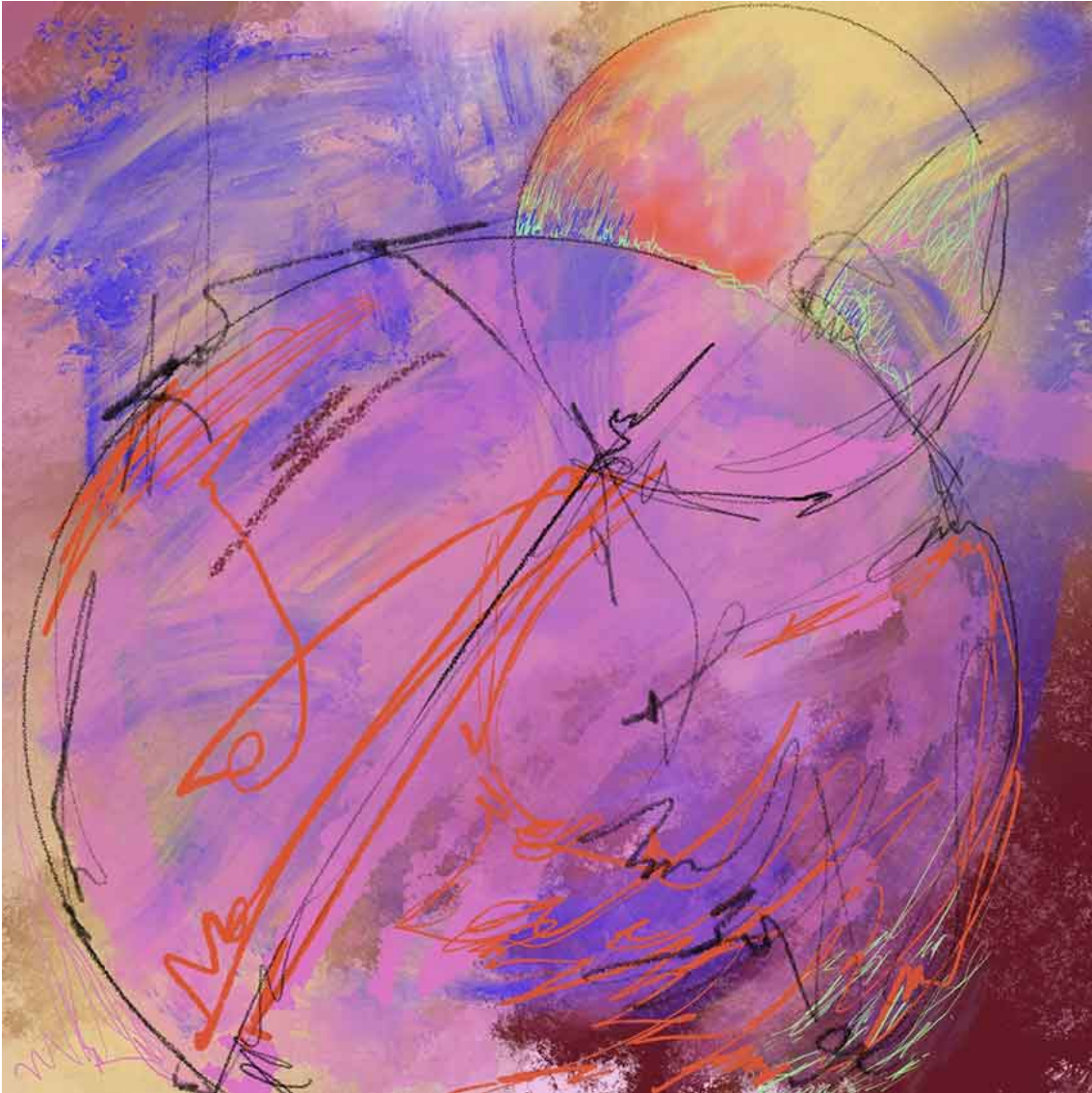


# Alfonso Crujera

Notas filosóficas  
sobre su vida y obra

JUAN EZEQUIEL MORALES



"*Der Ursprung des Kunstwerks*", traducido "*El origen del arte*", de 1935, es una obra en la que Martin Heidegger establece un marco que vincula a la obra de arte con su origen, metafísico y ontológico. Heidegger dice: "El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno es sin el otro. Sin embargo, ninguno de los dos es por sí solo el sostén del otro, pues el artista y la obra son cada uno en sí y en su recíproca relación, por virtud de un tercero, que es lo primordial, a saber, el arte, al cual el artista y su obra deben su nombre" (edición FCE, 1988, p. 37).

En los años ochenta llevé a cabo diálogos con varios pintores, coetáneos de Alfonso Crujera, a quien se le clasificó en la denominada "*Generación de los Setenta*", de

Canarias. En dichos diálogos comentamos acerca del porqué del arte, e incluso, de cómo debería ser el arte en tanto expresión y potencia. Terminará pareciendo importante discernir que una cosa es el arte y otra los artistas, y que el misterio de este tema tiene dos soluciones: el arte prima sobre los artistas cuando un cierto espíritu mágico nutre los tiempos, y justamente pasa a ser lo contrario, que los artistas priman sobre el arte, cuando el razonamiento, el intelecto, las riendas de la reflexión humana, son las que dirigen y domestican ese fluido nutriente, indefinible, llamado arte.

En el caso de Alfonso Crujera, del que fui coetáneo en las lides de un arte tendente a la evanescencia por el contexto histórico internacional y lo jovial por el contexto histórico nacional, constatamos una expresión rica en símbolos y contenidos que aportaba información a un mundo en el que el espíritu mágico nutría los tiempos. Al estar en aquel momento de la historia, especialmente en España, en un punto de transición desde el arte como fluido al artista, que actuaba como domesticador, se daban las dos características: Alfonso Crujera exponía su visión del arte, y ésta quedaba afectada, pero a la vez se producía un movimiento de *feed-back* por el cual el arte devolvía a Crujera a un camino predeterminado por el viento de la historia. En ese laboratorio de toda una vida, con un *curriculum* desde 1974 a la actualidad, con casi cincuenta años de experimentaciones objetivas y subjetivas, vamos a proponernos sacar algunas conclusiones teleológicas.

#### PRIMERA ETAPA DEL ARTISTA ALFONSO CRUJERA: SOCIAL

En los años setenta vivíamos una época en la que la lucha política, auspiciada por el reparto del mundo entre dos ideologías filosófico-económicas enfrentadas, hacía que ese problema latente se convirtiera casi en la médula tanto del ejercicio político, como del artístico, del filosófico y del humanístico. Especialmente en España, a causa de su atraso a la hora de que sus comportamientos políticos abiertos estuvieran homologados a los del resto de los países occidentales que le rodeaban naturalmente, el tema se convirtió en una elección moral por una ideología o por la contraria. Los intelectuales, los artistas, los escritores, tendían, como es obvio, a buscar nuevas salidas, por la simple ecuación de que lo que estaba establecido, el “*status quo*”, no era perfecto ni coherente con la vanguardia mundial de aquel momento y, por tanto, no había que conservarlo.

Esto dio una impronta especial al arte, en todas sus vertientes, y salvo contados casos, un intelectual que no apostaba por subvertir el orden político occidental a un solidarismo, utópico o no, no era un intelectual representativo ni respetable. Cuando llegó 1989 y cayó el Muro de Berlín, un símbolo de la tensión, pareció haber caído la discrepancia, y esto afectó al arte de una manera tal que quedó, casi de inmediato, desubstanciado. Lo mismo pasó con el pensamiento, todo se hizo postmoderno y también cayó el edificio de la lógica, sustituido por el solar derruido del “todo vale”. Los artistas, especialmente tocados en su rol, se convirtieron en decoradores, en vates amanerados, se les hizo imposible mostrar algo que representara una lucha digna y valiosa, y los filósofos, prácticamente, desaparecieron.

Lo que vamos a intentar analizar en este texto, a través de la obra de Alfonso Crujera, es la transición al vacío simbólico, semiótico, moral, y científico, en que, en esta época finalista, se han sumido los artistas y, por ende, su arte, que quedó a merced del único dios que, por ahora, cree en ella y la tiene secuestrada: el Becerro de Oro, así como de qué forma podemos rescatar la autenticidad en la obra de Crujera. Cuando hablamos del Becerro de Oro, hablamos de su contraparte, el comunitarismo como reacción al Becerro de Oro. Se trata de la otra cara de la moneda, pero la misma moneda, con los mismos resabios, angustias y laberintos.

La Tesis doctoral de Ramón Díaz Padilla, “*Generación de los 70: análisis de las formas expresivas de los artistas canarios de la década 1970-1980*”, (Universidad Complutense, 2001), define con concisión y precisión el papel de Alfonso Crujera en esa Generación de los 70: “Básicamente, la primera obra a considerar de Alfonso V. Crujera (Sevilla, 1951), se caracteriza por una preocupación espacialista y por un deseo de trascendencia del objeto, del cuadro, para abarcar una mayor dimensión expresiva. Su primera exposición, *Desde el hombre para el hombre*, en la sala Conca (1974), la componen siluetas de figuras humanas de presencia monocromáticas -rojo, negro- que se insertan o se escapan de los marcos que las contienen, alterando, con su disposición intercambiable, el espacio y la creación de vacíos, lo que nos habla ya de sus planteamientos conceptuales y formalistas en un intento de situarse en un terreno intermedio entre la pintura y la instalación de clara alusión social”. Cuando conocí a Crujera, en 1975, y me enseñaba esta obra, efectivamente, había un resultado procedente de su salida a Europa, a un Copenhague o un Amsterdam desinhibidos, la vivencia de un mundo no constreñido por un viejo dictador, y el empeño en escapar del marco, justamente lo que Díaz Padilla percibe en esa primera obra crujeriana.

Alfonso Crujera, artista, no obstante, queda definitivamente cojo si solo nos fijamos en el tema social como su tema principal, porque desde un principio, y esa era su especificidad, entendía de forma abstracta que el marco del que había escapar no sólo era social, sino existencial. De hecho, los que vivimos en aquella época y lugar geográfico, y vivimos las mismas inquietudes, tuvimos como problema a resolver el existencial, el social venía a constituir un tema menor, como el de las comunidades de propietarios y el pago de la cuota mensual para supervivir. El humano de la exposición “*Desde el hombre para el hombre*”, en *Sala Conca* de La Laguna, en la *Sala Tahor* de Las Palmas de Gran Canaria, y en *El Almacén* de Arrecife de Lanzarote, era un hombre que se salía del marco, pero no para huir de la dictadura, sino para escapar de la incomodidad de su existencia. No había sino que asistir a una de las primeras representaciones colectivas de teatro no franquista, en la calle Cano de Las Palmas, donde se presentaban cuatro grupos: Tarja, Muntu, TEC, y Ug. Tarja, liderado por el poeta Javier Cabrera, traía los arquetipos de la tragedia griega al contexto de los setenta; TEC eran comunistas, y sólo les interesaba destruir para supuestamente construir sus podridas utopías nacidas del odio, seres sin alma guiados desde las dictaduras del proletariado de otras partes del mundo; Muntu era el más profesional y su propuesta lo mismo funcionaría en la dictadura que fuera de ella, como así lo hizo; y Ug era Alfonso Crujera, una propuesta que ya se encaminaba a una visión psicodélica de la realidad.

Efectivamente, un año después, 1975, Crujera cofundó, con Alfredo del Pino y José Carlos Suárez, el Grupo UG MOTYVACIONES, para ensayar nuevas formas de expresión, *happenings*, *performance*, etc. Le llamaban: “desplazar los límites de las formas conocidas”.

Para Crujera el arte se construía, no sólo en los cuadros o dibujos, sino con su propio cuerpo lanzándolo al cuadro del teatro. Con el mismo contenido introducía el misterio del mundo tanto en un cuadro como en una obra teatral (con actuaciones en escuelas universitarias, Galería Vegueta, o el local Ugente). De la misma época es la colaboración para el montaje plástico de *Ciclos*, la magna obra del conjunto musical “*Los Canarios*”, de Teddy Bautista, quienes lograron hacer una exitosa gira por EEUU y recogieron en su estilo musical las transiciones vitales de una época. Allí, en el debut en el Teatro Pérez Galdós, estuvo Alfonso Crujera.

La pintura se convirtió en la forma expresiva, además de la escritura, que llevaba la carga revolucionaria, ocupaba el lugar de las multicopistas, a la vez que cuidaba de la estética como no lo podía hacer el resto del arte, excepto la escultura. Y es en ese momento en el que vemos, como dice el doctor Díaz Padilla, que en Crujera: “En 1976 las exposiciones se multiplican en la búsqueda constante de aunar concepto y expresión presentando *Cielo sobre cielo*, la experiencia *Erectocarpetografías (Pop-ups)* o la serie *Para los vivos en el día de los muertos*”. Una salida del marco meramente político y, en palabras de Carlos Díaz-Bertrana, con tres direcciones en la indagación plástica entre 1978 y 1980: “La geométrico-constructiva, en la que las sugerencias orientales vienen significadas por el uso de símbolos geométricos: triángulos y círculos como imágenes alegóricas del conocimiento tradicional oriental, que limitan su propia expresividad pulsional. Otra sería una abstracción no geométrica, aunque sin establecer ya el predominio de las formas emblemáticas de origen oriental sobre la propia fluencia de las formas pictóricas de neta evocación lírica y la tercera referida a la indagación alquímica de los materiales” (Díaz Padilla resumiendo a Díaz-Bertrana en “*Últimas tendencias del arte en Canarias*”).

Podemos, pues, decir que Alfonso Crujera camina ya solo, se desprende de la problemática política, penetra en el hedonismo y la bucólica propiamente artísticos, asume una condición daliniana, propia, personalísima, precisamente disgregada del resto de sus compañeros de viaje de la Generación de los Setenta, y comienza a explorar la naturaleza, el cuerpo, y sobre todo, los misterios de la psique.

Se ha discutido si es más importante hacer las cosas bonitas o decir algo interesante. Evidentemente, todos tenderíamos a lo segundo en un contexto intelectual, pero imaginemos, por un momento, y por ejemplo, un mundo abarrotado de salas de cine en las que, exclusivamente, se mostraran películas como “*Gritos y Susurros*”, de Ingmar Bergman. Sería tan horroroso como lo contrario: salas de cine abarrotadas de películas de Chuck Norris, o de Chaplin, o pornográficas. El mundo es diversidad, y cada humano más diversidad, en la que ha de caber desde lo jocosos hasta lo seriecísimo, desde lo trivial hasta lo épico, con la misma intensidad. Por ende, al arte no le queda otro remedio que seguir el juego.

Crujera sale a la pista y explora todo lo explorable. 1976: happening “Haga con ella lo que quiera”, con móviles manejables, de cartón, de papel, con pigmento y cola, donde se incluían una serie de maquetas salidas directamente de la etapa “Desde el hombre para el hombre”, y se procedió a la destrucción de la misma por parte de varios invitados, entre otros los originarios “Profetas del Mueble Bar”, que entraron en la Galería Balos y comenzaron a destrozar lúdicamente la obra de cartón, quedando a salvo algunas que yo mismo llevé a mi casa. Pareció una despedida ritual del pasado político. Participaba el escritor Ángel Sánchez, presentando su libro de poesía visual “Logística del Tapir”, y yo mismo con un texto que quiso ser profético advirtiéndome al mundo del caos en el que nos adentrábamos. Surge la revista “27”, de la que Crujera fue uno de los fundadores, una especie de fanzine de los setenta donde todos materializaban su creatividad ya bien regada por la psicodelia. Crujera se integra en el Conservatorio y estudia dos años de violonchelo, y se inicia en el grabado con el arquitecto, pintor y grabador, Félix J. Bordes. En 1981 la amistad con el biólogo Salvador Martínez le introduce en una visión botánica de la naturaleza, y luego experimenta la apicultura con Vicentito en las entrañas rústicas de Gran Canaria. Diseña e ilustra uno de mis primeros libros, “La Fiesta”, producto de una época eufórica. En 1982, colaboramos en el libro “Guías raras y completas de territorios y habitantes de España. El Hierro”, del arquitecto madrileño Roberto Godoy, lo cual venía a constituir una experiencia de campo, antropológica al estilo de Lévi Strauss, en una isla extraña, vista con ojos estructuralistas. En 1987 se introduce Crujera en la organización para un gigantesco “Parque de la Música”, liderado por el extinto arquitecto José M. Aceytuno y el músico José Carlos Suárez. En 1990 se inicia en cerámica de alta temperatura con el ceramista Antonio Báez, y crea la serie que denomina “Obra Solar”, en la cual se emplea por largo tiempo, en contacto con el barro, la tierra, y la cerámica, imbuido en el entorno del barranco del Cenobio de Valerón, habitado por los espíritus indígenas desde ya hacía un milenio.

En suma, Alfonso Crujera explora todo lo explorable, estudia la naturaleza y la técnica a su alrededor, intenta que su obra sea una con lo más arraigado a la tierra y sus habitantes, ya se trate de abejas, barro, mitos o antropología. Crujera escapa de la problemática política, y queda apegado a la más amplia y universal de la “φύση”.

El artista defiende su intimidad artística como espacio de derecho individual y defiende la publicidad como hecho legítimo del orden social. En la misma medida en que un artista solicita presencia social, debe alejarse de su biografía individual, y contextualizar más su obra a la realidad social. Esa fue siempre la tensión en la que se ha movido Crujera, azuzada por muchos de sus críticos, algunos de los cuales no fueron más que loros de lo políticamente correcto, o sea, sinsorgos.

Eso sí, Alfonso Crujera se prolifera en exposiciones múltiples, casi inacabables, en un momento histórico en el que la pintura-pintura era un hecho respetable, un vórtice de simbología a la que se miraba con admiración y de la que se esperaba un mensaje. La exhibición de la obra del pintor no equivale a la exhibición del acto amatorio sino a la exhibición del hijo producto del acto amatorio. Esta metáfora vale para definir la vida y obra artística de Alfonso Crujera: escarba en



su estidad, produce el mensaje como la piedra que cae al lago y genera ondas, y las ondas invaden el mundo hasta donde pueden.

El arte muestra otros problemas estético-éticos, como la belleza del hongo nuclear, o el toreo y la lucha de gallos, y parece que es la distancia que toma el humano en su observación de las cosas del mundo, la que introduce un cierto relativismo en el entendimiento del arte. Pero esta propia contradicción es la que pasa a explorar Alfonso Crujera cuando se aleja del mundo político como tema exclusivo y abarca el mundo real en toda su amplitud, antropológica y ecológica, es decir, natural.

Si nos proponemos a hacer "*tabula rasa*" para con todos los conocimientos y referencias históricas que están detrás de la pintura del pintor, a fin de llegar, dentro de lo posible, al máximo de desnudez de su arte, y preguntamos sobre si el ejercicio de su pintura es disciplinable o no, pasa la pintura a ser un acto intelectual, reflexivo, metódico, reconducible en todo caso al momento en el que el cuadro se hace en el estudio, y surge la pregunta del por qué la reconducción es al momento del estudio y no al momento fuera del estudio. Ver a todos los artistas de los ochenta y noventa trabajando duramente en sus estudios era un fenómeno respetable y antrópico, no había ordenadores, lo más innatural que llegábamos a contemplar era la química de las pinturas y acrílicos, el olor a lija de carpintero, o las tijeras y herramientas para tratar el papel con fórmulas alternativas. Pero el artista podía contemplarse como un ser casi ascético que podía quedar cerrado en su estudio, en el campo, por semanas y meses.

Arguyamos que si el arte es disciplina hay que compararlo al deporte, y por tanto es arte sólo lo que es contrastable y público, tal y como es deporte todo lo que se mueve alrededor de las olimpiadas, y nunca las habilidades de un bantú perdido en la selva, por muy lejos que éste haga llegar su lanza. Esta es la dimensión social, pero el enfrentamiento ascético del pintor, artista, con el Orbe, fue posible en esa época, y Crujera estuvo ahí.

Sin esta polarización, casi como en un esquema eléctrico, el objetivo, el sabor, el nivel conceptual, la utilidad del arte, no hubieran sido tan vivos como lo fueron en aquella época. Es el "*contra Franco vivíamos mejor*" que la generación de pintores, escritores, filósofos y artistas en general de los setenta, vino a comprobar con sorpresa. El oscurantismo impuesto políticamente era como un principio de Arquímedes histórico que provoca una reacción contraria, que exudó lenguaje artístico por todos los poros. El arte se nutre del símbolo y cuando las cosas no se pueden decir con claridad, el juego simbólico adquiere una riqueza comunicativa que le da tanta vida como la que genera un pequeño rayo de luz en una profundidad abisal marina frente a la exuberancia del exceso de luz en un desierto sahariano

que, entonces, en vez de producir vida, la mata. La represión política produce expresiones simbólicas que tal vez son más instrumentales para la revolución que cualesquiera otras divagaciones complicadas que devendrían, sin embargo, en mero adorno en un contexto de libertad expresiva. Por eso el éxito histórico de las vanguardias en un campo contextual de tendencias totalitarias.

En resumen, hemos constatado las siguientes causas del desinflamiento del arte y la filosofía finí-milenar en occidente: 1) la desaparición de los totalitarismos, al punto en que ya se llega a perseguir internacionalmente a los dictadores, 2) la aparición paralela del fin de la historia por la posesión de ésta por los imperios democráticos, que han hecho posible la libertad ideológica en un grado tal que equivale al símil que da un terrorista convicto entrando en un parlamento democrático, o sea, la libertad ideológica es tal que cualquier mensaje, por fuerte que sea, carece de valor mediático revolucionario, 3) la explosión mediática y comunicativa impide, cercena de raíz, inutiliza las actitudes de protesta, que son las que han nutrido a los intelectuales hasta la fecha, hasta el punto de que un intelectual tiende a elaborar por naturaleza manifiestos, y los manifiestos ya no son operativos, 4) la cuarta causa de desinflamiento del arte y la filosofía es la toma de éstas por el poder del dinero, virus en la sociedad actual que se han hecho con el motivo, la meta, el origen, la inspiración y el objetivo de toda manifestación social.

Alfonso Crujera ha arrastrado estas contradicciones durante toda su existencia artística. Vivió el fin del arte mismo considerado como pintura-pintura, salido del marco del cuadro hasta resultar ahora en la expresividad de las fotografías o las instalaciones, por el exceso que se le ha dado al arte de representativo solo en su dimensión material, y no en su dimensión mental y de la excrecencia del arte como mostradora del arquetipo de los tiempos.

## SEGUNDA ETAPA DEL ARTISTA ALFONSO CRUJERA: PSICOACTIVA

Fruto del continuo empecinamiento del arte en enfrentarse a lo material, a la herramienta, a la *τεχνή*, Crujera vive una intensa etapa en la que se escapa, personal y artísticamente, al mundo psicoactivo.



Recuerdo que yo, en 1976, entré al servicio militar y me trasladé a Hoya Fría, en Tenerife, a adquirir las bases del conocimiento militar. Hoya Fría estaba cerca de La Laguna, ciudad universitaria en el que la vanguardia se llenaba de todo tipo de drogas psicoactivas. En torno a muchas casas de estudiantes, y a salas como el *Mamuth*, se reunían todo tipo de artistas, estudiantes y vividores. Yo estaba sometido a la disciplina cuartelaria del último año antes de morir Franco, y a veces me escapaba y

me veía en extrañas reuniones en las que estaban los gemelos Zaya, entendidos en aquella época como concedores de la vanguardia y la psicodelia venida de la otra orilla del Atlántico, mezclada la huida psicoactiva con los horrores de la guerra del Vietnam. En uno de los viajes de Alfonso Crujera a Tenerife recuerdo que me regaló "*Las Enseñanzas de Don Juan*", de Carlos Castaneda, un texto de 1968, unos nueve años antes, que refundía los primeros encuentros de Carlos Castaneda con otras realidades de la mano de un brujo yaqui. Eran aquellos años en los que el encuentro Oriente-Occidente estaba empezando a producirse, sobre todo en la costa Oeste norteamericana y en las principales metrópolis de Europa, los chinos expulsaban a los tibetanos de su territorio, los comunistas eran ejércitos altamente crueles que luchaban unos contra otros, el capitalismo y el comunismo se la tenían, a su vez, jurada, y los dictadores podían pulular para someter a las poblaciones. En medio de toda esa oscuridad, casi contextual, la psicodelia, de manos del ácido lisérgico y el resto de productos, todavía no sintéticos, las mentes corrían por mundos alquímicos de impresionante versatilidad. Si no es por el consumo de los productos procedentes de las plantas, como el cannabis, la psilocibina, la datura estramonio, el peyote, o el ácido lisérgico, el arte y su expresión no hubieran sido las mismas. Estaríamos ante otra cosa. Y hablamos de productos no meramente hedonistas, sino psicoactivos, introductores en otros mundos. Se descubrió que la Naturaleza no era solo la percibible con los sentidos de la forma en que nos había aherrojado la sociedad, sino que era más, tenía más dimensiones, infinitas dimensiones.

Supongamos que la razón, occidentalmente entendida como la capacidad de pensar, se llame "*tonal*", un término precolombino al que desproveeremos de su significado en la literatura etnológica, y que traduciremos, meramente, por razón, en sentido amplio. Y sea "*nagual*" otro término, de algo indescriptible, pero que englobará, también en sentido amplio, no lo irracional solo, sino más bien lo arracional: lo no racional. Y observemos de seguido, la siguiente explicación de Carlos Castaneda: "El tonal es un guardián que protege algo muy, pero muy valioso: nuestro mismo ser... no es nada extraño que al fin y al cabo se convierta, en cada uno de nosotros, de guardián en guardia... un guardián es magnánimo y comprensivo. Un guardia, en cambio, es un vigilante intolerante y, por lo de siempre, un déspota... por muy astutas que sean las aduanas del tonal, el asunto es que el nagual salta a la superficie. Pero su salida a la superficie es siempre inadvertida. El gran arte del tonal es reprimir toda manifestación del nagual, de tal modo que, aunque su presencia sea lo más obvio del mundo, pasa por alto" (Carlos Castaneda, "*Relatos de Poder*", 1974). El occidentalismo es un mal hijo del "*tonal*", es un guardia, por tanto, hay que atacarlo para que la otra mitad del mundo quede en libertad.

Cuando Kant, pensador listo donde en la época occidental los haya, se preguntaba, en su "*Lógica*": "¿Qué puedo saber? ¿Qué debo hacer? ¿Qué me es dado esperar? ¿Qué es el hombre?", se respondía auxiliado con toda la potencia de la que era capaz con el ejercicio del pensamiento, pero usado a lo bruto: exclusivamente pensando. El occidental no conoce otro ejercicio más completo que el de pensar, y no repara en que es ése un ejercicio muy primitivo.



El arte no es una simple manera de producir objetos, objetos vacíos. Y no se llenan los objetos de arte dándoles un contenido racional. Se les llena haciéndolos mágicos, impeliéndoles un hálito sobrenatural. Arte es ir más allá de lo posible. Si no, es sólo un arte de razonadores, o sea, arte occidental. Y podemos ir más allá. De hecho, la misión del artista justamente es ir más allá. He aquí, pues, que tras la construcción de objetos hay un siguiente estadio en las artes: el de no hacer nada. No hacer nada es llegar más allá de todo lo posible, no hacer nada es romper lo razonable en el arte y por tanto romper lo razonable en el humano. Y no porque quede sólo esa alternativa por probar (en ese caso lo que proponemos ya lo propuso, en su tiempo, Duchamp, y bastantes otros desde las vanguardias históricas), sino porque así estalla la caja de Pandora del otro medio mundo que se evidenciará desde que la razón sea puesta en su sitio y desprovista del exagerado poder que ha asumido en la historia de la humanidad occidental. No es descabellado insinuar que arte en su grado sublimado podría ser dejar de hacer, así como el humano es más humano cuando va más allá de la gastronomía y penetra en los territorios del ayuno.

Esto lo logró Alfonso Crujera en la transición de los años setenta a los ochenta del pasado siglo. Exploró el tema, dejó mucha obra, gran parte de ella hoy día perdida, y luego volvió al redil del arte más sociable, en su aspecto ecológico y pronatural, aunque en la serie de los “*Aras*” (1982-1986) y en todas las exposiciones que efectuó en los años ochenta, siempre quedaron resquicios de los hallazgos traídos de los otros mundos que visitó y que fueron los que más nos interesaron a él y a mí. Yo conocí, entonces, a Carlos Castaneda, y proseguí una década con él y con esos mundos, y Crujera se internó en una relación con la Naturaleza de orden protector y de respeto, adelantándose a la corriente fundamentalista de defensa de la naturaleza frente al impulso sin límites del humano, ahora mismo destrozada y *customizada* por Greta Thunberg y su cohorte de *zombies* de lo políticamente correcto.

#### ETAPA ECOLÓGICA DE ALFONSO CRUJERA

En el periodo de transición de Alfonso Crujera desde la exploración psicoactiva hasta su incardinación en el movimiento ecologista (no en términos políticos, sino vitales), se introduce en los objetos humanizados, en los objetos que fabrica el humano para intervenir en la Naturaleza, y lo tenemos en su etapa “*Tools*”, herramientas, de 1989. De aquí infiero que no vamos a una interpretación purista de la relación del humano con el universo de forma que anhelemos un lugar bucólico donde sobre toda técnica, sino que Crujera se fija en la técnica y la trata y la contempla como el misterio heideggeriano del humano con la Naturaleza. Estamos en los años noventa del Siglo XX.

En un diálogo que tuve con Crujera en los noventa, con motivo de “*Tools*”, le preguntaba: “Herramientas, instrumentos. Este es uno de tus últimos temas pictóricos. No hay símbolo más radical de la utilidad que una herramienta. Así que lo que haces es un homenaje a lo útil desde lo inútil, o sea, desde el arte”. Y Crujera contestaba: “El arte es inútil, excepto para quienes se interesan por el pensamiento.

Pero sí, como creo adivinar, insinúas una traición en el objeto tratado por mi propuesta artística, he de decir que en este caso mi intención es de aviso, de señalamiento de lo instrumental como algo que ocupa la mayor parte de la vida humana”.

Y seguía el diálogo: “¿Debo entender que no abor das el tema de lo instrumental en sentido crítico, sino en el de una mera asunción de los acontecimientos? ¿Te has convertido, acaso, en una especie de fotógrafo plástico del medio, y así lo expones? En tu decurso pictórico yo interpreto que el núcleo básico de lo que tú representas en el acervo artístico de esta parte del mundo es, precisamente, una actitud en la que te has deslindado de lo occidental, inhibida respecto a lo externo, profundizadora en lo interno y, por ello, relegadora de lo instrumental”. Respuesta de Crujera: “Si yo siguiera rigurosamente la actitud que tú apuntas, no continuaría pintando. Pararía de pintar”. Morales repregunta: “Pero ¿Se puede, entonces, dirimir de tu actitud que equivale a la del monje que, no obstante dedicar su empeño a lo inmaterial, dedica asimismo parte de su tiempo a conseguir productos para comer y construir instrumentos con los que habilitar el espacio en el que sobrevive? ¿O bien, vienes de vuelta, regresas a la sociedad de los hombres convicto de que vivir como un monje es un sueño irreal, utópico y erróneo?”. Crujera responde: “Yo tomo conciencia de que hoy veo algo que ayer no veía; y lo comunico. Es cierto que observamos una sociedad que se destruye a causa de la utilidad, de los instrumentos, de las técnicas, pero no es ese el problema que enfoca, sino un tema más positivo: el de que la técnica que, en efecto, destruye, también construye; me fijo en su labor escalar, progresiva y cómplice de nuestro desarrollo cultural”.

Crujera, más adelante, confiesa casi su plan artístico frente a esta cuestión: “Yo no he abandonado los conceptos orientalistas, sino que el proceso es más complejo: hace mucho tiempo que comencé con aquellas obras que llamé *Desde el hombre para el hombre*, y cuyo contenido era social. Posteriormente mi pintura vino a ser introspectiva, una mirada interior plenamente nacida de un despertar, digamos, orientalista. Pero sigo viviendo en un sitio occidental que, además, me gusta. Cultivé esa introspección durante varios años, cuando vivía en el Naciente de esta isla. Luego fui a vivir a la montaña y surgió un nuevo periodo, de aproximadamente unos cuatro años, en el que hicieron aparición geometrías que tienen ya un contenido marcadamente occidental. Finalmente, y coincidiendo con mi venida al Poniente de la isla, he terminado contemplando la experiencia occidental con un espíritu más completo, ni sólo occidentalista, ni sólo orientalista, habitando en una actitud de mestizaje que es mucho más rica en puntos de partida para una reinterpretación del mundo dado. Siento que la labor de suma, y no la de separación, es enriquecedora”.

Así llegaron, por ejemplo, “*Strand*” y “*Anastomosis*”, en los años noventa, y otras particulares incursiones, y Alfonso Crujera, por tanto, entró en la visión ecologista del mundo, de la naturaleza, desde un punto de vista equilibrado, observador de la potencia de desarrollo del humano, materializada en la técnica como producto del uso de la razón, la cual posibilita la extensión casi ilimitada de los

sentidos humanos, a través de herramientas, para explorar el mundo. Esa extensión técnica es la que provoca y posibilita que se utilice para el ocio, ello lleva al consumo desordenado, y entonces tenemos el agravio medioambiental, el problema de nuestro tiempo. Todo ello se entremezcla con el bucolismo, a veces fundamentalista, del conservacionismo natural. Sin embargo, esta característica bucólica del conservacionismo natural o ecologismo que, en un principio, iba acompañada de algo más, algo indefinible pero que tendía a la consecución de una vida integral en la que la fusión romántica con la naturaleza podía dar como fruto el hallazgo de un Grial, de un Misterio, se convirtió con el paso de los años ochenta y noventa, en un programa de partidos políticos que buscan exclusivamente el arreglo material del problema del reciclado de todos aquellos productos y fábricas contaminantes. O sea, todo ha devenido mayormente en un programa de gestión medioambiental.

No es baladí recordar un discurso de finales del siglo XX, del profesor de filosofía de la Universidad de La Laguna Antonio Pérez, en la segunda serie de conferencias del Ciclo "*Crisis de Valores en las puertas del próximo milenio*", impartidas en El Ateneo, que sirvió de base para exponer una Filosofía Ecológica basada en un imperativo ecológico tan potente como los que en la filosofía kantiana fueron motivo del supuesto ordenamiento moral del hombre ilustrado. Esta conferencia fue publicada en el segundo Cuaderno de Humanidades de El Ateneo, cuyo título genérico fue "*Política y Modernidad*". El filósofo Antonio Pérez mostraba que Hans Jonas, en su obra "*El Principio de la Responsabilidad*", afirmaba que el respeto a la naturaleza debe ser una exigencia que ha de apoyarse en razones. El imperativo básico del que se buscaría la justificación sería, dice Antonio Pérez, más o menos así: "Actúa de tal manera que siga habiendo después de ti una tierra habitable y una humanidad sobre ella".

La expresión de este imperativo ha arrastrado la última obra de Alfonso Crujera a lo largo de las dos primeras décadas del siglo XXI, en comandita con el pensamiento social y su interés en la conservación de lo que se entiende como un destrozado de la humanidad para con su hábitat. Sobre todo esto, en la era del transhumanismo, hay mucho que decir, pero Crujera, como auténtico artista intérprete de su tiempo, se ha retirado para perfeccionar un método de grabado ecológico que ha logrado fama mundial, aunque permanece siempre al tanto del devenir de las inquietudes de la antroposfera terrestre.

El tiempo cambia a las personas y las cosas. El primer título de exposición de Alfonso Crujera, "Desde el hombre para el hombre", es hoy un título antifeminista. Las exploraciones psicoactivas del Crujera de los setenta son hoy vistas como una etapa de la Generación Beat ya caduca. La observación de las herramientas humanas, con respeto, como lo hizo Crujera en los noventa, han pasado a ser pasto del transhumanismo como un dato casi colateral, a la vez que desprecian la preocupación de Heidegger, quien no pudo llegar a ver cómo el problema de la técnica se ha convertido en la técnica del problema. Todo fluye, todo cambia, πάντα ρέει. Lo siguiente será que Greta Thunberg opaque una visión estética de cuidado a la Φύση, como la de Crujera, sustituyéndola por pancartas de orden político,

sesgado, interesado y con mayor cinismo expresivo que el de los mismos capitalistas a los que se señala culpables de todo. Pero al final ¿qué perdura? Pues el fluido nutricional del arte, con todos sus bandazos, pero traduciendo a símbolos el devenir del humano, a punto de ser abducido por el transhumano. Y de eso se encarga el inconsciente de artistas auténticos como Alfonso Crujera.