

La construcción fragmentaria como método de creación en la historia del arte

The fragmentary construction as a method of creation in the history of art

Mateo Hidalgo, Javier

Universidad Complutense de Madrid.

PALABRAS CLAVE

Fragmentación, creación artística, procesos de creación, modernidad, vanguardia

RESUMEN

A lo largo de los diferentes periodos históricos, los creadores han hecho de su contexto su fuente de inspiración. Sus obras pueden considerarse resultado de la unión de diferentes referencias representativas de su entorno personal, social e histórico. Analizando los fragmentos conformadores de estos trabajos, puede estudiarse a estos autores y sus circunstancias, de la misma forma que es posible la reconstrucción de la historia cultural mediante el análisis de sus ruinas. Si bien la posmodernidad se considera como la época donde este método de creación artística se hace más evidente por su carácter visual, esta investigación propone ampliar dicho enfoque a las diferentes etapas del arte a través de diversos ejemplos.

KEY WORDS

Fragmentation, artistic creation, creation processes, modernity, avant-garde

ABSTRACT

Throughout different historical periods, artists have inspired in their context. His works can be considered as a result of the union of different representative references of their personal, social and historical environment. Analyzing the fragments of these works, these authors and their circumstances can be studied, in the same way that the reconstruction of cultural history is possible through the analysis of its ruins. Although postmodernity is considered as the time when this method of artistic creation becomes more evident due to its visuality, this research proposes to extend this approach to different periods of art through various examples.

Recibido: 30-04-2018

Aceptado: 06-06-2018

INTRODUCCIÓN

Justificación

El presente texto constituye una parte fundamental de mi Tesis Doctoral, titulada *El fragmento como referencia de la modernidad en los procesos de creación de la vanguardia artística española (1906-1936)*. Su punto de vista innovador se ha desarrollado partiendo de la base de la siguiente hipótesis: la fragmentación como característica común capaz de unificar los diferentes métodos creativos de los autores del arte español de vanguardia. Dicha fragmentación se hace presente tanto en la forma en que los creadores asimilan sus diferentes influencias, como en la forma en que finalmente las representan en sus obras. La forma de entender el nuevo arte en España se constituiría a través de algunos de los fragmentos más representativos de la vanguardia europea, siendo éstos posteriormente utilizados en los procesos de creación de las obras de la vanguardia española como sus piezas fundamentales. Así mismo, se interpreta lo fragmentario, además de como seña de identidad estética de la vanguardia, como característica distintiva de la etapa de la modernidad europea, comprendida entre los s. XIX y XX. La apariencia fragmentada de los trabajos de la vanguardia artística española -concretada entre los años 1906 y 1936- permitiría el estudio de cada uno de sus elementos constituyentes con el fin de reconstruir su historia, su proceso de creación. Para llegar a esta conclusión, se ha realizado todo un estudio previo acerca de este fenómeno de creación fragmentaria, determinando su presencia en los diferentes periodos de la historia del arte.

El artículo presente propone analizar la creación artística como un proceso de construcción fragmentaria, empleado a lo largo de la historia de la cultura por los diferentes creadores que han pertenecido y pertenecen a ella, desde la Antigüedad hasta la posmodernidad. Este método será estudiado a través de diferentes ejemplos seleccionados de las diferentes épocas, con el fin de exponerse como fenómeno previo y posterior a la modernidad.

Estado de la cuestión

La fragmentación como fenómeno presente en la creación artística ha encontrado en la posmodernidad su contexto más representativo al hacerse evidente de una forma casi literal a través de su visualidad. Sin embargo, a lo largo de la realización de mi Tesis se ha detectado cómo la fragmentación ha hecho presencia no sólo en esta etapa, sino también en la citada vanguardia y también a lo largo de la historia, por lo que se plantea el análisis de esta evidencia en el estudio aquí propuesto.

Si bien los diferentes periodos de la historia del arte han sido estudiados en profundidad, su examen se ha llevado a cabo hasta ahora mayormente desde diferentes perspectivas historicistas. Ello ha impedido la afluencia de propuestas originales, capaces de abrir nuevos campos de investigación con los que enriquecer los modelos analizados. La fragmentación como forma de creación representa uno de estos nichos a descubrir, de ahí la finalidad de mi estudio.

Hipótesis

La hipótesis de esta investigación se articula de la siguiente manera: La fragmentación como método de creación artística ha existido en todas las épocas, aunque se haya manifestado de forma diferente. Ello se debe a que la asimilación del ser humano en sus procesos creativos es de tipo fragmentaria, al seleccionar de su contexto diferentes elementos con los que posteriormente armará sus obras.

Objetivos

El propósito de esta investigación tendrá, como objetivos generales, los siguientes:

- Desarrollar el concepto de lo fragmentario como sistema de creación común en diferentes épocas a lo largo de la historia.
- Identificar determinados ejemplos de diferentes periodos históricos del arte en los que la creación como construcción de tipo fragmentaria haya tenido lugar.
- Analizar los procesos de creación artística como formas de construcción a partir del ensamblaje fragmentario de diferentes elementos originarios pertenecientes al presente y al pasado histórico.

Como objetivos específicos, se proponen los citados a continuación:

- Interpretar el estudio de la realidad como construcción llevada a cabo por aquellos que la habitaron en las diferentes épocas y trataron de explicarla.
- Interpretar el concepto de "ruina" como fragmento histórico del que se partirá para reconstruir esta realidad por parte de diferentes autores.
- Definir la época de la modernidad como contexto de tipo fragmentado, estudiando la vanguardia como movimiento artístico que tuvo lugar en aquella época y en el que sus creadores aplicaron una metodología creativa de tipo fragmentaria.

METODOLOGIA

La metodología planteada en este trabajo de investigación precisa del estudio de la propia historia del arte. No obstante, aunque la historia tenga una presencia importante en dicha investigación, no significa que se aplique en ella una metodología de investigación histórica. Considerándose la naturaleza del contexto desde donde se está desarrollando esta Tesis –una Facultad de Bellas Artes y no de Historia–, el enfoque empleado precisa de una metodología de investigación artística. Mediante ésta, se potenciará el pensamiento creativo como método de trabajo, generando un nuevo conocimiento a partir de la articulación de elementos ya existentes a nivel

histórico. El propio ámbito artístico proporcionará las herramientas para ello, independientes de las de otros campos de estudio e igualmente válidas académicamente. Una de las más importantes será la de la propia experiencia individual, que permitirá llevar a cabo el análisis del objeto a estudiar desde un punto de vista personal. La investigación basada en el conocimiento de la primera persona, del singular, del autor, experimentando desde la sensibilidad con las posibilidades que ofrece el lenguaje, con el fin de articular uno propio. En el caso del proyecto presentado, el punto de vista original lo daría la propia formación previa en bellas artes del doctorando. Ésta le calificaría para llevar a cabo cualquier aportación novedosa e insólita en el ámbito de la investigación, inspirando a su vez a otros investigadores en su propia labor; además, dotaría al trabajo de un estilo personal que visibilizase al autor que lo ha concebido, dada la singularidad y originalidad de su contenido. Así pues, la escritura de una Tesis articulada en este sentido puede considerarse como un acto creativo que tendría como finalidad superar todo lenguaje impersonal, sin que esto afecte al rigor y a la objetividad de los datos contrastados de la realidad estudiada. Esta metodología quedará refrendada en la actualidad por importantes personalidades del mundo de la investigación como Juha Varto, perteneciente al Departamento de Arte de Aalto University, en Helsinki. Investigador de los mecanismos de investigación del ámbito artístico, este filósofo finlandés perteneciente a la corriente de la fenomenología considera que el propio ámbito es conformado por las habilidades particulares de la disciplina en cuestión; dicho ámbito tendrá sus propias formas de formular preguntas y de responderlas, evitando utilizar las ya construidas por otras disciplinas. De esta forma se creará específicamente la investigación, fomentando sus propios campos. El propio ámbito artístico generará su particular esfera ontológica, su forma concreta de percibir, en la que los fenómenos que en ella se incluyan serán los que construyan dicho ámbito de estudio (Varto, 2000, pp. 174- 175). El punto de vista del creador será determinante pues, como diría José Ortega y Gasset, el individuo es un ser histórico que conoce y vive desde su perspectiva; de hecho, la perspectiva fenomenológica reconocerá la importancia de cada individuo como perspectiva de vida necesaria.

En las investigaciones de tipo cualitativa se ha producido actualmente un renovado interés por el formato de investigación personal a través de las Historias de Vida. Este tipo de indagación narrativo-biográfica, que tendrá como fin principal aproximarse al individuo, surgiría a principios del s. XX aunque decaería después de la Segunda Guerra Mundial con el auge de los métodos de carácter cuantitativo (Sandín Esteban, 2010). En las últimas décadas, se ha ido reinstaurando la subjetividad como forma de conocimiento, considerándose a las Historias de Vida como una herramienta metodológica rigurosa y científica. Gracias a ello, podrá comprenderse tanto a nivel social como psicológico las realidades que la persona construirá a través de sus narrativas. En este sentido, el estudio de las Historias de Vida de los creadores estudiada desde el punto de vista del investigador será bien determinante con el fin de situar el estudio en un contexto inédito. Al afirmar que "la historia del arte no existe" (Didi-Huberman, 2011, p. 141). Water Benjamin renueva esta disciplina cuestionándola y dándole una nueva vida, siendo pionero en establecer nuevas conexiones

atemporales entre las obras de arte y sentando las bases de lo que André Malraux denominaría como un "museo sin muros". Su *museo imaginario* (Malraux, 1974) proponía un museo sin límites espaciales, subjetivo, donde épocas y estéticas diversas se aunaban heterogéneamente desde el lenguaje del presente. La forma en que la historia pasada es estudiada desde una óptica contemporánea la pondrá de actualidad y suscitará su interés. Generando un punto de vista innovador, se enriquecerá todavía más el sentido de esta imagen histórica, pudiendo romper incluso su comprensión tradicional. La capacidad de establecer relaciones heterodoxas entre imágenes aparentemente discordantes entre sí dependerá de la condición transgresora del individuo, que construye sus teorías llevado por una intuición sustentada en las bases históricas conocidas y animado por la lealtad a su propio discurso. Dicho método sería el del propio Benjamin e incluso el de Aby Warburg, transgresor en su época y a día de hoy, al iluminar a presentes generaciones de investigadores, como David Hockney. Su libro *El conocimiento secreto* (Hockney, 2001) propone una solución al siguiente enigma histórico: la representación pictórica del renacimiento y su similitud con la imagen fotográfica. Hockney lo explica con la "cámara oscura", gracias a una serie de pistas encontradas en las pinturas, las cuales supo razonar desde su perspectiva como artista. La doble vertiente investigadora/creadora de la persona encargada de llevar a cabo un estudio ha tenido una importancia trascendental en los últimos tiempos en que se ha desarrollado la investigación en el ámbito artístico.

RESULTADOS

Tras la realización del proceso de investigación, como puede verse en la discusión de este artículo, se evidencia como resultado las siguientes conclusiones:

- En las diferentes etapas de la historia del arte hubo una gran presencia de diferentes formas de fragmentación, asociada a múltiples y diferentes procesos de creación.
- Las obras escogidas se caracterizan por su apariencia fragmentaria. Dicha apariencia se debe a la influencia que ejerció sobre estos creadores la naturaleza fragmentada del contexto en que se desarrollaron. Sus obras reflejan la manera en que percibieron la realidad, cómo la representaron.
- De la misma manera, se demuestra y concluye que la influencia del entorno y del momento en que tiene lugar el proceso de creación repercuten directamente sobre la obra resultante. Con los casos aquí estudiados se establece que hay una relación expresa entre el creador y sus circunstancias vitales, que son asimiladas de forma fragmentada y reflejadas en el resultado final.

DISCUSION DE LOS RESULTADOS

Las diferentes conclusiones a las que se ha llegado en este trabajo son fruto de todo un proceso de investigación sustentado en el estudio de conceptos tales como "la realidad como un todo constituido por diferentes fragmentos", "la mirada como una

forma de percepción fragmentaria de la realidad", "la creación como construcción fragmentaria", "la historia como construcción fragmentaria a través de sus ruinas", "la modernidad como contexto fragmentado" y "la apariencia fragmentada de la vanguardia histórica". Éstos han servido como pilares de desarrollo del cuerpo del trabajo, así como de su estructuración final, que se presentan a continuación.

La realidad como construcción. la ruina como fragmento constructivo

A lo largo de las diferentes épocas, a los creadores les ha sido imposible desentenderse de la propia historia pasada y presente que les ha precedido y conformado. Aquellas piezas clave que han ido definiendo la propia cultura –y la sociedad que la ha generado– habrían sobrevivido con su eternidad al tiempo, superando su pasado y construyendo un futuro al transformar y enriquecer a quienes han trabajado con ellas, con el fin de dar sentido al lenguaje creativo de su momento.

Con su *San Sebastián*, Andrea Mantegna parece recordárselo al espectador al mostrar, bajo el santo, una copia exacta del pie de éste esculpida en piedra. Esta doble imagen, podría tener dos interpretaciones: o bien mostrarnos la herencia cultural de la antigüedad, que pudo servir a Mantegna de base para su trabajo, o tal vez transmitir la idea de que su propia obra acabará igualmente convirtiéndose en tradición con el paso del tiempo, sirviendo de modelo para futuros creadores. El propio pie pétreo de San Sebastián aparece como enigmática ruina, punto de referencia para la creación. A través de éste, podría reconstruirse el cuerpo entero, siendo diferente con cada creador y época. Otro renacentista, Miguel Ángel, partió en este caso de la ausencia de la ruina para deducir su forma, cuando de forma visionaria propuso cómo deberían de reconstruirse las piezas que le faltaban a la recién descubierta escultura del Laocoonte (Liverani, 2006, pp. 23-40). La aparición de los restos ausentes cuatro siglos después y su concordancia con los imaginados por el creador renacentista demuestran su acertada y creativa visión.

En el s. XVIII, Johann Joachim Winckelmann pondrá en valor el estudio de la ruina para poder comprender la cultura griega, cuya imitación consideraba el único camino que la cultura de su época podía tomar para su propia autorrealización (Winckelmann, 2000, p. 18). Este autor, considerado padre de la historia del arte y pionero en la disciplina de la arqueología, sustentó más su recreación del pasado en la propia subjetividad que en los datos objetivos comprobables. La ausencia de una metodología previa y de datos o referencias de aquella época que posibilitaran al investigador unas seguras y fiables conclusiones en su trabajo, sumados al propio estilo literario de Winckelmann, sublime y barroco, le hacía perder esa distancia necesaria en la labor científica, por lo que sus propias interpretaciones en algunos casos carecían de argumentaciones consistentes, más cercanas a interpretaciones personales. La propia naturaleza de los restos arqueológicos contribuía a ello; el investigador, al encontrar en ellas una serie de ausencias con las que poder completar su discurso, debía de valerse de deducciones o interpretaciones que pudiesen encajar con la aparente coherencia de esos eslabones perdidos de la cadena. Esto sitúa a Winckelmann como historiador y como poeta a

partes iguales, contribuyendo como "creador" en la conformación de un universo o imaginario propio, el cual a su vez ayudó a tener una imagen mental de la imagen histórica de Occidente.

Giovanni Battista Piranesi quiso intuir también el aspecto de los trozos desaparecidos de la Historia. A través del dibujo adoptó la mirada de un restaurador, dando lugar a un imaginario propio. Acudió a los lugares donde se encontraban estas ruinas para catalogarlas mediante una copia idealizada, completando creativamente los espacios ausentes en las mismas. La obra de Piranesi se encuentra más cercana a la de un creador que a la de un investigador, decantándose mayormente por la creación de mundos ficticios que por la del estudio de épocas históricas pasadas. De hecho, sus fabulosos escenarios estimularon la imaginación de creadores ligados a movimientos artísticos posteriores.

De todos estos casos se deduce que la *realidad* puede representarse como un constructo ideado por quienes la habitan. Una creación del ser humano para aprehender cuanto le rodea, y que fácilmente puede ser destruida por él mismo con el fin de desautorizarla, edificando luego una nueva construcción sobre los restos anteriores. Para Ortega, la realidad o el conocimiento no dejan de ser abstracciones o ficciones construidas desde las perspectivas individuales, siendo esto lo único real o existente: "La verdad, lo real, el universo, la vida se quiebra en facetas innumerables [...], cada una de las cuales da hacia un individuo" (Ortega, 1960, p. 16). La historia como acumulación de los diferentes puntos de vista de aquellos que la han habitado e interpretado; así, "cada individuo es un órgano de percepción distinto de todos los demás que llega a trozos de universo para los otros inasequibles" (Ortega, 1960, p. 16). Esa realidad, construida de diferentes perspectivas, podría considerarse como "una realidad caleidoscópica, infinitamente fragmentada" (Defez, 2002, p. 124). Quizá sean los propios artistas los más indicados para aportar desde su sensibilidad puntos de vista enriquecedores con los que reconstruir partes de la realidad que no se sospechaban y que faltan por reinventar, por reinterpretar. Una *realidad creada* que, a diferencia de la *realidad existente*, debería considerarse como *ficción*. La posibilidad que esta realidad fragmentada ofrece con las infinitas combinaciones de los elementos que la conforman ha sido lo que ha permitido, a lo largo de la historia, la creación de nuevas realidades o imaginarios. Esas piezas no se crearán sino que se transformarán, al ya existir. El ejemplo más claro y presente hasta nuestros días lo daría el movimiento artístico del apropiacionismo, donde las obras sería creadas a partir de elementos de otras ya existentes.

La obra de arte como construcción de un todo único mediante fragmentos dispersos

A lo largo de la historia, los creadores se han valido de elementos preexistentes en la creación de sus obras. Eugenio d'Ors ya se refirió a esto en el siguiente aforismo: "todo lo que no es tradición es plagio" (Ors, 1911). Asimismo, también definió al acto de creación como la labor de "reunir, con fragmentos dispersos, un todo único, que se adapta a cierta idea o tiende hacia el fin ideal" (Ors, 1999, p. 26). Para Ors esta forma

de crear nuevas realidades a través de la combinación de elementos existentes era común a cualquier creador y escuela. Como ejemplo, refiere a Émile Zola y su creación de un personaje que precisamente encarnaba al creador de un nuevo arte. Su novela *L'OEuvre* (Zola, 2014) la protagoniza Claude Lantier, evocación sobre todo de Cézanne y de su transgresión en la historia de arte, pero también de otros creadores coetáneos considerados "padres de la modernidad estética" (Ors, 1999, p. 28). Con todos ellos, Zola armó a su criatura, encarnando en un solo personaje al pintor revolucionario del s. XIX, capaz de romper con lo establecido para marcar el inicio de la pintura moderna. La literatura hizo posible que un personaje pudiese encarnar la síntesis de toda una etapa histórica. Este método de construcción literaria en Zola será similar, según Ors, al del "idealista Rafael", que "copiaba la frente de Beppina, la boca de Marietta, la mano de Simonetta, y con ello formaba una Madonna, una imagen única de Madonna" (Ors, 1999, p. 26). Precedente del propio Rafael, será la siguiente historia, considerada uno de los primeros ejemplos conocidos de esta forma de proceder por parte de un creador (Cicerón, 1997, pp. 197-198). En ella el pintor griego Zeuxis de Heraclea se propuso representar el ideal de belleza femenino a través de un retrato, el de Helena de Troya. Para ello, eligió como modelo a cinco de las mujeres más bellas de Crotona, pues una sola no podría contener la perfección buscada en su obra. De cada una escogió la parte que consideró digna de ser retratada, armando con todas un solo cuerpo incomparable en belleza. Este método continuó imitándose, perpetuando la creación de bellezas inexistentes. Actualmente, dicho canon estético ha quedado rebatido por el propio arte contemporáneo: A partir de 1990, Orlan, inició el proyecto *La Réincarnation de Sainte Orlan*, sometiéndose a una serie de operaciones que modificaron sus facciones originales por otras de modelos de belleza femenina ideados bajo la mirada masculina a lo largo de la historia del arte. El resultado es una belleza monstruosa (Soliva, 2004, p. 141). De forma inversa a Zeuxis, el pincel se sustituye por el bisturí, demostrándose la imposibilidad de aplicar el tradicional canon de belleza artístico en las mujeres de carne y hueso.

La vanguardia como método de creación fragmentaria en la modernidad

A lo largo de las diferentes épocas de la historia del arte, han existido diferentes Helenas de Troya o constructos estéticos representantes de su tiempo. La nueva Venus que propuso la vanguardia pictórica fue una Venus nueva, una "Venus de la modernidad", pero en su configuración existirían irremediablemente trazas de la tradición y del presente, las cuales la condicionaban su nuevo significado. No obstante, el nuevo arte buscaría ante todo una transformación de lo social, la búsqueda de nuevos principios operativos diferentes a los heredados de la tradición (Martín Prada, 2001, p. 89). Una de las imágenes más representativas en esta unión de tradición y modernidad podría ser la imagen de *La Poupée* de Hans Vellmer, donde la mitología aparece tratada desde la óptica contemporánea de la vanguardia. El erotismo de la figura clásica de Andrómeda se representa a través de una surrealista y rompedora muñeca. Revisando la historia, la literatura y el propio arte, la construcción de esta nueva Andrómeda parte de los restos de otras realidades, de fragmentos de otras figuras similares. No hay una intención de restituir de forma lógica una figura perdida,

orientándose por el gusto estético de épocas anteriores, sino que más bien se pretende la ruptura con todo ello, buscando el extrañamiento en el espectador. Los creadores de vanguardia llegaron incluso a cuestionar al ámbito museístico o expositivo –representativo de la institución-arte–mediante la introducción en sus obras de elementos hasta entonces considerados como ajenos a la concepción estética tradicional. Autores como Pablo Picasso o Marcel Duchamp supieron apropiarse de diferentes piezas constituyentes del mundo ordinario para dotarlas de un significado artístico al integrarlas en sus obras. De esta manera, el espectador comenzaba a cuestionar su mirada tradicional hacia el arte al entrar en contacto con estos nuevos elementos constituyentes del nuevo arte (Martín Prada, 2001, p. 74).

Además de como método de creación, la fragmentariedad podría emplearse también como imagen representativa de un periodo concreto en la historia. Por sus particularidades específicas, la etapa histórica capaz de definir mejor el concepto de lo fragmentario será la enclavada entre los s. XIX y XX, y que pasaría a denominarse como modernidad. Un escenario histórico convulso, de múltiples y rápidas transformaciones que llevaron a un progreso de la sociedad occidental sin precedentes. Una época en que "la realidad humana, siempre móvil, se acelera, se embala en velocidades vertiginosas" (Ortega, 1961, p. 9). Un paisaje eminentemente fragmentado, sinónimo de que un nuevo mundo estaba germinando. El habitar este espacio conllevaría dejarse obnubilar por los múltiples destellos o promesas de lo que estaba por venir, mantenerse expectante hacia las novedades del propio progreso. La mirada del ciudadano "moderno" iría fragmentándose progresivamente como reflejo de la propia fragmentación de ese mundo presente. El *flâneur* baudeleriano será ese individuo que pasee por los nuevos mundos en construcción, descubriendo cada uno de sus nuevos avances y dejándose maravillado por ellos (Pizza, 1995, pp. 13-17). Benjamin reflexiona acerca del posible uso que la creación contemporánea podía hacer de esas "ruinas" del pasado, considerándolas resultado de una necesaria destrucción "constructiva". Quien destruía lo hacía por la necesidad de avanzar hacia nuevos caminos, echando a un lado lo que impedía toda evolución. El carácter visionario del nuevo arte que emergía en Europa encontraba en la sociedad del momento un escollo para su avance: ese presente era para estos creadores parte del "pasado", necesitándose de un nuevo mundo para dejar atrás la caduca época actual. De ahí su necesidad de combatir el viejo mundo dando lugar a uno original. ¿Y qué mejor acto de modernidad que el apropiarse de las "ruinas" o fragmentos supervivientes de esa "civilización anterior", interpretándolos desde la contemporaneidad y construyendo con su nuevo sentido un mundo inédito?

Para Benjamin, el recuerdo entiende el saber humano como una obra fragmentaria, como "el montón de piezas recortadas arbitrariamente que componen un puzzle". El creador de la modernidad, rigiéndose por el fondo caótico de su saber, coge una pieza de ese gran puzzle y la sitúa junto a otra, intentando encajar la imagen de una con el significado de la otra, y viceversa. El resultado de esta operación será impredecible, al no existir relación natural entre ambas piezas (Benjamin, 2005, p. 375). El "encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección", como diría

Lautréamont (Ducasse, 2005, p. 295). Este recoger de aquí y de allá las piezas que componen la Historia tuvo su inspiración en el *Atlas Mnemosyne*, el gran proyecto de Aby Warburg, a través del cual intentó distribuir en 60 paneles unas 2000 imágenes coleccionadas a lo largo de su vida con el fin de explicar el proceso histórico de la creación artística en la Edad Moderna (Checa, 2010, p. 138). Para reivindicar esta labor recopiladora, Benjamin utilizó la figura del *traperero*, cuyo oficio consistía en apropiarse de los residuos desechados, de estas ruinas presentes en las sociedades modernas, dándoles el valor que ésta les había negado. Salvar los detritus de la historia haciendo de su pequeñez algo grande (Benjamin, 2005, p. 374). La modernidad dio protagonismo a aquellos escenarios, objetos o personajes que hasta ese momento habían pasado inadvertidos por considerarse banales (Rancière, 2000, pp. 37-42). Estos modelos de inspiración serán equiparados con los que anteriormente habían sido considerados como trascendentes. La modernidad poseería ese don de hacer sobrevivir lo que en otros tiempos habría sido destruido (Muñoz, 2011, p. 18). Benjamin propondrá la recolección de elementos variados sin importar que éstos posean el aura de lo eterno que la tradición otorga. Una puesta en valor que afectaría a las cosas más nimias, como los objetos. Más allá de obras de arte, incluso de restos arquitectónicos de antiguas civilizaciones, existirían otro tipo de ruinas representantes de la historia occidental que personajes anónimos recuperaron y conservaron. Este tipo de acciones previas a las llevadas a cabo por los "traperos" de la modernidad, serían las que, a lo largo de la historia, conformaron aquellos micro-universos particulares y privados a modo de "cámara de maravillas del pasado", denominados como *Wunderkammern* (gabinetes de curiosidades) (Biro, 2002, pp. 28-29). Una práctica extendida desde el periodo renacentista, caracterizada por el coleccionismo de extraños y exóticos objetos pertenecientes a mundos lejanos.

Si en otro tiempo, los lugares en los que podían adquirirse estas piezas resultaban igualmente insólitos como los zocos árabes, en la Europa decimonónica estos emplazamientos serán "reconstruidos" en las grandes capitales como París recibiendo el nombre de "pasajes". Una nueva y floreciente cultura de galerías comerciales que exhibía ahora estas mercancías exóticas en sus escaparates. Con ello, se generaban lugares atractivos para los habitantes de estas grandes ciudades, donde se buscaba no sólo su desarrollo urbanístico, sino también comercial (Baudelaire, 1995, pp. 15-17). Mediante el estudio de estas galerías, Benjamin trató de realizar un compendio de la modernidad baudeleriana en su libro *Das passagen-Werk* (Benjamin, 2005) mediante la recopilación y ensamblaje de diferentes documentos históricos de la época referida. Sólo a través del montaje de sus piezas más representativas pudo llegar al estudio más rico y completo de la modernidad. Benjamin encontró en la nueva moda del comercio y acumulación de insólitas mercancías una metáfora de su método de creación literaria. Una escritura a través del montaje fragmentario, entendiendo el lenguaje también como una red de palabras que han ido acumulándose a lo largo de los siglos, como ruinas supervivientes y testigos de las diferentes épocas (Muñoz, 2011, p. 39). Los creadores de vanguardia se habían convertido en coleccionistas, traperos del viejo y del nuevo mundo. Conocedores de las ruinas que la tradición les había dejado como herencia, las valoraban y confrontaban con los elementos del tiempo presente. Estos

nuevos productos creados por la modernidad se estudiaban con idéntico detenimiento, pues a través de ellos podían desentrañar el tiempo presente.

Benjamin se refiere a las cosas muertas del pasado como experiencias, ya que el pasado sólo puede leerse cuando ha muerto, quedando la historia cosificada en objetos físicos capaces de hablarnos de ella (Sontag, 2007, p. 135). Las transacciones entre el mundo y el individuo siempre ocurren con cosas, las cuales revelan un significado, apareciendo, "en su mayor parte, en forma de fragmentos o ruinas" (Sontag, 2007, p. 128). Ese mundo de cosas era a su vez un mundo de ideas fragmentarias que el creador de la modernidad fue recopilando. Benjamin realiza un culto barroco a las ruinas, percibiendo "que las energías nihilistas de la época moderna hacen de todo una ruina o un fragmento y, por tanto, coleccionable" (Sontag, 2007, p. 129). En este sentido, Ramón Gómez de la Serna reunía todas las condiciones del creador de la modernidad benjaminiano. Como *flâneur*, su don para la observación le permitió atesorar elementos o fragmentos clave representativos del mundo moderno, construyendo con ellos mundos insólitos en su "laboratorio de creación". Su acumulación no fue sólo intelectual, sino también física como coleccionista, reuniendo una barroca lista de objetos adquiridos en diferentes puntos de la geografía mundial y de distintas épocas históricas, con los que decorar su espacio de trabajo. Ramón era consciente de cómo la modernidad se había apoderado de los objetos concediéndoles un nuevo significado ligado a su lenguaje. Los nuevos elementos de su despacho serían como piezas del puzzle del nuevo arte, de un nuevo lenguaje propuesto por Gómez de la Serna y dependiente de los nuevos lenguajes de creación europeos. Rodeado por aquellas cosas, sentiría "un ambiente propicio", capaz de "picotearle sin tregua" en el "estímulo del siempre escribir" (Gómez de la Serna, 1948, p. 233). Su escritura se regía por su personalidad creadora, consistente en llevar a cabo un original recuento objetual, extrayendo de cada "resto" abandonado por la sociedad una interpretación oculta y reveladora, un nuevo sentido. Con su caótica enumeración literaria, Ramón adoptaría el papel de "trapero" de la modernidad.

Ortega y Gasset afirmaba que la realidad se presenta como fragmentaria, nunca dándose como un todo completo sino como una totalidad en la que falta algo. María Zambrano refiere a ello al decir que la unidad no se da por presencia sino por ausencia. En esa realidad entraría también la vida del ser humano, que se sabe y siente uno, separado de su origen, sumido "en una especie de olvido del que quisiera despertar" (Zambrano, 2010, p. 282). Esa "ansia de recuperación, de verse a sí mismo", incluye precisamente esa necesidad de reconstruirse por entero, recuperando los fragmentos perdidos de su propio pasado. Por ello, el ser humano se encontraría identificado con las ruinas, asociando "su vivir personal –entre la personal historia– y la historia". La persona es, por tanto, "lo que ha sobrevivido [de ella] a la destrucción de todo en su vida". En la contemplación de las ruinas el ser humano busca fascinado "algún secreto de la vida, de la tragedia que es vivir humanamente y de aquello que alienta en su fondo" (Zambrano, 2010, p. 233). De estas palabras parece deducirse el sentido de la obra de Giorgio de Chirico *Los arqueólogos* (1928), en la que una pareja de maniqués contienen dentro de sus cuerpos un conjunto de ruinas antiguas. Su actitud pensativa

parece reflexionar acerca de los vestigios de la civilización. Desde Winckelmann hasta los creadores de vanguardia, la creación a través del fragmento supuso una forma de buscar el encaje de las propias ruinas vitales; en dicha tarea innovadora, tomaron como puntos cardinales el pasado y el presente histórico, reflejo a su vez de su propia historia humana.

El creador de la modernidad precisaba salir de su encierro e interactuar con lo que estaba aconteciendo en el mundo, dando con sus piezas clave y trabajando sobre ellas para mostrarlas filtradas o interpretadas por el tamiz creador, en unas obras finales (Muñoz, 2011, p. 37). Estos resultados se presentan como un desafío para el espectador, que debe analizarlos para comprender su mensaje, el del mundo de la modernidad. Creador y espectador se convierten en investigadores o detectives de la modernidad: el primero, extrayendo de ella los fragmentos clave de su mosaico para incrustarlos en sus obras, las cuales, al componerse a su vez de fragmentos, se constituyen también como mosaicos; el segundo, interpretando este segundo mosaico –el mosaico de la creación de la vanguardia– y restituyendo los fragmentos de las obras analizadas al primer mosaico, el de la modernidad analizada. Estableciendo una equivalencia con el psicoanálisis –que vino a representar otro de los pilares fundamentales en la construcción cultural del nuevo s. XX–, la forma de interpretar el nuevo arte hecho de fragmentos podría ser similar a la interpretación de los sueños freudiana. Los fragmentos equivaldrían a los secretos alojados en la mente del paciente que, a través de los sueños, tratarían de hacerse expresar, aunque de forma desordenada, como las piezas de un rompecabezas sin armar. Como afirma el personaje de Álex, el psicoanalista de la película *Recuerda*, la tarea del psicoanalista debe ser la de "examinar este rompecabezas y unir las piezas en el sitio que corresponden" para identificar el problema del paciente y resolverlo (Selznick, 1945).

El papel del investigador podía traducirse en el del psicoanalista que da coherencia a estas piezas de rompecabezas para hallar su sentido original o su procedencia. La asociación de vanguardia fragmentada y psicoanálisis "como desciframiento a partir de recomposición de fragmentos" (García García, 2010, pp. 171-172) queda expuesta en *Libro de los pasajes*, de Walter Benjamin: "Hace tiempo que el psicoanálisis descubrió los jeroglíficos como esquematismos de la labor onírica. Sin embargo, con esta certeza seguimos nosotros, más que la huella del alma, la de las cosas" (Benjamin, 2005, p. 231). Aplicando este método, podrían analizarse obras representativas de la vanguardia como *Lonely Metropolitan* (1932), de Herbert Bayer. Ésta puede interpretarse como una imagen de fragmentación evidente donde el creador está presente en sus dos elementos esenciales: sus ojos, que observan lo que le rodea y lo interioriza, y sus manos, que traducen esa realidad a través del proceso de creación de la obra, de la imagen presentada. Por último, estaría representado en un tercer fragmento: el entorno, la modernidad a través de un patio de Berlín, lugar clave para entender la vanguardia que en aquel momento estaba teniendo lugar.

Si bien la etapa histórica de las vanguardias europeas fue la primera en mostrar de forma absolutamente visual la idea de un arte apropiacionista –la obra creada

fragmentariamente a partir de elementos tomados de la realidad—, la etapa posterior de la posmodernidad evidenció la fragmentación de la propia realidad. Ésta sería el resultado de la propia quiebra de la modernidad en sus diferentes fragmentos. Un "extenso espacio de heterogeneidades y sincronías, de préstamos, de transferencias y migraciones", donde la práctica del apropiacionismo tiene un papel fundamental en la crítica de la institucionalización del arte, iniciada por la vanguardia de la modernidad (Prada, 2001, p. 7).

CONCLUSIONES

Respecto a la hipótesis planteada, se verifica que la creación artística como forma de construcción fragmentaria ha existido en todas las épocas, no siendo sólo algo propio de la posmodernidad. Estas formas diferentes de asimilación fragmentaria tuvieron su propio desarrollo y visualización característica al haber surgido en diferentes entornos y contextos históricos. Aunque se trataron de diferentes formas de fragmentación, ésta siempre estuvo presente. De ello han dado testimonio diferentes ejemplos de la historia del arte, estudiados con este propósito en esta investigación. De ello se deduce que el concepto de *fragmentación* puede categorizarse primeramente como contexto y como método. De la primera categoría, se determina que el contexto personal histórico y social de cada época ha influido a cada creador en la conformación de su universo. Serán determinados elementos representativos de estas circunstancias los que el autor extraerá como referencias para conformar sus obras. El contexto de estos creadores será analizado por ellos como un todo fragmentado que desentrañar para representarlo finalmente en sus obras. En lo concerniente a la segunda categoría, se ha interpretado la creación artística como un método de construcción de nuevas realidades a partir del ensamblaje de elementos extraídos e interpretados de la realidad fragmentada que rodea a los creadores.

La investigación presente reformula el entendimiento que tenemos de la historia del arte, cuyas obras son estudiadas generalmente bajo un prisma histórico. Al poner el foco en los procesos de creación de las mismas, éstos quedan asociados a la asimilación fragmentaria de la realidad por parte de los creadores, así como a la representación fragmentada que éstos hacen de ella. En relación a investigaciones análogas, el enfoque que la mayoría de éstas hacen sobre la fragmentación se centra en la posmodernidad; mi investigación, sin embargo, amplía esta mirada hacia las diferentes épocas históricas del arte, como quedó expuesto en los antecedentes. Con sus diferentes e innovadoras aportaciones, esta investigación abre diferentes vías a futuros estudios en el ámbito artístico. Dicha propuesta reformula el modo de entender los objetos y sujetos históricos propuestos, poniéndolos en relación a su contexto, a los procesos de creación o la asimilación fragmentaria de la realidad. Esto puede construir nuevos discursos que amplíen el entendimiento que tenemos de ellos, al verlos desde una perspectiva más holística.

FUENTES REFERENCIALES

- Aub, M. (2011). *Dos vidas imaginarias*. Barcelona, España: Rba.
- Baudelaire, C. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Murcia, España: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*, Madrid, España: Akal.
- Biro, S. (2002). Gabinete de curiosidades. *Ciencias* (68), pp. 28-29.
- Checa, F. (2010). La idea de imagen artística en Aby Warburg: el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929). En M. Warnke (ed.). *Aby Warburg. Atlas Mnemosyne* (pp. 135-154). Madrid, España: Akal.
- Cicerón, M. T. (1997). *La invención retórica*. Madrid, España: Gredos.
- Defez, A. (2002). Verdad, conocimiento y realidad en Ortega. *Revista de Estudios Orteguianos*, (6), pp. 119-132.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora.
- Ducasse, I. (2005). *Los Cantos de Maldoror*. Madrid, España: Cátedra.
- García García, L. I. (2010). Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin. En C. Muñoz Gutiérrez (ed.). *El pensador vagabundo. Estudios sobre Walter Benjamin* (pp. 158-185). Madrid, España: Eutelequia.
- Gómez de la Serna, R. (1948). *Automoribundia, 1888-1948*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana.
- Gracián, B. (2011). *Obras completas*. Madrid, España: Cátedra.
- Hockney, D. (2001). *El conocimiento secreto*. Barcelona, España: Destino.
- Liverani, P. (2006). Il Laocoonte in età antica. En *Laocoonte alle origini dei Musei Vaticani* (pp. 23-40). Roma, Italia: Musei Vaticani.
- Martín Prada, J. (2001). *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid, España: Editorial Fundamentos.

- Ors, E. d' (1999). *Cézanne*. Barcelona, España: El Acanalado.
- Ors, E. d' (31 de Octubre de 1911). Glosari. Aforística de Xènius. *La Veu de Catalunya* (14).
- Ortega y Gasset, J. (1961). *La rebelión de las masas*. Madrid, España: Espasa-Calpe.
- Ortega y Gasset, J. (1960). *El espectador. Tomo IV*. Madrid, España: Espasa-Calpe.
- Rancière, J. (2000). *El reparto de los sensible*. Santiago de Chile, Chile: Lom.
- Sandín Esteban, M. P. (2010). Tradiciones en la investigación cualitativa. En *Investigación cualitativa en educación*. Madrid, España: McGraw-Hill. Ebook PDF Adobe DRM. Recuperado de http://www.postgrado.unesr.edu.ve/acontece/es/todosnumeros/num09/02_05/capitulo_7_de_sandin.pdf
- Selznick, D. O. (Productor), y Hitchcock, A. (Director). (1945). *Recuerda*. [Película]. Estados Unidos: Selznick International Pictures.
- Soliva Bernardo, M. (2004). Políticas de contención de la forma femenina, o de los efectos colaboracionistas de la medicina y el arte. En J. Cruz y B. Zecchi (eds.) *La mujer en la España actual, ¿Evolución o involución?* (pp. 133-146). Barcelona, España: Icaria.
- Sontag, S. (2007). *Bajo el signo de Saturno*. Barcelona, España: DeBolsillo.
- Varto, J. (2000). *Uutta tietoa. Värityskirja tieteen filosofiaan*. Tampere, Finlandia: University Press, Tampere.
- Winckelmann, J. J. (2000). *Historia del Arte en la Antigüedad*. Barcelona, España: Iberia.
- Zambrano, M. (2010). *El hombre y lo divino*. Madrid, España: Fondo de cultura económica de España, S.L.
- Zola, E. (2008). *La obra*. Valencia, España: Editorial Debolsillo.
- .