

Paco Algaba

V	O	L	K	S	G	E	I	S	T
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

VOLKSGEIST

Paco Algaba

del 27 de enero
al 11 de abril
de 2021

Javier Lambán Montañés
Presidente Gobierno de Aragón

Felipe Faci Lázaro
*Consejero de Educación,
Cultura y Deporte*

Víctor Lucea Ayala
Director General de Cultura

Laura Asín Martínez
*Jefa de Servicio de archivos,
museos y bibliotecas*

Susana Spadoni Márquez
*Directora honorífica
del IAACC Pablo Serrano*

Julio Ramón Sanz
Director del IAACC Pablo Serrano

EXPOSICIÓN

PRODUCCIÓN
Gobierno de Aragón

COORDINACIÓN
IAACC Pablo Serrano

DISEÑO GRÁFICO
12caracteres

MONTAJE
David Rodríguez
Moncho García Coca
Enmarcaciones Robert S.L.
Seltron Sonido Profesional

CATÁLOGO

EDICIÓN
Gobierno de Aragón

TEXTOS
Nancy Berthier
Javier del Campo

FOTOGRAFÍAS
Paco Algaba / Gonzalo Bullón

COORDINACIÓN
IAACC Pablo Serrano

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
12caracteres

IMPRESIÓN
Arpi Relieve

D.L. Z
Z 222-2021

© de esta edición:
Departamento de Educación,
Cultura y Deporte.
Gobierno de Aragón

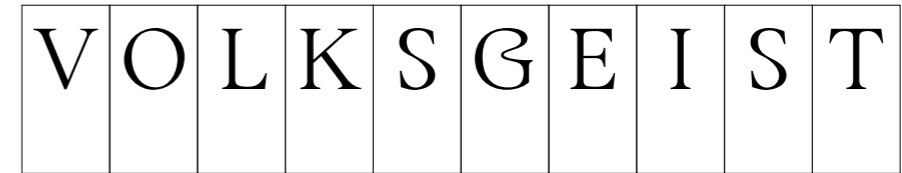
© de los textos:
Los autores

© de las fotografías:
Los autores

© de la gráfica:
Los autores

ISBN
978-84-8380-436-0

Paco Algaba





VOLKSgeist, UNA POÉTICA DE LA MIRADA

Nancy Berthier



1. Las citas de Paco Algaba incluidas en este texto están extraídas de una entrevista que mantuvimos el 09/01/2021.

El visitante descubre *Volksgeist* incorporándose a tuestas en una sala sin iluminación propia, a la manera de las antiguas cámaras oscuras. Sentado en un banco, observa la monumental videoinstalación *Volksgeist* que se presenta bajo la forma de una alineación horizontal de diez pantallas verticales cuyo ensamblaje configura un gran friso homogéneo de unos 20 metros de ancho y 4 de alto. La proyección en bucle de un conjunto audiovisual en color de 45 minutos y 48 segundos abre una de las paredes del espacio cerrado, sumergiéndolo entonces en paisajes filmados en diversos lugares de varios países, España, Francia, Rusia y Noruega. No obstante, ningún elemento de identificación permite al espectador reconocer sendas geografías nacionales. El flujo visual y auditivo, con sonidos naturales, se impone en una frontalidad aparentemente aleatoria. Van sucediéndose montes, bosques, campos, rocas, edificios abandonados de naves industriales en desuso, en una áspera atmósfera invernal, sea con nieve, cielos bajos o cargados, árboles sin hojas, que unos colores apagados unifican. Al igual que la atmósfera sonora que alterna sonidos predominantemente naturales de los elementos presentes - viento en los árboles o las hierbas, tormenta, lluvia, gorjeos de pájaros, crujidos de ramas, nieve que se derrite-, a los que se añade algún ruido de una carretera cercana o de unos pasos. A veces, se impone el silencio, dejándonos a solas con la imagen.

En el principio era el cine...

“Yo me considero un cineasta”, fue una de las primeras cosas que me dijo Paco Algaba acerca de su obra,¹ una afirmación que me dejó perpleja antes de que me diera cuenta retrospectivamente de que en eso precisamente se encontraba uno de los hilos conductores de sus creaciones y una clave para entender *Volksgeist*.

Nacido en 1968, Paco Algaba, destinado por herencia familiar a seguir los pasos paternos en el ámbito de la albañilería, demostró tempranamente el afán de libertad que todavía hoy en día lo caracteriza (“Soy de conciencia anarquista”) siguiendo un rumbo muy distinto, incluso se podría decir que diametralmente opuesto: el de la creación cinematográfica. Si algo había que edificar, no sería con hormigón sino con celuloide. Se marchó de Zaragoza para ir a Barcelona a estudiar cine en el Centre d’Estudis Cinematogràfics de Catalunya (CECC). Se trataba de uno de los escasos lugares en el país donde uno podía formarse en el ámbito del cine y el audiovisual. En esos años 90, después de una grave crisis de la industria del cine a nivel internacional, emergía una generación de cineastas que iba experimentando nuevos caminos y abría horizontes.

En el caso de España, el artista confiesa haber visto con mucho interés el cine vasco de aquel entonces, en particular el de Juanma Bajo Ulloa (nacido un año antes que él) cuya ópera prima, estrenada en 1991, *Alas de mariposa*, sorprendió y marcó una ruptura confirmando el relevo generacional al ganar la Concha de oro en el Festival de San Sebastián. En Cataluña, la generación que iba a renovar el documental de manera radical tenía entonces una presencia mucho más discreta en el panorama nacional. En el CECC, Paco Algaba conoce a una de las figuras destacadas de esta renovación, José Luis Guerin, poco mayor que él (había nacido en 1960), cuando estaba en el proceso de montaje de su película *Innisfree* (1991), un documental atípico para la época, realizado 6 años después de *Los motivos de Berta* (1984), que quedó sin estrenar. Habría que esperar a la década siguiente, al éxito comercial de *En construcción* (2002), para que la creación documental que se iba gestando desde los noventa saliera de los circuitos confidenciales de este tipo de cine.

Desaprender, desprenderse...

Es precisamente en esta línea del documental de creación como Paco Algaba inicia su carrera cinematográfica con el largometraje *El honor de las hormigas* (2002). La película, de una duración de 75 minutos, es una indagación “sobre la descomposición de los afectos propios de una sociedad urbana anodina”, filmada en formato DV y 16 milímetros para Betacam.

El filme corresponde a un tipo de cine creativo desprendido de las principales pautas del documental tradicional. No tuvo una difusión en salas, excepto en el marco del Primer Festival de Cine Pobre de Gíbara en 2003, creado por el cineasta cubano Humberto Solás para asegurar la divulgación de “producciones de bajo costo con temáticas no tradicionales y algunas veces poco comercializables”.² Posteriormente se presentó en la galería Pepe Rebollo de Zaragoza en forma de videoinstalación. Pero Paco Algaba pronto abandonará esta línea que no acababa de satisfacerle. Siente la necesidad de liberarse todavía más del canon cinematográfico. A partir de su videoinstalación *Haiku* (2004) hasta la presentación de *Volksgeist* recogida en este catálogo (2021), pasando por *La Virgen de la leche* (2005), *Tomar Posición* (2013) o *Europa Solar* (2015), por solo citar algunos ejemplos, se ha afanado en explorar, a través de diversas temáticas y objetos, nuevos dispositivos como una prolongación y radicalización de su ópera prima.

Lo individual frente a lo colectivo: la creación como performance en solitario

En primer lugar, el des-aprendizaje opera desde el punto de vista del acto creativo cuya dimensión colectiva para una película no le satisface. Adopta entonces un método de trabajo que le permita prescindir de un equipo y, obrando en solitario, le garantice el control absoluto de su producción: “A mí me resulta extremadamente complicado establecer vínculos de comunicación con los equipos técnicos a la hora de dirigir. Tenía que explicar demasiadas cosas a demasiadas personas a la vez. Al final entendí que lo único que necesitaba era una cámara como un instrumento de escritura”. En este sentido, el acto de filmación se convierte en una auténtica *performance*.

En el caso de *Volksgeist*, emprende solo sus viajes para llevar a cabo el proceso de filmación con una “cámara bolígrafo”, su fiel Canon EOS 5D comprada en 2011, y su trípode, en unas condiciones a veces adversas desde el punto de vista material, como fue el caso en Svalbard, “un lugar inhóspito, donde se encuentra el asentamiento humano más septentrional”, con sus condiciones meteorológicas extremas. Las tomas de los paisajes se hacen milimétricamente para que los diez planos filmados consecutivamente orientando la cámara verticalmente tengan el mismo ángulo y la misma luz con la perspectiva de un posterior montaje horizontal en un único friso. Lo cual significa, especialmente para los

2. https://elpais.com/diario/2003/04/25/cine/1051221614_850215.html

paisajes en forma de amplios panoramas, unos desplazamientos sucesivos de la cámara sobre distancias que a veces pueden cifrarse en kilómetros. El carácter cambiante de la luz entre dos tomas le obliga en ocasiones a volver varios días seguidos. Es decir que a diferencia del proceso de filmación en el documental tradicional, la captación de la realidad es un auténtico cuerpo a cuerpo con el territorio elegido. Las imágenes resultantes de este frente a frente son el producto de un encuentro, como una suerte de co-producción entre el lugar circundante y la mirada que lo registra de manera fragmentada. Son estas imágenes las que le “dictan” al artista, por así decirlo, el tipo de montaje que realiza posteriormente, también concebido como un acto solitario. El montaje se asemeja más bien a un ensamblaje que no necesita montador.

Hacia una temporalidad dilatada

La segunda manera de desvincularse de las formas canónicas concierne al formato de las obras cuyo estándar suele subordinarse a la duración aproximada de una proyección en sala, de unas dos horas como máximo por obvios motivos comerciales, una condición percibida por el artista como una “dictadura temporal”. En las obras de Paco Algaba, la duración es extremadamente variable. En realidad, se amolda al proyecto sin otra determinación. En *Volksgeist*, la duración total del vídeo editado es de unos 45 minutos, lo cual le permite al autor instalar al visitante frente a los paisajes recogidos en una temporalidad dilatada que se presenta como una suerte de fluir: “para mí el signo fílmico es puramente temporal y tiene mucho más que ver con la música que con cualquier otro tipo de naturaleza artística”. Esta dimensión temporal va pareja con una nueva inscripción en el espacio: “si necesito un tiempo propio con un soporte concreto, también necesito el espacio que necesita este tiempo propio”. Las condiciones de proyección en bucle en la sala de exposición, desvinculada del marco coartador del cine tradicional en salas, acentúan la impresión de flujo al borrar las nociones de principio y de final. Hacen del espectador a su vez partícipe de la obra al permitirle elegir el momento en que empieza y termina un visionado que se asemeja de hecho más a una forma de recogimiento. Lo potencia el espacio propio elegido, concebido como una caja oscura que determina un potente efecto de co-presencia que en cierta medida reproduce el cara a cara original del cineasta en el lugar filmado.

El impulso descriptivo

Esta postura contemplativa del visitante es también debida a una tercera forma de emancipación respecto al cine más tradicional, la que consiste en independizarse del imperativo de narratividad: “No soy un narrador” afirma Paco Algaba. Ahora bien, si la historia del séptimo arte se ha fundamentado en gran parte en el imperativo de narratividad, que hoy en día se impone como una obviedad ontológica, no era el caso en el momento de su invento por los hermanos Lumière. En aquel entonces, el incipiente cine se caracterizaba más bien por ser una forma elaborada de registro de la realidad, que prolongaba a su vez el de la fotografía, la primera representación artística fundamentada en una dimensión fotomecánica que revolucionó la historia del arte. Su ontología, como puso de relieve Philippe Dubois, descansaba en una relación hasta entonces inédita con el referente representado, al definirse como una “huella” tangible del mismo.³ A diferencia de las demás artes visuales (ya sea la pintura, el dibujo, el grabado, etc.), que descansaban en una relación mimética con el referente, la fotografía se cargaba de una dimensión testimonial como imagen-prueba de un “ça-a-été” (“Esto-ha-sido”), para decirlo con la famosa expresión de Roland Barthes.⁴

La nueva temporalidad propia de la fotografía, desde un principio de co-presencia entre el referente y su representación, se iba a enriquecer a partir del invento de los Lumière con la captación del movimiento y del tiempo y, algo más tarde, con la posibilidad de añadirle el sonido. No por azar el empeño de los inventores franceses se focalizaría en la voluntad de constituir una especie de “registro” del mundo, enviando por el globo a unos operadores que traían imágenes inéditas. El cine nacía bajo el signo de lo descriptivo que parecía entonces caracterizarlo, y si la narratividad asomaba en las películas, era en modo menor. No obstante, la historia posterior del séptimo arte en su transformación en una industria del sueño invirtió esta jerarquía con el triunfo de la narratividad que a la inversa desplazaba lo descriptivo a un segundo plano.

Desde sus primeras películas, tanto el cortometraje *Geografía de una memoria extrema* (1999), como el largometraje *El honor de las hormigas* (2002), Paco Algaba ubica su trabajo bajo el signo de la *descriptividad*, contra la narratividad. En esto, se inscribe en la genealogía de algunos de sus cineastas predilectos, como lo que llama “el trío Tarkovski-Pasolini-Ozu”,

3. Philippe Dubois, *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*, La Marca, 2017.

4. Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Paidós, 2003.

5. Gene Youngblood, *Expanded cinema*, EP Dutton 1 Co, 1970.

6. André Gardies, *Décrire à l'écran*, Klincksieck, 1999, p. 145.

que, en el marco del cine narrativo, dedicaron sin embargo un papel peculiar a lo descriptivo, con una estética paisajística. No obstante, las películas de Paco Algaba se desvinculan de manera más radical de la narratividad, reduciéndola a un imperceptible mínimo. En efecto, *El honor de las hormigas* se presenta como un largo vagabundeo de índole esencialmente visual desprendido de vectorización narrativa. Tal vez sea una de las razones de su inadecuación al mercado tradicional.

Rompiendo definitivamente con las formas tradicionales del cine destinado a las salas y superando el marco del documental de creación, se vincularía entonces a dispositivos artísticos derivados del “cine expandido” tal y como se planteó a partir del ensayo fundacional de Gene Youngblood, *Expanded cinema*,⁵ que plasmó nuevas vías de creación para el cine, fundamentadas en la hibridación, en busca de experiencias movilizadoras para el espectador y que encontrarían en el circuito del arte expositivo un marco de difusión apropiado. En la línea de artistas plásticos de su generación, hacia los que confiesa su admiración, como Doug Aitken (1968), Philippe Parreno (1964) o Isaac Julien (1960), se orientó hacia experimentos audiovisuales nuevos. Sus obras posteriores, unas videoinstalaciones completamente desprendidas del circuito tradicional de las salas de cine, van a asumir de manera mucho más frontal el afán de descripción haciendo de ello un fundamento artístico que probablemente es el elemento que más relaciona sus diversos proyectos a lo largo del tiempo, a pesar de su gran diversidad en cuanto a temáticas y dispositivos adoptados. Su objetivo no es contarnos algo, sino darnos a ver o, mejor dicho, presenciar: instalarnos en la duración de la imagen en movimiento para forzar la mirada, detenerla. Se relaciona entonces con lo que André Gardies definió en el cine como actitud “descriptaria”, no sometida al imperativo narrativo de vectorización y que por lo tanto sustituiría a la mirada “narrativa lineal” una mirada “descriptiva tabular”.⁶

Volksgeist, del paisaje a la poética de la mirada

Inevitablemente, al poner de realce lo descriptivo, el artista se enfrentaba con la cuestión del paisaje: “El hecho de dejar de trabajar con personas y trabajar solamente con el espacio, con el tiempo, con las imágenes, con los exteriores, tanto sea en zonas periurbanas, que es donde más trabajo, como en zonas completamente naturales, me introducía en la aparatología del paisajismo”. Si en algunas de sus producciones están presentes figuras humanas, son realmente escasas y en todo caso relacionadas con una puesta en perspectiva espacial que interroga. Lo que domina en sus imágenes son pues representaciones de espacios, sean naturales, urbanos o periurbanos. Esta dimensión se impuso al hilo de los años, vaciándose cada vez más el espacio, hasta desembocar en sus dos últimas videoinstalaciones en una reflexión explícita sobre el paisaje que había ido explorando año tras año.

Al respecto, *Volksgeist* es una emanación y prolongación de *Europa solar* con la cual forma un díptico estético a la vez que reflexivo sobre el paisaje, arraigado en una larga tradición representativa nutrida por la literatura, la filosofía, las artes visuales. *Europa solar*, desde el territorio europeo y en torno al suelo, en picado, *Volksgeist* desde la frontalidad, al dirigir su cámara hacia los horizontes: “*Volkeigst* es el horizonte de *Europa Solar*. Son dos proyectos que se necesitan”. Ambos a partir de una línea de reflexión articulada en torno a la cuestión del Estado nación y de la patrimonialización de los territorios en función de identidades nacionales heredadas del siglo XIX.

Desde tiempos inmemoriales, el territorio nos ha rodeado, formando parte de nuestra condición de seres inmersos en el espacio. No obstante, la noción de paisaje, tal y como la conocemos actualmente, nace tardíamente en Occidente, en relación con la mirada sin la cual no existe. El paisaje no es algo natural sino una construcción históricamente fechada, elaborada por y para los ojos de un espectador consciente. En su *Breve tratado del paisaje*, Alain Roger evoca este proceso mostrando cómo la naciente noción de paisaje forjada durante el Renacimiento se fundamenta en un fenómeno de “artealización”.⁷ O sea que a partir de la oposición entre “país” y “paisaje” (equivalente al binomio “desnudez/desnudo”), demuestra que el “país” permanece invisible hasta que el arte lo revele mediante el “paisaje”. El arte funciona pues como un revelador. El nacimiento

7. Alain Roger, *Breve tratado del paisaje*, Biblioteca nueva, 2017.

del concepto de paisaje, articulado con una producción literaria (descripción) se plasmó entonces en la pintura a partir de las vistas incluidas en las ventanas de los cuadros italianos renacentistas que se fueron independizando, siendo Patinir, no por azar una de las referencias visuales fundamentales de Paco Algaba, uno de los pintores en ser considerado uno de los primeros paisajistas. El género pictórico nuevo surgido en aquella época y que tuvo su hora de gloria durante el siglo XIX funcionó como un creador de modelos, determinando un gran palimpsesto de representaciones superpuestas que actúan como innumerables filtros.

Se puede concebir y entender *Volksgeist* desde la dialéctica propuesta de Alain Roger entre la mirada “*de situ*” (mirar en el propio lugar) y “*de visu*” (mirar a través del arte). Esta se relaciona con el referente desde una construcción que fue evolucionando a lo largo de los siglos en la historia del arte, pictórico primero, pero también a partir del siglo XIX, fotográfico y cinematográfico. Cada representación “*de visu*” es heredera de esta sucesión de imágenes, ya sea para reproducirla, para interrogarla o para tratar de deshacerse de ella. Pero a la inversa, también la experiencia contemplativa “*de situ*” es contaminada ineluctablemente por estas imágenes, que configuran unos modelos mentales de aprensión de la realidad.

En este gran palimpsesto, *Volksgeist*, por su título, alude directamente a una de estas capas en particular, la que se forjó a finales del siglo XVIII y que con el Romanticismo supuso una inflexión determinante en la historia del paisaje. Como recuerda ampliamente Javier Del Campo en el texto incluido en este catálogo, al exponer la genealogía conceptual del término “*Volksgeist*” que se arraiga en la propuesta de Johann Gottfried von Herder interpretada por Hegel y retomada posteriormente por diversos pensadores, el paisaje correspondió con un “resguardo donde consignar el *Volksgeist* en un arrebato romántico que dota de alma al territorio”. La videoinstalación de Paco Algaba tiene por objetivo interrogar este filtro profundamente arraigado en las mentalidades con una propuesta estética que trata de desvincularlo de lo que acabó convirtiéndose en verdad incuestionable con el nacimiento y la consolidación de los Estados naciones a lo largo de los dos últimos siglos.

En primer lugar, la mirada “*de situ*” del artista en el momento de la filmación se desprende de este “gran almacén ideológico” (Javier Del Campo) por la adopción de un acercamiento

sensible en el cual se trata de mirar el territorio con una forma de ingenuidad dejando que la imagen se imponga sin filtro previo. Es el propósito del “cuerpo a cuerpo” solitario, cámara en mano, del que hablamos arriba. Desde un punto de vista técnico, el uso de un objetivo de 50 milímetros, a la altura de los ojos, permite eludir las tradicionales visiones espectaculares y pintorescas propias de las tarjetas postales que el turismo favoreció. “Filmar el paisaje como si fuera una persona”, tal es el propósito del artista, que explica que por otra parte huye “de los angulares u ópticas que sublimen el paisaje». En Svalbard, en vez de perseguir las imágenes consabidas de los *icebergs*, va en busca de “imágenes, aparentemente insulsas, que podría haber hecho en la cuenca minera de Teruel”. En cuanto al montaje, adopta la forma de un ensamblaje sin guión previo en el cual es el territorio el que dicta, de manera casi orgánica las leyes del *raccord*.

Por otra parte, en el momento de la exposición-proyección del resultado, es decir cuando se convierte al acto creador en un paisaje “*de visu*”, el artista adopta ese dispositivo que contribuye a colocar al espectador en una misma situación de cuerpo a cuerpo original. Los lugares filmados en los diversos territorios nacionales distintos se van sucediendo sin que nada indique su procedencia en un gran flujo descontextualizado que desmiente por sí solo el principio del propio *Volksgeist*. La imagen proyectada nos sume en un amplio paisaje desarraigado de las consabidas identidades nacionales, a modo de “*tabula rasa*”, según el artista, sensación reforzada por cierta unidad a nivel de la luz, más bien invernal y por el montaje asincrónico del sonido natural. El carácter de la escenificación, con la oscuridad que reina en la sala convertida en gran caja negra, y que priva al visitante de las habituales coordenadas espaciales, amplifica la sensación de desterritorialización, cercana a la teoría de la concepción kantiana del espacio transcendental como “intuición pura”, para la configuración de un gran paisaje común “protohistórico o posthistórico, prebélico o postbélico, por ocupar u ocupado” según Paco Algaba. El título *Volksgeist*, de profundo valor irónico al respecto, remite pues a una realidad *in absentia*.

Más allá de la dimensión crítica y profundamente política de una obra que, como detalla ampliamente Javier Del Campo, “desnuda las estrategias totalizadoras del *Volksgeist*”,⁸ lo que propone finalmente Paco Algaba con esta videoinstalación es una suerte de experiencia

8. No se desarrolla aquí esta dimensión fundamental, abordada en su texto incluido en este catálogo.

9. André Gardies, *Décrire à l'écran*,
op. cit., p. 155.

10. Gaston Bachelard, *La tierra y los
ensueños de la voluntad*, Fondo de
Cultura Económica, 1995.

originaria, o mejor dicho, arcaica, del paisaje. El dispositivo audiovisual planteado se fundamenta en un juego sutil entre visible e invisible, fragmento y totalidad, verticalidad y horizontalidad, como una majestuosa ventana abierta a mundos deshabitados, que determina una potente poética de la mirada: “básicamente, yo soy un poeta, con toda las desgracias que esto conlleva”. La monumentalidad del friso es uno de los elementos que contribuye a esta sensación de desprendimiento. La “mirada descriptiva” de André Gardies a la que aludimos es la clave de esta poética, que hace posible que el espectador “se deje llevar entonces por este movimiento apacible que nada, ni la cámara ni los objetos filmados, perturba. Se instala en la duración tranquila de lo dado a ver, entregándose a la contemplación que nace de la imagen»⁹. Con imágenes meticulosamente compuestas, aunque de un gran minimalismo y sugerente elegancia, el cineasta-poeta nos da acceso a un universo depurado en el cual podemos dar rienda suelta a la ensoñación, uno de los aspectos que Gaston Bachelard desvela en *La tierra y los ensueños de la voluntad*.¹⁰ Este es el valor performativo de *Volksggeist*: desatar la imaginación en libertad...



UNA CRÍTICA ARTÍSTICA A LA IDEA DE NACIÓN RESULTADO DEL ESPÍRITU DEL PUEBLO ROMÁNTICO ¹

Javier Del Campo

“Para mí, cuestionar la representación del espacio como conciencia política no solo es una consideración política sino una necesidad estética”. De este modo concluye Paco Algaba la breve descripción que acompaña el comentario del proyecto *Volksgeist* en su página web.² Nos compete en las líneas que siguen indagar en cuanto encierra la propuesta creada por el artista, sin descuidar ninguno de los detalles que él mismo enuncia: representación, conciencia y estética del espacio; crítica y posicionamiento público (político por tanto) ante el empleo que la historia del arte ha consignado a valores pretendidamente inocuos, como el simulacro de la naturaleza, del paisaje y del territorio. Nos importa en particular señalar el falso límite que la historiografía artística ha trazado entre dos géneros como son la pintura de historia y la de naturaleza; nos corresponde advertir sus usos nefandos y nos incumbe también hacerlo en función de las estrategias que Algaba ha empleado para construir su obra: imagen en movimiento (cine, en suma) proyectada mediante el empleo de una serie de dispositivos que determinan tanto la visión inmediata como la introspección y la maduración del argumento por parte del espectador.

Escalones en un proceso gradual

Algaba parte del significante mismo que da título a su obra para delimitar el marco en que habremos de movernos. En su acepción más acostumbrada –‘espíritu del pueblo’– *Volksgeist* alude a la construcción de los estados-nación europeos, a la definición de sus símbolos y a la creación de su personalidad distintiva. Formulado el término por Johann Gottfried von

1. El presente texto nace de las notas que elaboré a propósito de la exposición *Volksgeist* de Paco Algaba en el Centro de Arte Caja de Burgos CAB en 2018; una parte de ellas constituyeron el dossier público de la muestra.

2. *Volksgeist*. Video instalación, 45 min, 48 s, color, sonido, bucle, 10 pantallas proyectadas en vertical para un frente de 20 metros aproximadamente en caja negra. *Volksgeist* es tanto el título de la obra como de la exposición homónima de Paco Algaba celebrada inicialmente en el Centro de Arte Caja de Burgos CAB entre el 5 de octubre de 2018 y el 27 de enero de 2019, felizmente ahora recuperada en el IAACC Pablo Serrano de Zaragoza. La noticia que refiere la nota puede leerse en <https://pacoalgaba.com/volksgeist/>. Consultado el 05-01-2021.



3. Véase Johann Gottfried von Herder, *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*, edición de José Rovira Armengol, Losada, Buenos Aires, 1959. Recojo la cita de Fernando Sánchez Marcos, Invitación a la historia: la historiografía, de Heródoto a Voltaire, a través de sus textos, Labor, Barcelona, 1993, pp. 240-245.

4. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* [1837], *Filosofía de la Historia* en su versión española. Para este texto seguimos *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*, Alianza editorial, 2004.

5. Montesquieu, *Del Espíritu de las Leyes*, Tecnos, Madrid, 1985, pp. 204-205.

6. Enrique Tierno Galván, introducción a *Del espíritu de las Leyes*, *op. cit.* p. XXXVII.

7. Véase Pedro Ribas, “El Volksgeist de Hegel y la intrahistoria de Unamuno”, en *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, Universidad de Salamanca, 1971, vol. II, pp. 23-33. Cfr. J. A. G. Ardila, “Los caracteres nacionales según *En torno al casticismo* de Unamuno”, en *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, Universidad de Salamanca, 39, 2004, pp. 81-105. Disponible en <https://revistas.usal.es/index.php/0210-749X/article/view/1554/1618>. Consultado el 13-01-21.

Herder (*Ideas para una filosofía de la Historia de la Humanidad* —1784-1791—) *Volksgeist* está lejos de haberse convertido en retórica para erigirse en uno de los alientos de este azaroso tiempo: “el hombre nace de una raza y dentro de ella, su cultura, educación y mentalidad tienen carácter genético”.³ Para Herder ese carácter—el carácter nacional genético—, estrechamente ligado a la naturaleza que lo acoge, es el motor y el sentido profundo de la historia, del arte y de la cultura de los pueblos, pero ha sido la interpretación del *Volksgeist* por parte de Hegel la que finalmente ha resultado determinante para acuñar la categoría.⁴ Hegel nos habla del concepto de totalidad (*Gesamtheit*), de una totalidad que constituye el espíritu del pueblo (*Volksgeist*) y en la que se incardinan historia y naturaleza; suelo y tradición; aire y ley; agua y memoria; arte y espacio... hasta conformar el país y la patria. Hegel incide particularmente en la geografía (en los accidentes geográficos), pero subraya la relevancia de la historia y el carácter dinámico (y dialéctico) del *Volksgeist* hasta convenir que un espíritu se sobrepone a otro ‘como escalones en un proceso gradual’, hasta disolverse en un espíritu nuevo, puede que antagónico por oposición, pero del que conserva su esencia más profunda.

No es tarea para este texto determinar el origen y las ramificaciones epistemográficas del *Volksgeist*, pero sí parece prudente, por las implicaciones que tendrá en la cultura política vigente —que con frecuencia identifica su cuna en el considerado tratado fundacional de los estados modernos—, referirnos a *Del espíritu de las leyes* de Montesquieu. En su libro XIX habla “de las leyes en relación con los principios que forman el espíritu general, las costumbres y los hábitos de la nación”, y más adelante aclara: “Varias cosas gobiernan a los hombres: el clima, la religión [...] las costumbres y los hábitos, de todo lo cual resulta un espíritu general [...] y hay que tener cuidado con no cambiar el espíritu general de una nación”.⁵ Tierno Galván, en la edición que hemos consultado, nos aclara que Montesquieu entiende la ley derivada de la naturaleza de las cosas y por ‘naturaleza’ interpreta las condiciones sin las cuales ‘algo’ pierde su identidad.⁶ Para concluir con esta ligera aproximación parece imperativo referir la contigüidad del *Volksgeist* con nuestra cultura española.⁷ Miguel de Unamuno en *En torno al casticismo* (1895) introduce el concepto de ‘intrahistoria’, deudor de la filosofía hegeliana, en particular por su defensa de la tradición, de la ‘sustancia’ de la historia: “la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que como la de las madréporas suboceánicas echa las bases

sobre la que se alzan los islotes de la historia”.⁸ Tampoco podemos olvidar la influencia del *Volksgeist* en nuestro Romanticismo más conservador, de la mano de Juan Nicolás Böhl de Faber (1770-1836), con la que nuestra filosofía (y nuestro arte) se acabó impregnando de costumbrismo, tradicionalismo y regionalismo.

Sentimentalismo impulsivo

La estética resultante de este gran armazón ideológico tomó el paisaje como su agente indispensable. El espíritu del pueblo cristaliza sobre el solar del estado-nación, cuyo pilar sustenta la sublimación del paisaje. El paisaje como resguardo donde consignar el *Volksgeist* en un arrebató romántico que dota de alma al territorio y exhala su pulsión hacia los hombres que lo habitan. La frontera que forja el carácter y moldea las conciencias. La nación, en suma, enaltecida plásticamente, magnificada y monumentalizada en montañas, valles, llanuras y costas. El paisaje entendido como representación inmanente y rígida del espacio, generado por un devenir histórico supremo: así se nos muestra desde el Romanticismo, así se nos ha trasladado hasta conformar un imaginario perfecto y acabado, hecho a la medida del relato político. La naturaleza se convierte en historia. Para algunas de las críticas de arte, como la inglesa, la pintura de paisaje se antepone a la pintura histórica en el siglo XIX. John Ruskin ya había manifestado en *Los pintores modernos* (1856) que no conocía un solo ejemplo válido de buena pintura de historia; por el contrario la naturaleza descubría su capacidad para la reflexión espiritual y psicológica y ofrecía, además, un inexplorado territorio para la crítica social al manejar la ambigüedad entre la representación del paisaje transformado por la acción humana, la ilusión de su dominio, el sentimentalismo impulsivo de la libertad que transfiere y, por el contrario, la constatación de que “su aprecio (el culto al paisaje y a la naturaleza) está sujeto a las mismas divisiones de clase, profesión y sexo” que cualquier otra pretensión cultural elitista.⁹ El nacionalismo romántico alemán, y en gran medida el de América del Norte, confirió a la pintura de paisaje la alta capacidad de simbolizar en su seno la identidad significativa de los estados recién unificados. Naciones jóvenes dueñas de un pasado heroico y de un destino inexcusable, ejemplarizado en unos paisajes evocadores a través de los que se revela una voluntad característica, “una esperanza colectiva en la unidad

8. Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo* [1895], Espasa-Calpe, Madrid, 1979, p. 28.

9. Cfr. Brian Lukacher, “La naturaleza convertida en historia: Constable, Turner y el paisajismo romántico”, en *Historia crítica del arte del siglo XIX*, Akal, Madrid, 2001, pp. 221 y ss.

10. *Op. cit.* pp. 145 y ss.

11. Unamuno, *op. cit.* p. 51 y ss.

12. *Cfr.* Javier Tusell: “La estética de fin de siglo” en *Paisaje y figura del 98*, Fundación Central Hispano, Madrid, 1997, p. 20.

13. *Véase* Manuel Tuñón de Lara, “Mito y realidad del grupo del 98” en *Medio siglo de cultura española*. 1885-1936, Bruguera, Barcelona [1968], p.193.

política y espiritual”, como nos dice Lukacher ¹⁰ al comentar la pintura de Caspar David Friedrich (1774-1840) y Otto Runge (1777-1810): la naturaleza es demasiado grande, demasiado sublime para ser comprendida, el arte es su imprescindible mediador.

No queríamos, antes de volver al trabajo con que Paco Algaba desnuda las estrategias totalizadoras del *Volksgeist*, pasar por alto la relación del arte español con la representación de la naturaleza emanada de la doctrina hegeliana. Con un claro retraso respecto a las preocupaciones de la estética inglesa, alemana y norteamericana, España buscó la razón de su ser, incluso de su propia existencia como nación en el corpus plástico, literario y sentimental aportado por los autores de la Generación del Noventayocho. “Por cualquier costa que se penetre en la península española –escribe Unamuno en este conocido pasaje–, empieza el terreno a mostrarse al poco trecho accidentado, se entra luego en el intrincamiento de valles, gargantas, hoces y en cañadas, y se llega, por fin, subiendo más o menos, a la meseta central, cruzada por peladas montañas que forman las grandes cuencas de sus grandes ríos [...] ¡Qué hermosura la de una puesta de sol en estas solemnes soledades! Se hincha al tocar el horizonte como si quisiera de más tierra, y se hunde, dejando polvo de oro en el cielo, y en la tierra sangre de su luz”.¹¹ El modelo que traza Unamuno en su ensayo es común a otros autores del Noventayocho. La descripción física del territorio y el carácter del hombre resultado de la historia y la cultura son los ejes de una realidad tangible, apuntó Javier Tusell.¹² Es verdad que los artistas y los literatos conciben la regeneración del país de un modo más subjetivo y libre que lo hicieran, desde principios del siglo XIX, los krausistas, la Institución Libre de Enseñanza desde los años setenta y Joaquín Costa y sus seguidores una década después, pero todos ellos generan un fabuloso magma en el que se mirarán por activa y por pasiva los diferentes creadores españoles hasta el estallido de la Guerra Civil. De ellos quedará, como señala Tuñón, el antidogmatismo, el uso de la crítica como instrumento normal, y la prioridad concedida al “problema España”.¹³ Es importante señalar que la pintura de paisaje, el nacimiento de la Geografía como ciencia en España y la preocupación regeneradora y educativa emprendida desde la Institución Libre de Enseñanza fueron de la mano.

Tabula rasa

Me atrae en particular del trabajo de Paco Algaba este acercamiento crítico a nuestra propia historia del arte, esta relación interrumpida durante decenios con la cuestión sustantiva de la representación del paisaje, con su formulación política y su empleo perverso como bandera nacional. Algaba, nos señalaba en una conversación, que “el territorio parece trascender su propia representación y se muestra como un espacio protohistórico o posthistórico, prebélico o postbélico, por ocupar u ocupado”. Por ello nuestro artista prefiere ‘presentar’ el espacio antes que representarlo. Lo fragmenta y acota para cerciorarnos de su infinitud y obligarnos, como espectadores, a comprenderlo como un absoluto. Es un espacio alejado del pintoresquismo romántico,¹⁴ por lo tanto escindido de la alta cultura que separa la elitista contemplación afectiva del territorio, un paisaje propuesto por Paco Algaba como *tabula rasa*, como una nación arrasada sin referencias épicas, antes demográfica que geográfica. El *Volksgeist* de Algaba recorre el mundo iconográfico del paisaje en busca de espacios que se expresen en su instantánea pureza y que no estén marcados por ninguno de los signos con que pudieran ser identificados para su patrimonialización. El proyecto, en consecuencia, incide en la designificación y en el equívoco, y selecciona lugares especialmente densos por su masa simbólica. “Espacios elegidos casi de manera arqueológica, de naturaleza ubicua, injertados en espacios anacionales cuya capacidad de representación de un territorio, de una nación y de un pueblo, apenas sobrepasa el grado cero”, nos apunta el propio Algaba.

Desde el principio Paco Algaba nos refirió su idea sobre el contenedor que habría de acoger su obra como un espacio neutro, una gran caja negra en la que al penetrar el espectador se sintiera de inmediato desorientado. Han de pasar al menos unos segundos hasta ser consciente del suelo que se pisa y disipar el leve vértigo que se prevé. Sobre una gran pared se disponen diez proyecciones verticales simultáneas que componen un friso descomunal. Veinte metros de mancha cinematográfica suponen una extensión y un volumen plástico abrumador, difícilmente abarcable con nitidez por el campo de visión panorámico del ojo humano y desde luego muy alejado de las posibilidades de nuestra visión binocular. No es un capricho, es una decisión que apuntala la idea de Algaba sobre lo inaprensible del espacio y el conflicto que genera la imposibilidad de su representación. Tampoco es casual que ese gran horizonte generado por

14. Es conocida la anécdota de la escritora y crítica dublinesa Anna Jameson cuando en 1834 se incomodó con la respuesta que un campesino inglés le dio ante su interés por saber si encontraba muy pintoresco el paisaje de su país: “No sé a qué llama usted pintoresco [...], deme un suelo que pueda levantar con sufrimiento, la buena tierra hace un buen país, señora”. Cfr., Anna Jameson, *Visit and Sketches*, Londres, 1834, Vol. 1, p. 74. Disponible en <https://books.google>. Consultado el 07-01-21.

15. Video instalación compuesta por un tríptico en proyección convencional y un políptico de veintiocho monitores a ras de suelo. Exposición celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León MUSAC en 2015 y en el IAACC Pablo Serrano de Zaragoza en 2017. Véase Manuel Olveira *et al.*, *Europa Solar: Paco Algaba* [catálogo], Gobierno de Aragón y MUSAC, 2017.

Algaba se componga de diez segmentos verticales, elocuentes cada uno de ellos por sí mismos. Fragmentos de un fragmento que se ven interrumpidos por el solapamiento de una imagen vacía que los tiñe de negro y los aísla del resto. Una composición tan cercana a lo musical como a lo visual, un canon rítmico que nos hace desear el reencuentro con la superficie completa tanto como nos obliga a concentrarnos en el detalle desmembrado. A lo largo de los más de cuarenta y cinco minutos de duración del film se suceden ocho episodios, en correspondencia con los ocho paisajes atribuibles a la iconografía de otras tantas naciones que Algaba ha considerado elementales para la arquitectura de su proyecto: Alemania, China, España, Francia, Inglaterra, Italia, EEUU y Rusia. Como el mismo artista nos ha señalado, la discusión de la apropiación del espacio por parte de las naciones a través de su representación, le ha llevado a sustentarse en una práctica binaria respecto a las localizaciones: propia e impropia.

Cuando Algaba habla de localización propia lo hace refiriéndose a un territorio endógeno, en el que él habita y que por su naturaleza es común y extensiva, hasta el punto de asumir la posible representación de otros lugares. Así, un grueso importante de las localizaciones elegidas para el proyecto *Volksgeist* proceden de un ámbito geográfico cercano a la residencia del artista. A diferencia de *Europa Solar*,¹⁵ su anterior propuesta expositiva, en la que Algaba recorrió la Unión Europea para suministrar de imágenes el enlosado confeccionado con tantas pantallas como estados entonces pertenecían a esta institución política, en *Volksgeist* incidió en localizaciones cercanas y comunes conformando a través de la disemia la abolición de la propiedad del espacio.

Por el contrario, Algaba refiere como localización impropia aquella exógena y estigmatizada por el arquetipo. En su planteamiento estético Algaba siempre trabaja en estos lugares con el objeto de anular el tópico, en busca de una representación inherente al territorio. Así el material registrado, en la lógica de lo ambiguo, se funde con los espacios inscritos en las localizaciones comunes no distinguiéndose la pertenencia a lugar alguno. En *Volksgeist* Algaba decidió trabajar en Svalbard, un territorio de asentamiento en el que se encuentra la localidad más septentrional del mundo y por el que han disputado, pese a su ubicación cerca del Polo Norte, diferentes naciones atraídas por su pesca, por su carbón y, en la actualidad, por sus condiciones físicas para la investigación científica.

Imagen-tiempo

Tal vez uno de los aspectos sobre los que hasta la fecha menos se ha escrito en relación con el trabajo de Paco Algaba es, curiosamente, el de la forma que el artista elige como soporte plástico para su obra. Con la contumacia que le caracteriza, Algaba nos ha referido en ocasiones su aversión ideológica a la fotografía (por cuanto encierra de detención instantánea) y su predilección por la imagen en movimiento. Formado en el ámbito del cine y en el de la realización televisiva, Algaba no disocia el campo de representación de la obra (el espacio expositivo) del texto artístico (el contenido). Su trabajo necesita de la sinestesia instalativa y rehúsa el empleo de convenciones narrativas. No hay, para entendernos, ‘fraseo’, no hay, si se apura, ‘relato’, pero sí hay argumento –como hemos visto ya a lo largo de este texto–. En sus primeros proyectos empleó el largometraje para indagar sobre las relaciones en sociedades desaboridas (*El honor de las hormigas*, 2002), pero fue a partir de 2004 cuando su obra se insertó de modo más decidido en el territorio del videoarte con creaciones como *Variaciones sobre la ausencia*, *Haiku para un nocturno* y *Haiku de la mañana amarilla*. Un recorrido que ha consolidado hasta la ya citada *Europa Solar* y la actual *Volksgeist*. Sin ánimo de discutir sobre las diferencias semánticas entre videoarte y cine experimental, sí entendemos que *Volksgeist* emplea muchos de los recursos que son propios de este último.

El texto filmico es exclusivamente iconográfico, si acaso con la leve aportación de sonido ambiente. Es enunciativo y desde nuestro punto de vista, transparente. Se muestra el paisaje expandido, no hay confusión posible entre unos y otros paisajes; cada cambio de lugar se opera con claridad y nos instala de inmediato en el nuevo territorio. No hay enmascaramiento de la realidad, ni se ‘institucionaliza’ la representación. La imagen presenta una única dirección, no hay juegos ni trampas, no hay movimientos de cámara que subrayen o que atenúen; hay, eso sí, un uso del fragmento original al desgajar –como hemos indicado ya– el friso continuo que compone la proyección mediante el empleo de vacíos en negro. No se trata, claro está, de la práctica del recurso conocido como *split screen*, tan relacionado con la historieta gráfica y cuyo hábito se relaciona sobre todo con la proyección de dos acciones simultáneas en lugares distintos. En *Volksgeist* Algaba hace bascular de este modo al espectador entre el significado explícito (el espectador asume las referencias conceptuales que la imagen le proporciona) y el implícito

16. Peter Wollen, “Godard and Counter Cinema: Vent d’Est”, en *Movies and Methods: An Antology*, vol 2, Berkely University of Carolina Press, 1985, pp. 500-509.

17. Puede leerse un compendio de estos planteamientos en Francisco Javier Gómez Tarín, “El análisis fílmico y el cine contemporáneo: ¿la era de la postmodernidad?”, en *Montajes, Revista de análisis cinematográfico*, nº1, 2012, pp. 7-31 y en Miguel Fernández Labayen, “Pensar el cine. Un repaso histórico a las teorías cinematográficas”, en *Portal de la Comunicación*, Institut de la Comunicació, Universidad Autónoma de Barcelona, 2008, disponible en www.portalcomunicacion.com. Consultado el 08-01-21.

18. Jacques Rancière, *El destino de las imágenes*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2011, p. 28.

19. Véase Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Paidós, Barcelona, 1984.

(el espectador construye también significado a partir de la función simbólica de la pantalla en negro). Otro procedimiento presente en el cine de Algaba es la ocultación de los elementos ilusorios. No solo nos referimos a la traslación del significado (los paisajes atribuidos a cada estado-nación tomados, o no, en los lugares referidos), sino también a la complejidad de sus capturas y al empleo de un arduo sistema de producción con el que obtener imágenes independientes y a la vez coonestadas. La cámara de Algaba –o las cámaras– dirigen tanto la toma como la proyección, no importa si han sido instrumento de captura o lo son ahora de réplica en la pantalla. Tal dualidad ha sido borrada. De este modo Algaba mantiene intacta la unidad de su discurso y obliga al espectador a permanecer introspectivo y participativo por igual. Al no haber otra posibilidad en la mirada (no hay personajes, no hay cambios de plano que simulen algo que el espectador no ve) toda la relación se sustenta entre la pantalla y el público. Por último, la organización de la información que se transmite al espectador es propia de la cadencia poética, regular y armoniosa que caracteriza la totalidad de la obra.

¿Podría situarse el cine de Paco Algaba como una consecuencia del ‘contracine’, según la influyente formulación de Peter Wollen?¹⁶ En el ‘canon’ de Wollen el contracine se identifica con la narratividad intransitiva (predominio de la acción performativa), el extrañamiento (frente a la identificación del cine convencional), la densidad, la multiplicidad del relato, el planteamiento abierto del argumento, el antiplacer en la contemplación y el predominio de la realidad frente a la ficción. Parece claro que el camino del cine posterior, etiquetado primero como postmoderno y más tarde como hipermoderno para acoger en su seno el empleo de diferentes formatos y aplicaciones tecnológicas y para consignar de manera vaga las quiebras estructurales y lingüísticas de formas y tramas, confía su literatura crítica a lo que ha llamado la ‘imagen de síntesis’, resultado de la sofisticación técnica de nuestro tiempo, pero ha permanecido menos atento a la semiótica de la representación.¹⁷ “[Imagen es] –ha dicho Jacques Rancière– el conjunto de operaciones que produce lo que llamamos ‘arte’, o sea, precisamente una alteración de semejanza, las imágenes del arte son operaciones que producen un distanciamiento, una desemejanza”.¹⁸ Este es, a nuestro entender, el verdadero empleo de la imagen de síntesis o imagen híbrida en el cine de Algaba, una imagen-tiempo enfrentada a la imagen-movimiento si seguimos a Gilles Deleuze.¹⁹ Una imagen que genera un halo de continuidad, un movimiento estático si se me permite el oxímoron, que prorroga hasta el extremo la experiencia de nuestra percepción.

A manera de coda

Cuando comencé a pensar en este texto barajé diferentes vías. Quedan, por tanto, muchas travesías por explorar en la obra de Paco Algaba y en su proyecto *Volksgeist*. Uno de los primeros planteamientos partió del libro *Contra los nacionalismos*, el compendio de artículos de Carlos Marx en el que, desde una perspectiva de clase, se opone a la idea de nación resultado del espíritu del pueblo romántico. En el libro de Marx brotan otras teorías filosóficas que ligan la nación a su cometido revolucionario y táctico como agente de un nuevo tiempo. También consideré que los estudios sobre Alexander von Humboldt, tan de actualidad a partir del cualificado ensayo de Andrea Wulf *La invención de la naturaleza*, debían figurar en este escrito. Por el libro de Wulf asoman, además, Henry David Thoreau, George Perkins March, Ernst Haeckel y muy en particular John Muir, autores todos ellos epígonos del romanticismo de Goethe y de enorme influencia para la consideración de la naturaleza como espejo del espíritu del hombre.

Aún más y quizá más importante, queda pendiente estudiar toda la vertiente poética de *Volksgeist*. Su fuerza icónica; la belleza de cada imagen; el análisis de los frisos por separado; la elección del color y sus variantes; la predilección por la atmósfera densa y por la quietud, apenas mecida por el viento ocasional; el sonido del aire como partitura; la semiótica del paisaje, el ritmo y la métrica en el uso del fondo y la fusión con el primer plano como un verso que decanta, línea a línea, la compleción de una estrofa, la suma de los cantos con los que Paco Algaba ha creado una obra tan fecunda y polisémica como emocionante.





































