elección del artista es lo que convierte un objeto común en arte, lo objetual aún está muy presente), hasta las ocasiones en que la obra se reduce a un conjunto de instrucciones documentando cómo crearla, pero sin llegar a ejecutarla realmente. En todos los casos, sea mayor o menor la presencia física de ese objeto llamado obra de arte, subyace una declarada intención destructiva de la idea de pintura y un interés cada vez mayor por lo efímero, incluso por lo inmaterial.



Joseph Kosuth
Una y tres sillas, 1965

La obra de **Joseph Kosuth** titulada *Una y tres sillas*, es un buen ejemplo no sólo de este tipo de arte sino de su funcionamiento interno. Al exponer juntas una silla (objeto), una fotografía de la silla (documento) y la definición del concepto silla, el artista nos muestra las tres fases evolutivas que conducen a la desin-

tegración progresiva del objeto artístico a favor de su sola conceptualización como tal. La cualidad física del objeto desaparece y se transforma, primero en documento y, luego, en un concepto abstracto para cuya presentación se emplea la herramienta del lenguaje.



Ayacata, 1998

En 1997 JH decide dar un cambio radical a su vida y se traslada a la pequeña localidad de Ayacata en Gran Canaria, lejos del ajetreo urbano y del ambiente festivo y nocturno que durante tantos años vivió con intensidad. La silla que aquí nos muestra, a medio camino entre el urinario de Duchamp y la silla de Kossuth, se constituye como un ejemplo de ese proceder característico de JH en el que la deuda con el pasado no es óbice para seguir manteniendo una originalidad y autenticidad difícilmente igualables. La silla y los guantes que descansan sobre su respaldo son más objetos elegidos que *encontrados*. Una presencia -la de la silla- que es capaz de sugerir todas las ausencias del mundo, las que podrían ocupar su asiento vacío y las que abandonaron unos guantes usados. No es tan importante la silla en sí misma como el concepto que ésta soporta en comunión con los guantes que descansan sobre su respaldo. Unos *objetos encontrados* al haber sido, primero elegidos, y, después, combinados para sugerir más que la más pictórica de las representaciones.



La bola peluda, 2008

Esta esfera de goma no habla, en pleno siglo XXI, del cuestionamiento del concepto de arte, no es por tanto un epígrafe tardío del *ready-made* de Duchamp. No parece el artista querer convencer a nadie de que sus púas de goma rosas son más estéticas que de cualquier otro color. Probablemente daría igual si en lugar de rosas hubiera sido verdes. La importancia del rosa es porque esa pelota era rosa en el momento de ser *encontrada* por JH, y ya entonces era rosa por una razón vital muy anterior pero absolutamente alejada de la posterior intención de convertirla en objeto artístico. No es el escándalo sobre una cuestión que debiera ya estar superada lo que el artista plantea. Es sólo su vida misma dedicada al arte lo que enseña. Lo natural, directo y franco de una creación que continúa acumulando su propia y personal cotidianeidad en objetos que son, finalmente, fragmentos de una autobiografía inacaba.

El objeto cotidiano

Hace ya casi un siglo, en 1913, Marcel Duchamp creó el primer *ready-made*, revolucionando con sólo una intención o gesto mental, toda la historia del arte anterior a él. Lo hizo colocando boca abajo y sobre un taburete una rueda de bicicleta. Este gesto se volvería cada vez más intencionado y a la rueda de bicicleta le sucederían un *Botellero* y el famoso *Urinario*, entre otras decenas de objetos descontextualizados. Comenzó con ellos la historia de la presencia del objeto común, cotidiano, en el campo del Arte.

El *ready-made* u *objeto encontrado* siempre fue un concepto difícil de definir incluso para el propio Duchamp, que declaró no haber dado con una definición del todo satisfactoria para estas obras de arte que parecían no querer serlo o que, cuando menos, se revelaban paradójicamente contra dicha condición, precisamente al asumirla como propia. Surgió en el contexto dadá como una oposición radical al llamado *arte retiniano* y reivindicando una nueva forma de arte que se pudiera aprehender desde la mente. Según esta teoría, la concepción de un objeto cualquiera como algo artístico por parte de un artista, debería ser suficiente para su asunción como tal.

Al crear obras de arte a partir de la simple elección de objetos, el *ready-made* puso en crisis, no sólo la clasificación de géneros artísticos y la teoría formalista, sino el concepto mismo de *Arte*. Al descontextualizar un objeto cotidiano, Duchamp se convirtió en el padre del arte conceptual y de varias generaciones de artistas que aún hoy no han podido liberarse de tan trascendental y determinante herencia. Estos *objetos encontrados* carecían de cualquier intención simbólica o de significación más allá de su simple descontextualización y entronización como obras de arte. Su elección, al menos por parte del propio Duchamp, respondía más al azar y la casualidad que a una selección premeditada. Era más sencillo, y a la vez más complicado –por revolucionario–, que todo eso.



Una botella más, 2000

Tras esa primera etapa de los *objetos encontrados* de Duchamp, llegó una segunda, la reinterpretación simbólica de los mismos por parte de los surrealistas. Los objetos no fueron entonces presentados sin más, sino reinterpretados de manera surrealista en base a los presupuestos de esta vanguardia. Una tercera fase de la evolución del objeto desde su entrada en arte surgió a partir de 1960, cuando llegaron al panorama artístico una serie de creadores –los *nuevos realistas*– que utilizaron la descontextualización del objeto cotidiano como una forma de fusión entre la vida y el arte. Si el urinario de Duchamp pretendió la puesta en crisis del mismo concepto de arte, los objetos de los nuevos realistas reclamaron un cambio de reglas en el juego de la creación que permitiera utilizar herramientas y técnicas alternativas a las convencionales, así como una aproximación real entre los ámbitos vital y creativo. De la presentación fría y desnuda de los objetos del Dadaísmo se pasó a la integración y manipulación de los objetos acumulados, que fueron incorporados masivamente a unas obras cuya razón de ser había puesto en duda el propio Duchamp cuarenta años atrás.

Dentro de esta aún breve pero prolífica historia del objeto artístico, los de JH se insertan en el contexto represivo de la Dictadura del General Franco, en el que

su enorme capacidad provocadora no fue –para bien o para mal– totalmente adivinada por la mojigatería del régimen. Con el paso de los años, un tanto paradójicamente, las obras de JH siguen ruborizando a un cierto tipo de público aún después de superada la estrechez de aquel periodo. Su razón de ser no busca hoy el escándalo –nunca lo hizo aunque lo provocara– sino la naturalidad en su exposición pública, la franqueza en su presentación, la verdad en la comunicación o sugerencias que de ellas se puedan desprender.



Un sombrero más, 2001

JH elige elementos cotidianos, los separa de su entorno y al hacerlo abre la mente de los espectadores. Esos objetos seleccionados, descontextualizados –respecto a su ambiente original– y vueltos a contextualizar –en el espacio solitario de un museo o una sala de exposiciones– emanen un halo de indiferencia, de casualidad, de puro azar, reforzado por el título de la serie a la que la mayoría de ellos pertenecen: “Un /una más...”. Con esta expresión el artista habla de su pertenencia a series infinitas y, tal vez, también de la indiferencia aparente de su elección. Cada objeto es una presencia que se pierde entre todas las posibles que podrían igualmente ocupar su lugar. Parece querer convencernos de que es él pero podría ser cualquier otro.

Por otro lado, las fotografías de estos objetos no son documentos de su descontextualización, son también objetos descontextualizados. No se trata entonces de un sombrero más, sino de una fotografía más de un sombrero más. La fotografía aleja aún más al objeto del contexto del que fue *robado*.

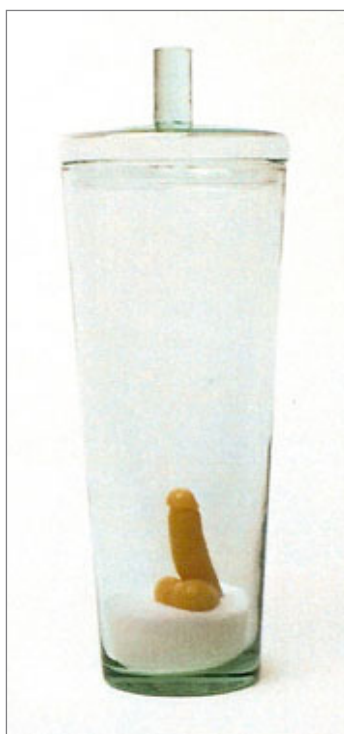
Lo que sugiera una hogaza de pan demasiado grande para una ratonera es una cuestión personal que JH regala al espectador. El simbolismo derivado de la coexistencia, aparentemente forzada, de ambos elementos debe fluir de la cabeza de cada cual, a partir de su experiencia vital acumulada en el preciso momento de enfrentarse a la ratonera. El artista no es partidario –nunca lo fue– de “explicar” el significado de sus obras, porque ese significado es tan personal e intransferible como susceptible de transformarse en la mente de cada uno.



Un pan más, 2000

Los objetos de JH, lejos ya de provocar el escándalo que quizás en otro tiempo pudieran generar, o de ser capaces de ruborizar con la crudeza y lo directo de su exposición pública, mantienen, sin embargo, el mayor y más apreciado valor, el de la invitación a la sugerencia, el de la activación del músculo atrofiado de la imaginación. La principal intención que subyace en ellos, tanto a través de su aislamiento físico como a través de su fotografía, es la pura libertad, la comunicación fluida de significados abiertos, la que, precisamente, debería ser siempre y de manera inexcusable la función del arte: apertura de mentes, vuelo de imaginaciones, riqueza y coexistencia de significados, sentimientos y sensaciones diversos.

Sexo inteligente



Tibor de ángel, 2002

La autobiografía que es la obra de JH relata su vida y su cotidianeidad sin mostrar reparo alguno a la hora de tratar determinados temas. Uno de ellos, la sexualidad, protagoniza su trayectoria desde sus inicios, salpicándola de esas gotas de escándalo tan necesarias como impertinentes para algunos.

La representación continua del sexo masculino, del falo, surge como una enorme y abierta puerta de armario. Las relaciones entre hombres son contínuas en el imaginario creativo del artista, presentadas siempre desde un punto de vista crudamente sexual y desprovisto (al menos aparentemente), no ya de sentimentalismos, sino también de un sentimiento que sólo se deja ver en contadas ocasiones.

La evidencia y el dominio del falo masculino hacen resaltar la ausencia del sexo femenino. Tan ignorado éste como presente aquel. Esa presencia se hace física mediante la constante, casi obsesiva, repetición de la forma fálica que adquiere la entidad de una especie de *objeto encontrado* que, en verdad, no lo es, aunque pueda querer aparentarlo. Son, quizás, *falos encontrados*, pero buscados concienzudamente primero, en sexshops y demás lugares *al margen*; elegidos entre multitud de accesorios y artilugios diversos, con el objeto de hacer presente la faceta más común y característica de la naturaleza humana: su impulso sexual.



Tibor mulato, 2001

La descontextualización del falo actúa como el *ready-made* de Duchamp, elevando el elemento en sí a un altar que hace que lo signifiquemos de otra manera. En la llamada *sociedad de la imagen*, de los *hipermedia*, con su saturación absoluta de imágenes que, por reproducidas infinitamente, pierden cualquier poder de influencia sobre nuestras abarrotadas mentes, un falo no es ni mucho menos un elemento que debiera provocar ningún tipo de sorpresa o escándalo. Las películas porno, los anuncios de alto y explícito contenido sexual, la vallas publicitarias, los mensajes subliminales ocultos tras cualquier producto de consumo, los argumentos de películas taquilleras, todo ello viene acostumbrando al espectador a una omnipresencia del sexo difícil de conjugar con el falso rubor que parecen provocar aún hoy los falos de JH.

Estas obras hablan de mucho más que del falo que las hace visibles. Los recipientes (tibor) que guardan los falos, que los presentan y los hacen públicos a la vez que los aíslan y los entronizan, son, junto a dichos falos, unos *ready-mades* contruidos para la ocasión. Se trata, al fin y al cabo, de formas tan cotidianas como inocentes, aunque la extrañeza de su exposición pública y directa se empeñe en rodearlas de una especie de discurso depravado o cuando menos, provocativo. Hablan de sexo, de su absoluta presencia, de la importancia de esa presencia, de su componente lúdico, y, sobre todo, de la libertad de opciones.

La fotografía como objeto encontrado

El lenguaje fotográfico, tan en boga en el panorama artístico contemporáneo, ha venido cobrando una presencia cada vez mayor en la trayectoria creativa de JH. Como si el artista, al darse cuenta de su enorme potencial, lo hubiera empezado a utilizar compulsivamente para dar forma a su obra.

Precisamente es en la época en la que JH comenzó su trayectoria artística (recién iniciada la segunda mitad del siglo XX) cuando la fotografía experimentó un cambio radical. Por un lado, mantuvo su carácter documental y, por otro, se produjo su definitiva *entrada en arte* al empezar a exponerse en galerías y museos y a utilizarse como un medio artístico más. A todo ello contribuyó el arte de vanguardia de la época, que asimiló progresivamente las técnicas de fotografía a la vez que le transmitió su propia estética. Además, fenómenos artísticos como el *happening*, el *fluxus* o el arte conceptual –precisamente todos ellos vinculados a la obra de JH– favorecieron sin querer el desarrollo de una **fotografía artística**, a pesar de que utilizaban el medio como testimonio de sus acciones y no como obra en sí misma. A partir de entonces, la fotografía ha ido conquistando un lugar cada vez más destacado en el entramado artístico contemporáneo, demostrando su enorme potencial visual y dejando atrás definitivamente viejos prejuicios, como el de su automatismo, su falsa objetividad o su mecanicismo incapaz de convertirla en vehículo de expresión para un artista.

Cuando en 1839 la fotografía nació casi como un truco de magia que permitía una reproducción increíblemente fiel de la realidad, nadie podía imaginar que, poco más de un siglo después, el mismo medio iba a ser utilizado, precisamente, para cuestionar no sólo su propio carácter documental sino el concepto más general de *representación*. La aún breve historia del medio fotográfico ha sido la que ha llevado al cuestionamiento de lo que, hasta su nacimiento, fueron cuestiones inmutables referidas a conceptos como objetividad, verdad, representación o realidad. La evolución de las imágenes fotográficas se ha empeñado en demostrar que éstas pueden ser tanto o más ficticias que la más irreal de las pinturas. Su capacidad para mentir o engañar es mucho mayor que la de cualquier otra técnica, precisamente por la apariencia de verdad y de objetividad con la que inevitablemente suelen asociarse. Se demostró muy pronto que lo único cierto de una fotografía es que aquello que aparece fotografiado ha estado presente en el espacio y en el tiempo de la toma fotográfica. Sólo eso. Todo lo demás puede ser pura invención, incluso la apariencia que el elemento fotografiado presente y, por supuesto, el sentido y significación que se deriven de la imagen. Es precisamente esa necesaria conexión con lo real (la del momento de la toma fotográfica) la que aún hoy, en plena efervescencia de la tecnología digital y su increíble capacidad para mentir, dota a esta técnica de una cualidad absolutamente particular.



Memoria II. Rosas rajadas en Berlin,
2006

Es esa cualidad testimonial la que JH utiliza para convertir su vida en obra, bien a través de la fotografía como recuerdo de sus episodios vitales (series *Biografías* y *Memoria*), bien fotografiando los objetos de su cotidianidad (serie *Un/una más*). En todos casos el lenguaje fotográfico cobra una dimensión absolutamente personal. Tanto es así que el artista renuncia a clasificar muchas de las imágenes fotográficas que produce como fotografías y, en su lugar, las denomina *acciones*

fotográficas. Esta pequeña diferencia en la denominación de unas obras no lo es tanto, ya que las dota de un sentido del que carece una imagen fotográfica sin más y, sobre todo, evita confundirlas con imágenes documentales. Las *acciones fotográficas* de JH no son fotografías de sus obras, son obras en sí mismas, aún cuando, a su vez, retratan otras obras.



¿Un gas más?, 2003

La realidad cotidiana que JH convierte en arte a través de la selección de objetos diversos, pasa a un segundo nivel de disolución al convertirse en tema de la imagen fotográfica. Mientras el objeto en sí se disuelve, otro *objeto encontrado* surge: la propia imagen fotográfica, que se hace, entonces, más real que el objeto que retrata.

Las seis secuencias con las que JH inserta la inmaterialidad de un gas en su colección de cotidianidades son, en realidad, la transfiguración de un tiempo, el que describe la trayectoria del gas elevándose en el espacio. La fotografía permite, en este caso concreto, atrapar un elemento inasible y convertirlo también en *objeto encontrado*. Desaparición de fronteras inútiles: las que separan ámbitos no tan alejados, realidad y representación. JH convierte la realidad en representación y la representación en uno de sus cotidianos *objetos encontrados*.

De la performance a la filosofía zen

Con precedentes en las veladas futuristas, dadaístas o surrealistas, en los años 60 empiezan a surgir una serie de manifestaciones artísticas que han convenido en denominarse como *arte de acción*. Bajo este nombre se agruparon diversos movimientos, desde el *happening* hasta el *accionismo vienés* pasando por la *performance* y *fluxus*. A éstos dos últimos suele asociarse el nombre de JH, a quien probablemente lo más acertado sería denominarle, precisamente, *artista de acción*. De hecho, apenas comenzada su trayectoria artística, JH lleva a cabo en Madrid su primera acción como co-fundador e integrante de ZAJ.

Todos estos movimientos de acción, aún diferenciándose entre sí –muchas veces con cierta dificultad debido a lo cercano en la manera de formalizar sus acciones– compartieron algunas premisas fundamentales: la liberación del arte de su carácter económico –haciendo obras que no son objetos, sino acontecimientos–, la disolución de los límites del arte tradicional –al introducir y combinar en una sola obra elementos de diferentes géneros artísticos–, la fusión *arte-vida*, y el establecimiento de una relación de empatía con el espectador, el cual debía completar el sentido de la acción con su interpretación personal.

La *performance*, a la que el nombre de JH aparece indefectiblemente unido, bebió de las fuentes del *happening*, pero también de la música, la danza, el teatro, las artes plásticas y el vídeo. En ella el artista lleva a cabo una acción en la que no interpreta ningún papel, sino que utiliza la gestualidad de su cuerpo y sus actos para transmitir determinadas ideas al público que lo observa. Un poco antes, el *happening* se basó más en el azar, el escándalo y una declarada rebelión contra la inhibición de los sentidos. En la *performance*, en cambio, el concepto de la “obra” conserva una cierta preeminencia sobre la espontaneidad de su desarrollo.



El vaso verde de 2003, 2003

La comunión con esta forma de arte le viene a JH de su relación con John Cage. Este músico, precursor de la *performance* y a quien JH conocería en una temprana y reveladora participación en el festival de Darmstadt, reivindicaba la música surgida a partir de la reproducción repetitiva de ruidos cotidianos. Estos ruidos JH los convierte en imágenes, tri o bidimensionales, en objetos o *acciones fotográficas* de esos objetos, proponiendo –como lo hacía Cage a nivel sonoro– su capacidad para convertirse en arte, para expresar y comunicar. Ruidos como el murmullo de los flecos de rafia de unas sombrillas por efecto de un viento artificial. O como el eco de una velada, de la que un vaso verde, ya vacío, permanece como testimonio privilegiado.

A JH también lo relaciona con John Cage el interés vital por la *filosofía zen* y por una concepción más oriental que occidental de concebir y de enfrentarse, no sólo al acto creativo, sino a la vida. La búsqueda de *la verdad* mediante la espontaneidad, la creencia de que la iluminación se manifiesta en la cotidianeidad de las acciones diarias, la recuperación de la simplicidad y la sencillez, y el reconocimiento de la riqueza del *vacío*, son todos principios de una filosofía de la que la obra de JH se constituye como un magnífica manifestación plástica. El zen propugna el rechazo del intelecto y la imaginación precisamente para poder experimentar las realidades cotidianas de forma objetiva, tal como son

DESDE AYACATA, 1997-2009
juan hidalgo

y no como nos gustaría que fueran. Eso es lo que hace JH, propone una visión plástica, desnuda y directa, de sus múltiples realidades.



Scriabin Dixit, 2002

La presencia de esta forma oriental de pensamiento, de vida y de manera de abordar la creación, se manifiesta en la sencillez y claridad de exposición, en la simplicidad formal de las obras y, sobre todo, en la geometría ordenadora que subyace en todas las creaciones: la geometría del pentágono descrito por los colores de las sombrillas, la geometría vertical de *Una cala más* y la geometría escondida en el desorden de *Las 3 cajas y los 45 objetos*.