

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

Facultad de Bellas Artes de San Carlos

Departamento de Pintura

**EL OBJETO COMO ELEMENTO MATERIAL EN LA PINTURA
CONTEMPORANEA: LA OBRA DE CARMEN CALVO**

Tesis doctoral presentada por Antonio Cucala Félix

Dirigida por el Dr. Juan Bautista Peiró López

Valencia, 2005

A Claudia y Pau

Mi sincero agradecimiento a Pepe Galindo, Javi Claramunt y Paco Giner por sus sabios consejos y por su amistad. Y a Antonio y Vicenta por ser dos fuertes referencias.

INDICE

1. Introducción.....	5
2. Antecedentes históricos.....	19
3. Análisis de la obra	53
3.1. Periodo de representación y abstracción.....	59
a) <i>Cita y alusión a pintores</i>	62
b) <i>Representación de útiles del oficio de la pintura</i>	67
3.1.1. Pintura utilizada como material.....	71
3.1.2. Material cerámico utilizado como pintura.....	75
3.1.3. Recopilaciones de materiales diversos.....	79
3.2. Periodo de presentación del objeto	83
3.2.1. Cambio de función del objeto	95
3.2.2. El significado del objeto incorporado	97
3.2.2.1. El objeto como elemento pictórico.....	97
3.2.2.2. El objeto como elemento significante.....	101
3.2.2.3. Su significado. Variables que lo determinan.....	107
- <i>Polisemia e imprecisión de códigos</i>	109
- <i>Variables</i>	112
3.2.3. Abstracción, figuración, concreción	120
3.2.4. Objeto incorporado, ready made	125
3.2.5. Aporte del volumen en la percepción	131
3.2.6. Tipología de los objetos:.....	133
3.3. Periodo de representación	139
4. Elementos de interpretación.....	151
4.1. La empatía con el objeto.....	154
- <i>Origen de la experiencia empática</i>	156
- <i>Componentes del proceso empático</i>	158
- <i>El aura</i>	161
- <i>La imagen interpuesta</i>	163

4.2. La memoria.....	164
4.3. La microhistoria.....	172
5. Análisis retórico.....	175
- <i>El objeto como figura retórica</i>	182
- <i>Figuras y tropos en los cuadros de C. Calvo</i>	186
5.1. Repetición.....	186
5.1.1. Numero de repeticiones.....	187
5.1.2. Tipos de repeticiones.....	189
a) <i>Repetición de objetos</i>	189
b) <i>Repetición de componentes plásticos</i>	191
c) <i>Repetición del mismo objeto</i>	193
d) <i>Repetición de ausencias</i>	199
e) <i>Repetición de anclajes</i>	200
5.2. Acumulación.....	201
a) <i>Acumulación por emparejamiento</i>	203
b) <i>Acumulación icónica</i>	209
c) <i>Acumulación plástica</i>	215
5.3. Isocolon o paralelismo.....	217
5.4. Interpenetración.....	218
5.5. Enumeración.....	220
5.6. Elipsis.....	221
a) <i>Icónica</i>	222
b) <i>Plástica</i>	226
5.7. Asíndeton.....	227
5.8. Alteraciones.....	228
5.9. Metonimia.....	232
5.10. Metáfora.....	234
5.11. Alegoría.....	236
5.12. Ironía.....	237
5.13. Cita y Alusión.....	238
5.14. Hipérbole.....	238

5.15.Lítote.....	240
5.16.Paradoja.....	241
6. Conclusiones	243
7. Catalogación.....	261
8. Entrevista	283
9. Bibliografía	299

1.- INTRODUCCIÓN

1.- INTRODUCCIÓN

1.1.-MOTIVACIONES

Este trabajo surge como consecuencia del interés que nos suscitó la incorporación de objetos reales en los cuadros. Consideramos entonces que esta posibilidad abría cuestiones tan complejas como la pertinencia de insertar la realidad cosificada en un lenguaje, el pictórico, y la oportunidad de hacerlo sin que la obra pierda su estamento de pintura por esa incorporación de objetos. También nos planteamos cual era el aporte de elementos abstractos de un objeto; sus diferencias con el *ready made*; la empatía que provoca la presencia de la realidad y no de su representación en un cuadro, la consideración del volumen como un cuarto elemento plástico junto al color, la forma y la textura como elementos de digresión entre fondo y forma; así como el problema de la metamorfosis que se produce en el significado de un objeto cuando se inserta dentro de un sistema de comunicación estructurado por signos y símbolos. Intuíamos que el objeto incorporado aporta posibilidades que no existen en la pintura de procedimientos tradicionales, tanto en cuestiones plásticas y expresivas como en niveles de comunicación.

Por otro lado, la incorporación del objeto no es un procedimiento plástico innovador, existen antecedentes muy diversos en distintas poéticas y estilos, y precisamente la existencia de referentes históricos, junto a la versatilidad del recurso, la multiplicidad de planteamientos y resultados, y de sus

interpretaciones, fueron otros tantos factores que ampliaban el campo de trabajo y nuestro interés.

Debido a la cantidad de modos de utilización del objeto a lo largo de la historia y la diversidad de casos en la actualidad, tuvimos que acotar el escenario de trabajo, y decidimos centrarnos en la obra de Carmen Calvo como artista ejemplar en este procedimiento. En ella encontramos una muestra amplia de modos de utilizar los objetos y una diversa tipología de objetos utilizados, casi siempre presentados de un modo tremendamente evidente, donde éstos son el núcleo de interpretación de la obra. Vimos también que en su trabajo cohabitan objetos y materiales, en muchas ocasiones, conjuntamente, lo que nos proporcionaba la posibilidad profundizar en las diferencias y similitudes de ambos elementos dentro de una obra pictórica.

Ya centrados en el trabajo de esta artista descubrimos que su actitud es consecuente con su procedimiento, hasta el punto que no se entiende en ella otro modo de hacer. Esta correspondencia entre el discurso y la forma de ejecutarlo, entre los niveles de contenido y los niveles de expresión, es lo que nos daba el argumento perfecto para justificar el objeto como uno de los elementos indispensables en la elaboración de sus cuadros. Además, el modo como utiliza los objetos Carmen Calvo es especialmente interesante, porque esa soledad en el que son presentados incrementa sus condiciones plásticas. Al mismo tiempo evidencia su propósito simbólico, el cual es de interés prioritario en las intenciones de la autora. En Carmen Calvo el objeto es un hilo conductor que vertebra la evolución de su trabajo, desde que empieza a incorporar los primeros elementos cerámicos hasta los cuadros actuales, en los

que, creando un bucle, vuelve a la representación, aunque sin rechazar la posibilidad de incluir el objeto.

Éste es precisamente el núcleo de esta tesis: analizar el proceso en el que la representación pictórica es sustituida por la presentación de objetos reales. Los cuadros, que tradicionalmente han sido lugar donde se representa la realidad, o al menos la apariencia visual de la realidad, con la aparición de la abstracción se convierte en un objeto estético, compuesto por material pictórico, que paradójicamente ya no es solo la pintura. Así la incorporación de otros materiales no es extraña a la disciplina.

Y para confirmar así nuestra hipótesis de que Carmen Calvo es una pintora en el más estricto sentido del término tanto bajo el punto de vista plástico e icónico como significante, hemos seguido una estrategia de análisis que partiendo de la primera duda: ¿es el objeto un constituyente pictórico?, nos ha llevado a desarrollos interpretativos que se refieren a los significados de los objetos de esta pintora. El orden y contenidos de este planteamiento los explicamos a continuación.

Nos quedaba únicamente la acotación de un periodo en la trayectoria de Carmen Calvo. Consideramos que deberíamos trabajar a partir del primer cuadro en el que incorpora el primer elemento que aventurara toda su evolución objetual, y la hemos fijado en el año 1975 donde realiza los primeros cuadros en los que utiliza materiales con los que hace representaciones. Y la fecha final del periodo consideramos que podría ser el 2001, porque se estabiliza con el procedimiento de la fotografía como soporte de objetos. Con estas obras cerraba el ciclo que formularemos seguidamente,

y además dentro de este periodo están representados todos los cambios de su evolución y nos permitía realizar una investigación cerrada en el tiempo.

1.2.- PARTES DEL TRABAJO Y METODOLOGÍA

La metodología que hemos utilizado para analizar la obra de Carmen Calvo ha consistido en realizar, en primer lugar, la catalogación de una selección de 375 cuadros que han sido clasificados por grupos atendiendo a tres criterios: el tipo de objetos y materiales utilizados, el modo como lo hace, y la ordenación cronológica de los cuadros dentro de cada grupo. Una vez tuvimos la obra ordenada observamos que el desarrollo de su obra se podía agrupar en tres grandes periodos: Representación, Presentación y Vuelta a la Representación.

Tras esta clasificación y a partir de sus declaraciones en la entrevista que nos concedió, donde declara el carácter simbólico de todos los objetos que utiliza, nos planteamos indagar sobre la cuestión significativa de los objetos en sus obras. Esto nos llevo a esclarecer todas las cuestiones que surgen cuando un objeto es utilizado dentro de un cuadro, como procedimiento plástico, como signo o como recurso retórico.

Con todos estos componentes para analizar consideramos que la estructura de la tesis debía ser la siguiente:

En primer lugar una presentación de antecedentes históricos. Cómo se ha desenvuelto la utilización del objeto en los cuadros a través de los movimientos artísticos desde las vanguardias, y de algunos autores en concreto, que por el modo de utilizarlos, o por determinados rasgos de su poética, hemos considerado especialmente interesante compararlos con la forma de hacer de Carmen Calvo, extrayendo así cuál es su aportación a la pintura al utilizar este recurso. Este mismo criterio de proximidad entre los modos de usar los objetos justifica la indudable omisión de numerosos

autores y referencias en el capítulo, de los que en gran medida somos conscientes, por la cuestión obvia de que su exposición pormenorizada en esta tesis quedaba excluida por no tratarse del tema central de nuestro estudio.

En el segundo apartado realizamos un análisis de su obra. Este análisis está vertebrado por tres subcapítulos que definen ese viaje de ida y vuelta al que nos referíamos antes: Representación, Presentación y de nuevo a la Representación. En este capítulo estudiaremos la evolución desde el empleo de material cerámico como elemento pictórico, pasando por el objeto incorporado, hasta llegar a la fotografía como soporte de los objetos que agrega. A lo largo de éste análisis concretaremos las funciones del objeto como elemento plástico y como signo, definiendo sus relaciones con el creador y con el receptor.

En el tercer capítulo abordamos concretamente el tipo de objetos que son utilizados por esta pintora. Existe en ellos características comunes que desarrollaremos, pero podemos adelantar que en ellos el espectador revive sensaciones de un fondo vivencial común, de una memoria más imaginada que real. Nos planteamos el porque de estas sensaciones y aparecieron los tres epígrafes que denominamos *elementos de interpretación* donde desarrollamos los conceptos de empatía, memoria y la microhistoria.

Después de analizar en el segundo capítulo el asunto de los objetos incorporados en la pintura, y de interpretar en el tercer capítulo el tipo de objetos que utiliza esta artista, en el cuarto capítulo hemos investigado sobre el significado que pueden tener sus cuadros a partir de la utilización que hace de los objetos Carmen Calvo. Para ello hemos realizado un análisis retórico de sus obras ilustrando las figuras que hemos encontrado en sus cuadros. Las

figuras retóricas que hemos contemplado y su orden de análisis siguen la división de figuras que aportan Alberto Carrere y José Saborit dentro de la retórica de la imagen¹ así como los estudios del Grupo μ en este campo². Basándonos en ellos hemos expandido algunas de sus divisiones y omitido otras en función de nuestra necesidad para dicho análisis.

Los libros utilizados en esta tesis son bastante heterogéneos debido al número de disciplinas que hemos revisado para su desarrollo. Así para el capítulo de los precedentes en la utilización de objetos hemos utilizado estudios generales sobre la reciente historia del arte (Mario de Micheli, Giulio Carlo Argan, Anna María Guasch, Sandro Bocola), también algunos específicos de artistas determinados como ha sido el caso de Marcel Duchamp, Joseph Beuys o Louis Bourgeois, y de tendencias estéticas que considerábamos afines, como el cubismo, constructivismo, el kitsch, dadá o surrealismo. Para abordar el tema del significado de los objetos hemos utilizado algunos manuales de lingüística y retórica como el de Tomás Albaladejo, Humberto Eco o Pierre Guiraud. Respecto al objeto como imagen hemos utilizado entre otros a Roland Barthes. Para los análisis de los objetos desde la retórica de la imagen nos hemos servido de los estudios del grupo de profesores de Lieja que se denominan Grupo μ y del libro sobre esta disciplina de Alberto Carrere y José Saborit. Las reflexiones sobre los niveles de percepción y los condicionantes para considerar artístico o no un objeto han sido extraídas del libro de Gérard Genette, Nelson Goodman y Joaquín Planell. Para el análisis sobre la empatía que provoca el objeto hemos recurrido al análisis de Armando Plebe sobre estética. Nos ha servido el libro de Justo Serna, y Analet Pons sobre la microhistoria de los objetos, y en cuanto al concepto de *aura* de Walter

¹ Carrere, Alberto y José Saborit: *Retórica de la Pintura*, Cátedra, Colección *Signo e imagen*. Madrid, 2000.

² Grupo μ : *Tratado del signo visual*, Cátedra, 1992

Benjamin ha sido el estudio del propio autor el que hemos utilizado. Además han habido aportaciones de autores que hemos considerado ilustradoras en algunos momentos, es el caso de Erwin Panofsky, Rubert De Ventós, Octavio Paz, Antonio García Berrio o José Miguel Cortés.

Incluimos en la tesis una entrevista que nos concedió Carmen Calvo donde revela su actitud sobre la pintura. Este testimonio nos ha resultado muy útil para la interpretación de sus cuadros y sin él hubiéramos tenido dificultades para poder juzgar su obra. Hemos de decir que si sus declaraciones han sido enriquecedoras, ha sido el acercamiento directo a ella y vivir su peculiar carácter marcado por la vitalidad, lo que nos ha dado las pautas y las claves en nuestras interpretaciones.

1.3.- CARMEN CALVO Y SU OBRA.

Carmen Calvo (Valencia, 1950) es una de las principales representantes del arte español desde los años ochenta hasta la actualidad. Obtuvo las becas del Ministerio de Cultura (1980 y 1981), la beca Alfons Roig de la Diputación de Valencia (1982), la beca de la Casa Velázquez del ayuntamiento de Valencia (1983), la beca residencia en París del Ministerio de Asuntos Exteriores (1985). Entre los premios obtenidos destacan El premio Alfons Roig de la Diputación de Valencia (1989) y la I Bienal Martínez Guerricabeitia de la Universidad de Valencia (1990).

Ha expuesto individualmente con las galerías Temps (Valencia, 1976), Buades (Madrid, 1977), Yerba (Murcia, 1978), Vandrés (Madrid, 1979), Theo (Valencia, 1982, 1985), Miguel Marcos (Zaragoza, 1984) Gamarra y Garrigues (Madrid, 1987, 1989, 1994), Luis Adelantado (Valencia, 1988, 1996, 2001), Pelaires (Palma de Mallorca, 1988), Michael Dunev (San Francisco, 1988), Windsor Kulturguintza (Bilbao, 1990), Parámetro (Sta. Cruz de Tenerife, 1990), Rafael Ortiz (Sevilla, 1990, 1997), Fandos (Valencia, 1990), Carles Taché (Barcelona, 1990, 1993, 1996), Francesc Machado (Girona, 1995), Thessa Herold (Paris, 1995, 1998), Antonio Puyo (Zaragoza, 1996), Altxerri (San Sebastián, 1996), SCQ (Santiago de Compostela, 1997), Salvador Díaz (Madrid, 1998), Fernando Silió (santander, 1998), Fernando Santos (Porto, 1999), Alice Pauli (Laussanne, 1999), El museo (Caracas, 1999), Adriana Schmidt (Colonia, 1999), Ramis Barquet (New York, 2000), Claudia Gian Ferrari (Milan, 2000), O.M.R. (México D.F., 2000), Palma Dotze (Barcelona, 2001), Trinta (Santiago de Compostela, 2001).

Ha mostrado sus obras en exposiciones individuales en las siguientes instituciones: Museo Casa Natal de Jovellanos (Gijón, 1985), Casa Municipal de Cultura de Avilés (1985), IVAM Centre del Carme (Valencia, 1990), Centre d'Art Contemporani (Girona, 1992), Monasterio de Veruela Zaragoza, 1992), Palau dels Scala (Valencia, 1993), Sala de Cultura Carlos III de la Universidad Publica de Navarra (Pamplona, 1994), Sala Amos Salvador del Ayto. de Logroño (1996), Sala Robayera del Ayto. de Miengo (Cantabria, 1997), Fisher Gallery, University of Southern California (Los Angeles, 1997), Diputación de Málaga (1997), Prefectural Art Museum (Japón, 1997), Chicago Cultural Center (Chicago, 1998), Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (1998), Museo de Arte Moderno de México (1998), Museo de Arte Moderno de Montevideo (1998), Caixa Galicia, Centro Cultural de A Coruña (1998), Caixa Galicia, Centro Cultural de Vigo (1999), Palacio de Revillagigedo (Asturias, 1999), Museo de Arte Contemporaneo Sofia Imber (Caracas, 1999), Pabellón de los Mixtos de la Ciudadela de Pamplona (1999), Sala de Cultura García Castañón, Fundación Caja Navarra (2001).

Representó a España en la XLVII Bienal de Venecia de 1997 y a la Comunidad Valenciana en la exposición EXPO'92.

Ha participado en las siguientes Ferias Internacionales de Arte Contemporáneo: ARCO, Madrid (1982, 88, 93, 95, 96, 97, 99, 00, 01); Basilea (1990, 93, 95, 96, 98); FIAC, Paris (1995, 96, 97, 99); Expoarte, México D.F. (1997, 98); ART Chicago (1998, 99, 00, 01); ARTEBA, Buenos Aires (1998); FIA, Venezuela (1998, 99, 00); ART Miami (1999, 01); ART Brussels (1999); ART Cologne (1999, 00); ARTISSIMA, Turín (2000); Foro Sur, Madrid (2001).

Entre las numerosas exposiciones colectivas en las que ha participado podemos extraer la de “New Images from Spain” en el The Solomon R Guggenheim Museum de New York en 1980, “Naturalezas Españolas” en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid en 1987, “Modos de ver” en el IVAM Centre del Carme en 1989, “Arte Activo” en la fundación Joan Miró de Barcelona en 1992, en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) en 1997 y en la Sala de exposiciones del Parlamento Europeo de Strasburgo en 1997.

1.4.- EL CATÁLOGO

Hemos confeccionado una catalogación que está basada en 18 catálogos publicados con motivo de distintas exposiciones, tres de ellos de colectivas y el resto individuales, y que están referenciados en la bibliografía. De ellos han salido 375 cuadros que agrupamos en 12 apartados. El primero de los cuadros es de 1977 y el último del 2001, por tanto esta es la acotación de nuestra catalogación. El criterio que hemos seguido para la clasificación obedece a un cruce entre tres intereses: diferenciar los materiales de los objetos, las distintas maneras de emplear los objetos y por último el aspecto temático, de aquí han salido los doce bloques. Además cada bloque está ordenado cronológicamente. Estos bloques aparecen con los siguientes epígrafes: *Homenajes, Cerámicas, Pintura como materia, Otros materiales, Materiales como objetos, Materiales con formas de objetos, Objetos como materiales, Presentación de objetos y materiales, Mestizaje, Libros, Fotografía y Exentos.*

Esta catalogación la presentamos también en soporte de CD, que se incluye como anexo de esta tesis, donde incluimos las imágenes de todos los cuadros catalogados. Hemos establecido tres líneas de búsqueda en este CD:

- a- Por número de catalogación
- b.-Por bloques temáticos
- c.- Por fechas

De este modo cualquier cita a los cuadros en la tesis puede ser visualizada en la pantalla.

2.- ANTECEDENTES HISTÓRICOS

2.- ANTECEDENTES HISTÓRICOS

La utilización de objetos en la pintura proviene de una larga trayectoria¹, pero es a partir de los colages de Picasso y Braque en 1912 cuando es considerado como un recurso estético² y no artesanal. En este capítulo hacemos una revisión de los fundamentos de algunas tendencias y artistas que han hecho uso de este recurso.

Somos conscientes de la amplitud del tema, y sería muy ambicioso intentar una historia del uso del objeto, si quiera a lo largo del siglo veinte, en los límites de un capítulo dentro de nuestra tesis. Únicamente hemos pretendido establecer una puesta en escena de como se han ido utilizando los objetos en la pintura y encontrar en estos antecedentes algunas afinidades y diferencias con el fin de ubicar la obra de Carmen Calvo en el espacio que le corresponde y poder dilucidar sus aportaciones al mundo de la pintura.

Hemos construido un recorrido cronológico desde los movimientos que empezaron con el procedimiento (cubismo, constructivismo, el *Ready-made* de Duchamp, dadá y surrealismo), pasando por las tendencias artísticas más recientes que lo han utilizado (Pop, kitsch y povera) hasta la comparación con

¹ Wescher, H: *La historia del collage*, Gustavo Gili, 1980, comienza con el título “*los precursores*”, y se remonta a colages de papeles de colores de los calígrafos japoneses en el S. XII, o los recortadores de flores para encuadernaciones en Persia, etc., llegando hasta los cuadros religiosos con puntillas o los anglosajones *Valentines*.

² Entendiendo que el objeto de la estética es el arte

dos artistas que tienen gran afinidad con la obra de Calvo: Joseph Beuys y Louise Bourgeois.

1. Cubismo:

“En lugar de la organización volumétrica (del cubismo analítico), aparece la superficial; el objeto ya no se desarrolla desde la profundidad, sino en el plano delantero del cuadro, en superficies grandes y claras. En ellas hay un nuevo lugar para detalles de color que los cubistas han descuidado, mientras su interés principal se ha concentrado en problemas de forma. Se intenta darles nuevas y sustanciales cualidades, o como dice Braque, transformar el propio color en materia. Con tal objeto mezcla con los colores arena, serrín o limaduras metálicas, descubriendo la fuerte dependencia del valor del color de la naturaleza del material”³

Juan Gris utiliza un trozo de espejo en *Lavabo* de 1912 y luego lo repite en *Consola de mármol* de 1914 sobre el que, en una conversación, dice: *una superficie pintada puede proyectarse sobre el lienzo, un volumen puede interpretarse sobre él. Un espejo en cambio es una superficie cambiante que refleja al propio observador: Sólo se le puede incorporar pegándose⁴, éste es un modo de utilizar el objeto descriptivo, sustituye a la realidad en la ficción. La utilización de un objeto aun está vinculada a la representación de la realidad, utiliza un espejo real porque no se puede suplir con la pintura. Ésta es la diferencia con la utilización de los objetos en estadios más avanzados, como veremos durante el desarrollo de la tesis, donde la sustitución del objeto por su representación no responde a una necesidad representativa, sino a una presentación de la realidad como indicio de interpretaciones. Tampoco la *Guitarra* de Picasso de 1912 está relacionada con el concepto de “objeto incorporado”, aquí la intención es la de conformar un objeto, utilizando otros que por su forma son adecuados: una lata vacía para el agujero, unos alambres para las cuerdas, un cartón en forma de ola para la caja, etc. Esto es, en definitiva, un colage tridimensional.*

³ Wescher, H: *La historia del collage*, Gustavo Gili, 1980, p. 24

⁴ *Ibidem.* p. 28

Sin embargo, estos primeros cuadros, entre los que se encuentra el tantas veces recurrido de Picasso en el que inserta un trozo de hule, ya plantearon la cuestión principal: la introducción de un fragmento de realidad sin valor artístico. Esto ya sedujo a los surrealistas y Guillaume Apollinaire escribía en 1913 un artículo dedicado a Picasso:

Sin duda el objeto real o en trompe-l'oeil está destinado a desempeñar un papel cada vez más importante. Él es el marco interior del cuadro y señala los límites profundos del mismo al igual que el marco señala sus límites exteriores ... Yo no tengo miedo al Arte y no tengo ningún prejuicio en lo que concierne a la materia de los pintores. Los mosaístas pintaban con mármoles o con maderas de color. Se ha mencionado a un pintor italiano que pintaba con materias fecales; durante la Revolución francesa, alguien pintó con sangre. Se puede pintar con lo que se quiera, con pipas, con sellos de correos, con postales, con naipes, con candelabros, con trozos de hule, con cuellos postizos⁵

El concepto de objeto incorporado está más cercano a los colages de Tatlin o de Archipenko de 1915, en el que utiliza varios materiales distintos (metal blanco, vidrio y madera pintada). En palabras del propio Archipenko:

Cuando en el año 1912 empleé por vez primera en la plástica distintos materiales, lo hice por que ciertas formas que la imaginación me instaba a dar vida no podían realizarse con los materiales hasta entonces utilizados. Y como es lógico tuve que hallar la técnica adecuada para ellos. Refiriéndome a mi experiencia puedo decir que es el nuevo estilo de formas el que exige nuevos materiales y no son estos los que crean el nuevo estilo. Su utilización es el resultado, no el objetivo.⁶

⁵ Apollinaire, G: *Pablo Picasso, Montjoie!*, 14 marzo, 1913. Reproducido en *Chroniques d'Art 1902-1918*. Gallimard, Paris, 1960, citado por Guigon, Emmanuel: *El objeto surrealista*, texto para el catálogo de la exposición: *El objeto surrealista* realizada en el IVAM en 1997. pgs. 10,11.

⁶ *Ibidem*, p. 33

Resaltamos que mientras el cubismo procura la eliminación de los valores escultóricos en la pintura, Carmen Calvo consigue integrar los elementos propios de la escultura dentro de la pintura, no sólo contemplando el volumen como condición del objeto, también al considerar los propios valores pictóricos que ofrecen estos objetos. Se presenta la paradoja de que si bien la exclusión de “lo escultórico” en pintura ha pasado por la renuncia del modelado de los impresionistas, la apertura de las formas en el cubismo, la instauración de puntos coloreados en Seurat, el *cloisonné* de Gauguin, etc., en Carmen Calvo es la propia utilización del carácter corporal la que impone una distancia respecto de “lo escultórico”, debido a que la incorporación de los objetos evita la ficción representada del volumen por medio del claroscuro.

Y paradójicamente también, el modo como utiliza Carmen Calvo los objetos, responde a una negación de la figuración, entendiendo que la figuración responde a un trabajo de imitación. Kandinsky defiende la autonomía de los medios plásticos de composición, de creación de los cuadros: *una línea es liberada de la finalidad de dibujar una cosa, y ella misma funciona como cosa*, concluyendo: *la línea es una cosa cuyo sentido es tan práctico y útil como el de una silla, un pozo, un cuchillo, un libro...* El proceso inverso es lo que aparece en los objetos de Calvo, son las cosas las que adquieren el sentido de las líneas. El carácter útil de esos objetos se desvanece en favor de sus valores plásticos. W. Hofmann utiliza esta tesis para defender la ambivalencia del *ready-made*, en el que, por una parte, se burla del acto artístico creador al suprimirlo e ironiza sobre el “racionalismo funcional” que sólo da valor a una cosa al situarla en un lugar determinado y por otra “abre un nuevo mundo de belleza”⁷. A todo este desarrollo, el mencionado autor lo denomina

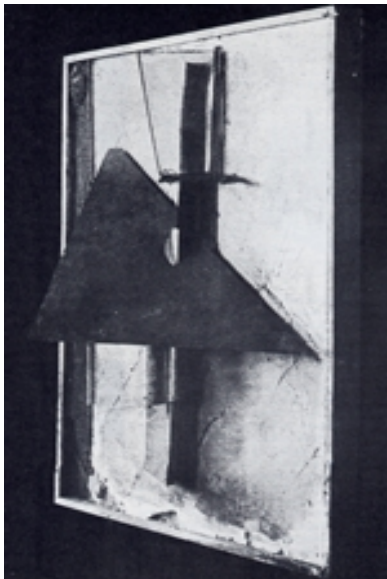
⁷ Hofmann, Werner: *Los fundamentos del arte moderno*, Península, Barcelona, 1995

“*cosificación*” y ciertamente consideramos el término apropiado para describir el procedimiento pictórico de Carmen Calvo, en los que son válidos todos los parámetros de la pintura pero incorporando el volumen y suprimiendo la dependencia representacional.

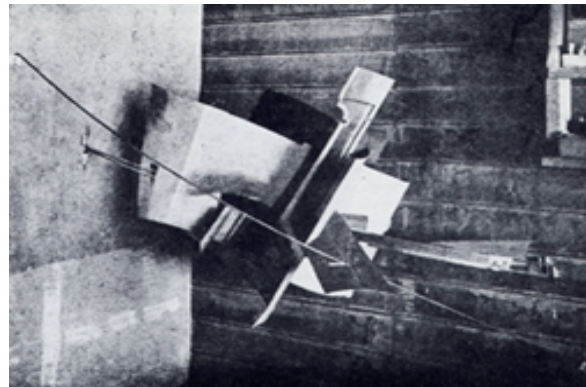
Por último y continuando con el juego de las paradojas, ante lo que podría parecer un exceso de materialización en la pintura al recurrir a los objetos, lo que ocurre es que la pintura, liberada de la reproducción ilusionista, que remite a un formalismo del mundo fenoménico, ahora utiliza unos objetos que abren nuevas dimensiones de interpretación semánticas y empáticas más allá de los propios contenidos objetivos, formales o simbólicos que devienen de su presentación. A. Kaprow sugiere que la intensidad máxima de lo objetual y cosal provoca un efecto aparentemente contrario: ‘lo conceptual’ en cuanto remite más allá de sí mismo y deviene instrumento de ampliación y extensión de la conciencia.

2.- Contrarrelieves de Tatlin, El cubo-futurismo ruso y el rayismo

Más preocupado aún por el valor propio del material, el cubo-futurismo ruso desarrolla el “principio collage” en algunas composiciones suprematistas de Malevich, I. Puni y los “contrarrelieves” de Tatlin. Para ellos el desarrollo de la creatividad se vinculaba a las condiciones dadas con antelación por las propiedades del material a configurar⁸



Tatlin, *Selección de materiales*, 1914



Tatlin, *Contrarrelieve*, reproducción de 1915

El término *contrarrelieve* hace referencia precisa a los trabajos tridimensionales del periodo prerrevolucionario de Rusia. Fue Tatlin en 1913-14 quien comienza a experimentar con la construcción de pequeños objetos, a los que el propio autor denomina “relieves pictóricos”. Están hechos de materiales como metal, madera, cristales, etc. y cabe observar que los realiza después de su visita al estudio

⁸ El constructivismo ruso: Christina Lodeer, Alianza, 1988

Picasso en París⁹. Este periodo ha sido denominado como “construcciones no utilitarias” en el estudio que realiza Christina Lodeer¹⁰.

Según declaraciones del propio Tatlin, fueron los iconos rusos, cuya técnica dominaba, los que le sugirieron el empleo de objetos y la ejecución de construcciones tridimensionales. *Si no hubiera sido por los iconos, habría seguido absorto entre gotas de agua, esponjas, trapos y acuarelas*¹¹.

Los relieves de Tatlin exploraban de forma similar las propiedades inherentes de los materiales utilizados, sus interrelaciones y las características de sus texturas superficiales, que han sido de tanta importancia como la dimensión volumétrica de los relieves.

Su actividad estaba relacionada con el material de una forma intuitiva y espontáneamente creativa: *Me gustaría recoger las cosas insensibles; el cristal, la madera, la corteza, las piezas de metal y cobre pueden resultar bien, y nada podría excitar más mi fantasía*¹², Carmen Calvo comparte ese interés por las propiedades inherentes a los materiales y objetos utilizados así como sus interrelaciones, pero atribuye

⁹ El primer collage de Picasso está datado en mayo de 1.912

¹⁰ Lodeer, Christina: *El constructivismo ruso*, Alianza, 1988 según la autora este periodo duraría hasta 1920, fecha en la que se celebra una exposición donde aparece por primera vez el término *constructivismo* y que se refería a un tipo de arte con “contenido utilitario y compromiso social” éste es según la autora el arte que se debe llamar con todo rigor constructivista, y que ella denomina “arte utilitario”. Hay que señalar que otros autores de este movimiento también llegaron a utilizar objetos, como fueror Iván Puni, Iván Klyun, Lev Bruni, y Aleksandro Rodchenko, entre otros.

¹¹ B. Lubetkin, “The origins of Constructivism”, conferencia pronunciada en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Cambridge el 1 de Mayo de 1.969, citado por C. Lodeer en *El constructivismo ruso*, Alianza, 1983, p. 13

¹² Ibidem, p. 13

especial importancia a la empatía con el material hallado, Tatlin afirma: “...nada podría excitar más mi fantasía” y Calvo declara que se deja “seducir por el objeto”.

Tatlin, en su primera obra de estas características, *La botella*, catalogada como *relieve pictórico* de 1913, utiliza papel de empapelar, madera, metal y cristal. En relieves posteriores llega a la superación en muchos casos del formato rectangular del cuadro. A estas creaciones él mismo las denominó “relieve pictórico” o “selección de materiales”. Fue después de la exposición de 1914 cuando adoptó el término de “contrarrelieves” en la que subtituló a dos de sus obras *primera exposición de relieves*, y a las otras tres las tituló *contrarrelieves de esquina*. Con este término de contrarrelieve remarca la relación más intensa que establece con el entorno espacial estableciendo un paralelismo con el término “contraataque” que es más poderoso que “ataque”, teniendo en cuenta el contexto bélico en el que se encontraba inmerso.

Por esta vía llegó a una relación muy estrecha con los modos de hacer de la escultura del futurismo; Boccioni en el Manifiesto Futurista de 1913 dice: *Abramos nuestras figuras y coloquemos el entorno dentro de ellas*. Ellos también utilizaban el mismo tipo de materiales: cristal, chapa metálica, cables, etc.

El *rayismo* de Mikhail Larionof de 1913 pudo haber influido también en Tatlin, pues se basaba en la fragmentación del objeto y su interrelación con el entorno espacial. El planteamiento rayista se definía en los siguientes términos: *La pintura rayista tiene como objetivo formas espaciales que surgen de la intersección de rayos reflejados desde diferentes objetos*, se basa pues en las líneas del espacio interobjetual. Sorprende

ver la importancia de estos espacios interobjetuales en numerosos cuadros de Carmen Calvo. Espacios en los que el subconsciente completa el elemento que falta, y en otros son tan sugerentes y silentes que se presentan como un lugar en los que volcar la atención.

3. *Ready-made*. Duchamp

De los análisis realizados en torno a la obra de Duchamp y sus propias declaraciones, se desprende como aportación más relevante la desmitificación del proceso aurático de la obra de arte¹³. Bajo ésta perspectiva defendía el gesto de la elección del objeto en contra de su factura, y todo con un tinte provocador.

Con sus ideas Duchamp consigue, entre otras cosas, dos muy importantes¹⁴:

- a) Una metamorfosis semántica donde el objeto cambia su finalidad tras la adjudicación de un título y un nuevo punto de vista, convirtiéndose en significativo. Dice Marchán Fiz:

Libera a los objetos de sus determinaciones de utilidad y consumo (de su funcionalidad) Los objetos de la realidad artificial e industrial alcanzan, bajo las relaciones económicas del sistema capitalista, un carácter de fetichismo (“el carácter-fetichístico de la mercancía” que diría Marx) ... Duchamp vuelve a recuperar en el objeto su apariencia formal, sometiéndole a una descontextualización semántica que provoca toda una cadena de significaciones y asociaciones. La designación extraña, el nombre y su exposición museal eliminan la diferencia entre objeto de arte y objeto de uso ... Y proclama el principio de que cualquier cosa puede ser motivo de una articulación artística. En el arte objetual el proceso artístico posibilita la realización de obras sin las premisas del conocimiento manual tradicional, apoyándose en la relación selectiva, lúdica, libre y reflexiva al mundo de nuestra realidad artificial. Pero ni los criterios formales ni los de contenido poseen una relevancia decisiva. Y para él, el gesto alcanzaba la categoría de

¹³ En términos de Walter Benjamin “*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*”, en *Discursos interrumpidos*, Taurus, 1989

¹⁴ Se le adjudica también la superación de las técnicas tradicionales, sin embargo yo anticiparía la asignación de esta característica al cubismo con la incorporación de materiales de carga en la pintura y el collage.

*una provocación artística contra el concepto y objeto de arte burgués. Y este gesto de provocación es considerado como arte*¹⁵

- b) Aproximación del arte a la realidad al desaparecer todo residuo imitativo. Se ha aludido siempre al aspecto más obvio de esta afirmación, en el sentido de ver a la realidad presente en el arte. Sin embargo se puede entender esta aproximación como un planteamiento más profundo por parte de Duchamp, él busca en el mundo real lo idealmente normal. Existe una búsqueda dentro de la realidad de la vida cotidiana para encontrar ese objeto de normalidad silenciosa. Encontrar la absoluta irrelevancia del objeto. Esta es a nuestro entender la auténtica aproximación a la realidad de Duchamp, justo cuando él desaparece de la obra.

Si realizáramos un parangón con Carmen Calvo distinguiríamos una serie de puntos:

En Calvo no existe una intención de desmitificar el mundo artístico por medio de los objetos, que podría denotar una posible irreverencia ante la pintura. Tampoco se propone encontrar un objeto indiferente¹⁶, al contrario, selecciona los objetos por su poder expresivo.

La provocación en Calvo está en sus contenidos críticos y mordaces, la provocación en Duchamp está en su actitud.

¹⁵ Marchán Fiz, Simón: Del arte objetual al arte de concepto. Akal, Arte y estética. 1988, pag. 161

¹⁶ Cabanne, Pierre: Conversaciones con Marcel Duchamp, Anagrama, Barcelona, 1984, p.72: *La elección de los Ready-made está siempre basada en la indiferencia, así como en la carencia total de buen o mal gusto.*

Se diferencian también porque el significado que asume el objeto. En Duchamp no se analiza como un contenido temático que constituye el mundo de las imágenes, historias y alegorías¹⁷, ya que por definición es lo que él mismo evita; pero sí cabe un análisis donde se estudian las repercusiones recíprocas entre su obra y la sociedad. Sin embargo en los cuadros de Carmen Calvo sí se significan historias y alegorías, los objetos son dispuestos por ella para quedar a disposición de las interpretaciones del espectador, independientemente de que ella encauce dicha interpretación o que directamente la haya producido de modo intencionado.

Por otro lado la intención de compromiso de Duchamp acercando el arte a la realidad: *el arte debe ser establecido en la elección de cualquier objeto*¹⁸, en la línea de las vanguardias históricas, se convierte en Carmen Calvo en una suerte de acercamiento de la realidad al arte: *cualquier cosa puede ser válida para crear arte*¹⁹.

Calvo muestra la *cosificación* del arte, la no literalidad, el rechazo de la representación, pero no existe en ella ningún tipo de interés por dejar patente una crítica antiestética.

A Duchamp se le adjudica también el invento del acto de designar, siendo calificado como sagaz y noble, y que *libera al artista de la producción manual y lo provee*

¹⁷ Segundo objeto de interpretación de Panofsky, desarrollado en el capítulo de *análisis de la obra* de esta tesis, p. 99 y ss. Cuadro 2

¹⁸ Cabanne, Pierre: *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1984

¹⁹ Extraído de su entrevista que transcribimos en los anexos a la tesis.

*de la poética cualidad espiritual, en el más auténtico sentido de nombrar*²⁰. Carmen Calvo deposita grandes dosis emotivas e intelectuales en la construcción de sus cuadros después de haber seleccionado los objetos y hacerlos funcionar estéticamente, pero no en el hecho de convertir en ejemplar único un objeto de serie, tal y como sucedió con Duchamp.

²⁰ Hofmann Werner: *Los fundamentos del arte moderno*, Península, Barcelona, 1995

4. *Dada*

Los artistas *dadá* recurren al empleo de materiales no artísticos que conducen al anti-arte, y procuran la superación de la frontera arte-vida, además contemplan la provocación social desde el propio arte. Esta actitud está alejada de la propuesta de Carmen Calvo, lo único que tienen en común es la disponibilidad de utilizar objetos en un marco pictórico, por tanto su similitud está en la coincidencia de recursos plásticos.

Schwitters es un artista *dadá* que en principio plantea una provocación exclusivamente plástica. Propone el concepto de Merz como utilización de lo viejo para una nueva obra. Los materiales de deshecho, objetos encontrados y fragmentos, se montan y se ensamblan en la obra. Plantea relaciones entre todas las cosas del mundo, superación de fronteras entre las artes (literatura, plásticas y arquitectura). En la obra total Merz se expone la unión de arte y no-arte. Estos son los primeros *objet-trouvé* y *assemblages*

Schwitters describía su procedimiento de esta manera:

La rueda del cochecito de un bebé, la tela metálica, los cordones y el algodón son factores con los mismos derechos cromáticos. El artista crea por elección, distribución y deformación de los materiales. La deformación de los materiales puede conseguirse ya mediante su distribución sobre la superficie del cuadro, y esto aun se favorece si son fragmentados, torcidos, recubiertos o pintados. En la pintura Merz, la tapa de una caja, el naipe o el recorte de un periódico se convierten en superficies; los cordones, trazos de pincel o de lápiz, en líneas; las telas metálicas, los retoques de pintura o el papel aceitado pegado con goma, en transparencias, el algodón en suavidad²¹

²¹ Hofmann Werner: *Los fundamentos del arte moderno*, Península, Barcelona, 1995, pg.376



Kurt Schwitters, *Relieve*, 1923, Colage de materiales y objetos, 35'5x30 cm.

Después de las declaraciones de C. Calvo transcritas en ésta tesis, se revela una coincidencia en las actitudes entre ella y el concepto Merz que se describe en la cita, sin embargo, los objetos en la obra de Carmen Calvo son símbolos que proporcionan significados en sus cuadros, en tanto que el significado de la obra de Schwitters procede de un análisis en profundidad de sus connotaciones: actitud del autor, significado velado del procedimiento, etc. Pero no es ese su interés, en su manifiesto Merz afirma:

Lo único importante en el lienzo es el tono, el color. El color es el único material para ello. Lo que haya significado el material utilizado antes de su empleo en la obra

artística es indiferente, ya que solo ha recibido su significación artística en la obra de arte por medio de su valoración²²

Y en su explicación de Merz de 1920 dice:

El material tiene tan poca importancia como yo mismo. Solo importa el acto de la realización. Como el material es accesorio lo tomo al azar, según la exigencia del cuadro. Al jugar con la armonía de contrastes con los materiales heterogéneos, pues, al margen de las oposiciones color a color, línea a línea, forma a forma,, etc. valoro la oposición de los materiales, madera contra arpillera, por ejemplo. Merz es el nombre que doy a la concepción del mundo de la que nació esta realización artística

Este modo de relacionar los materiales, como elementos plásticos como el color, la forma y la textura sí son asumidos por la pintora, no solo en los materiales que conforman los objetos, tiene una línea de trabajo en la que utiliza los materiales como único pretexto y esto es compartido por ambos, aunque en Calvo de modo más sofisticado, por lo comedido de sus materiales en cuanto a matices, relación entre ellos, control de lo necesario, tamaños, composición, etc. antes de incorporar los materiales son escogidos y trabajados meticulosamente, en las obras de Schwitters respiran más inmediatez, en este sentido pensamos que Calvo observa más respeto a la tradición pictórica.

²² Schwitters, Kurt: Concepto de Merz, 1921-1923, en González García, Ángel, Francisco Calvo Serraller, Simón Marchan Fiz: "Concepto de Merz" en *Escritos de Arte de Vanguardia*. Istmo, Madrid, 1999

5. *Objet-trouve* surrealista.

En el *objet trouvé* se cristaliza la relación del hombre con sus vivencias, búsqueda fundamental del surrealismo. De él se desconoce el fin y la utilidad, o al menos, estos son rechazados por el artista. Este objeto está desvinculado de su contexto, privado de su sentido y utilidad, y como *encontrado*, está liberado de toda función²³.

Algunos de estos aspectos se identifican en los objetos que utiliza Calvo. Tanto la pérdida de función del objeto como el azar de encontrarlo²⁴ son contemplados de forma prioritaria en su trabajo. Aunque, si bien es casual el hallazgo de un objeto que le *seduzca*, la disposición en el cuadro no es aleatoria ni azarosa, como ocurre con el surrealismo, y esto es lo que la diferencia esencialmente de este movimiento. En sus cuadros los objetos están dispuestos y organizados de un modo muy estudiado, no solo cromática y compositivamente, hay una intención significativa en todos ellos y ésta es utilizada incluso en construcciones retóricas, a veces bastante sofisticadas. Por tanto ante la pérdida de su función original, el

²³ Las características que deben contemplar estos objetos siempre plantearon dudas respecto la surrealidad de ciertos objetos. Muestra de ello son los comentarios de Breton en su escrito “Situación surrealista del objeto” (*Escritos de arte de vanguardia*, Ángel González García, Francisco Calvo Serraller, Simón Marchan Fiz, Ediciones Istmo, Madrid, 1999, p. 465) de 1935, en el que incluso menciona la posibilidad que propone Man Ray de crear una especie de sello donde apareciera algo así como *Esto es un objeto surrealista*. En este escrito menciona al objeto onírico, objeto de función simbólica, objeto real y virtual, objeto móvil y mudo, objeto fantasma y objeto hallado

²⁴ Respecto al *objet trouvé* (objeto hallado) le preguntamos en la entrevista si en su trabajo no se convierte en una especie de *objet cherché* (objeto buscado), y responde que en algunas ocasiones si ha ido buscando algún objeto en concreto, pero que por norma general se deja seducir por él.

objeto adquiere una simbólica en el cuadro, tal como desarrollaremos a lo largo de la tesis.

En algunos cuadros de Carmen Calvo las interpretaciones están guiadas por ella hacia significados más o menos concretos, relacionando a los objetos por algunos elementos comunes (pertenecientes a un mismo concepto o retóricamente) pero en otros otorga al espectador licencia de interpretación en la más pura tradición surrealista, mostrando exvotos, posibles talismanes o fetiches, de modo que, como comenta Emmanuel Guigon, *es mucho menos objeto que tentativa de obstruir las tradicionales relaciones sujeto-objeto*²⁵ refiriéndose a que una vez eximido de servidumbres utilitarias, el objeto se entrega a las *peores bromas*, como la plancha con puntas de Man Ray. Con todo esto el surrealismo se opone al sistema de pensamiento vigente, se trata de ampliar la visión estrecha y dogmática de la realidad, impuesta desde fuera por el *imperio de la lógica*. En el primer *Manifiesto*²⁶ encontramos un canto a la imaginación, a la libertad, a lo maravilloso, a la alucinación y a la locura, que rebasan los límites impuestos por la razón y abre las puertas de mundos diferentes.

²⁵ Guigon, Emmanuel: *El objeto surrealista*, texto para el catálogo de la exposición: El objeto surrealista realizada en el IVAM en 1997.

²⁶ González García, Ángel, Francisco Calvo Serraller, Simón Marchan Fiz: *Escritos de Arte de Vanguardia*. Istmo, Madrid, 1999. Primer manifiesto del surrealismo (1924), Pg. 392-401. En él se puede leer: *SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un distado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral. ENCICLOPEDIA, filosofía: el surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tienda a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida.*

Las interpretaciones de Calvo requieren acudir a menudo a los fundamentos del psicoanálisis freudiano²⁷, más por algunas formas de asociaciones que por las interpretaciones de los sueños, aunque sí se reconocen en sus cuadros un halo onírico constante. La premisa fundamental del psicoanálisis freudiano es la diferenciación de lo psíquico en consciente e inconsciente, posibilitándose que lo inconsciente pueda devenir consciente. Freud señala que el concepto de inconsciente tiene como punto de partida la teoría de la represión, o sea *la incapacidad de devenir conscientes algunas de las ideas del sueño*²⁸. Estos dos conceptos de la teoría psicoanalítica, el inconsciente y la teoría de la represión, influirán hondamente en los planteamientos vitales y estéticos del surrealismo, y son primordiales en la actitud creativa de Carmen Calvo. Para Freud, la producción creadora no es el resultado de un esfuerzo consciente, sino más bien un proceso cuyo resultado aparece de pronto en la conciencia sin que se pueda reconstruir paso a paso el proceso que lo originó. El final del proceso creativo en Calvo, la disposición de objetos concretos, es sin duda consciente, ya que determina un significado. Ella asegura que todos los objetos de sus cuadros tienen su significado, si bien tal significado es de suma ambigüedad²⁹, pero el principio de ese proceso es puramente surrealista, y el significado que asigna a sus objetos así como el contenido de los cuadros surgen de los mismas fuentes del inconsciente y en algunos casos, de un olvido intencionado de posibles fines paliativos. Los

²⁷ Las teorías de Freud impregnan el inicio del surrealismo, tanto Aragon como Breton fueron estudiantes de medicina y los contactos de Breton con la psiquiatría se remonta a 1916, cuando a la edad de veinte años es nombrado asistente en un Centro Psiquiátrico del Ejército, donde tuvo ocasión de experimentar con pacientes los métodos de investigación del psicoanálisis.

²⁸ Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños*, Alianza. pg. 43

²⁹ En el apartado del significado de sus objetos se desarrolla ampliamente esta ambigüedad significativa.

elementos de análisis de sus obras deben estar relacionados con lo intuitivo, pues la razón no es una buena herramienta de interpretación.

Por otro lado, la práctica surrealista consiste en posibilitar la manifestación del inconsciente, buscando los métodos que lo puedan proporcionar rechazando todo control de la razón y de preocupaciones estéticas, y para ello utiliza con prioridad el automatismo. El surrealismo de Calvo no debe ser entendido de este modo, no hay una búsqueda del inconsciente, sino que lo utiliza, se sirve de él para suscitar relaciones significantes, no solo en los objetos, también en su uso.



Man Ray, Regalo, 1921,
Objeto manipulado

Dentro de los objetos surrealistas existe un tipo de actuaciones en los que al objeto se le añade algo, o es manipulado de modo que lo modifica retóricamente, a estos objetos se les denomina *ready made aidé*. Uno de los ejemplos más ilustrativos es la mencionada plancha de Man Ray. Este tipo de actuaciones en el *ready made*, la desfuncionalización, no incumbe en absoluto las pretensiones de C. Calvo.

6. El Pop

La denominada fase neodadaísta del arte pop, cuyo máximo representante fue Rauschenberg³⁰ presenta una serie de características que comparte con la obra de C. Calvo, por ejemplo ambos utilizan materiales y fragmentos de objetos diferentes, fotografías, etc. elementos de gran poder asociativo, y desprovistos de su utilidad. Pero los objetos que utilizan los artistas del pop suelen ser materiales industriales contemporáneos rotos y agrupados atendiendo esencialmente a criterios plásticos, eran obras muy pictóricas donde los objetos se superponen unos con otros, creando interrelaciones entre los colores yuxtapuestos, provocando sombras entre ellos etc., aunque en ocasiones se han interpretado en estas obras connotaciones de crítica a la realidad social americana con la tecnología. Los orígenes de estos *assemblages* pop se encuentran en los Merz de Schwitters.

En Francia las actitudes de los artistas eran algo distintas. Pierre Restany definía esta actitud con la siguiente frase: *Nouveau réalisme = nouvelles approches perceptives du réel*³¹. Sus propuestas surgen contra las posiciones informalistas que se generan en Europa, entendiéndose como la evolución lógica al surrealismo, y presentándose así como la única pintura progresista. Ciertamente los integrantes del *Nouveau réalisme* responden a algunos principios de los artistas pop americanos, como la renuncia a toda expresión emocional, pero prestan mayor importancia a los valores estéticos desde un punto de vista más romántico. Dentro del movimiento se desarrollaron los *décollages* de Hains, Villeglé, Dufrène

³⁰ A principios de los 50 se consagró en la exposición *The art of assemblage* en la que participaban Jim Dine, Jasper Johns, Kienholz, M. Escobar y Rauschenberg con sus *combine paintings*

³¹ “Nuevo realismo = nuevos acercamientos perceptivos a lo real”

y Rotella, las acumulaciones de Arman, las compresiones de Cesar, los *tableaux pièges* realizados por Spoerri, los empaquetamientos de Christo y las máquinas cinéticas de Tinguely. En una visión general se observa una diferencia con los americanos: donde éstos se apropian de productos nuevos de fábrica y tipos de los medios de comunicación de masas, los nuevos realistas prefieren los objetos usados y marcados por el tiempo, incluso desechos.

En efecto existen aquí algunos precedentes a la obra de C. Calvo, como son la acumulación, la utilización de elementos viejos, usados, el gusto por la parte estética de los objetos e incluso el tratamiento elíptico de algún elemento, como en las obras de Christo. En cuanto a esta elipsis, si Christo hace presente al objeto al ser ocultado, los encubrimientos de Calvo declaran una actitud defensiva y auto protección, tal como declara en la entrevista. En todo caso, no olvidemos el aspecto surrealista de las obras de Calvo que marca una notoria diferencia con estos autores y los del pop.

7. *Kitsch*

Kitschen es una palabra alemana de acepción moderna que aparece en 1.860 aproximadamente, y que significaba hacer muebles nuevos con viejos. También (*verkitschen*) tiene la acepción de hacer pasar “gato por liebre”, es decir una negación de lo auténtico. Kitsch es la baratija.

El Kitsch no es un fenómeno denotativo, semánticamente explícito, es un fenómeno connotativo, intuitivo y sutil. Es más un modo de ser que un objeto o un estilo. Es “un sistema estético de comunicación masiva”³²

Esta tendencia estética, atendiendo a la etimología del término, tiene en común con Carmen Calvo la disposición de construir con los objetos viejos, y en este aspecto estaría más cerca del término que los propios artistas que utilizan esta retórica, más interesados por la vida cotidiana, y basadas en el consumo. En los objetos de C. Calvo, no se percibe el consumismo, pues nos devuelve humores “de entonces”.

Abraham Moles formula una serie de modos de relación entre el hombre y su medio natural, en los que incluye: la apropiación del objeto, el fetichismo del objeto (practicado por el coleccionista), la inserción del objeto en un conjunto (práctica del decorador) y el esteticismo del objeto (que inspira al amante del arte), todas estas intenciones son contempladas por C. Calvo se diría que estamos ante el formulario de su actitud.

³² Moles, Abraham. *El Kitsch*. Paidós, 1.990, Barcelona. P. 79

Además establece una serie de principios del Kitsch que vamos a enumerar con el fin de ir comparando con los objetos que utiliza Calvo:

- Principio de inadecuación: se refiere a la desviación en relación con su fin nominal. (los objetos artesanales del África negra se convierten en kitsch por su uso turístico).
- Principio de acumulación: se refiere a la idea de abarrotamiento, de frenético “siempre más” de la cultura burguesa.
- Principio de sinestesia: este principio se relaciona con el de acumulación, se trata de tomar la mayor cantidad de canales sensoriales, como los libros perfumados, botellas musicales de licor, etc.
- Principio de mediocridad: se opone a la vanguardia y permanece como un arte de masas.
- Principio de confort: la sensación de cercanía con el objeto, la idea de estar a su mismo nivel conducen a la fácil aceptación y al confort.

Entendemos que el hecho de que se encuentren algunos objetos con estas características en los cuadros de C. Calvo no implica que sus creaciones lo sean, los cuadros que resultan no declaran una actitud *Kitsch*. Respecto a uno de sus cuadros que podrían entrar dentro de esta estética, el *Autorretrato*, comenta en la entrevista: *Yo utilizo objetos kitsch, porque aquí la mayoría lo son. Aquí los objetos están narrando episodios de mi vida, la libreta que hice yo del partido comunista a los veintitantos...*

8. Povera

Los artistas de esta tendencia artística coinciden con C. Calvo algunas veces en la selección de materiales, pero el interés del *povera* en estos materiales reside en la supuesta ausencia de significación cultural, en su “pobreza” por lo cotidiano del material (tierras, fuego, agua, grasas, telas, plantas, cabello, etc.). Valoran sus facultades físicas (fluidez elasticidad, conductividad, etc.) y su capacidad indeterminada de transformación, apreciando en ellos las calidades plásticas que devienen de esas transformaciones físicas. En la selección de los materiales, Calvo no considera ese tipo de procesos, la utilización que ella hace del cabello, por ejemplo, no se basa en la capacidad de transformación que denota este material, más bien acude a nuestra mente el fetiche, las cajitas donde se guardaban mechones de cabello, y que nos presenta de modo retórico unido a una imagen fotográfica de época, o al viejo espejo ovalado. Es en definitiva la tradición o la memoria de los materiales lo que interesa a Calvo, precisamente el aspecto cultural de estos materiales.

9. Joseph Beuys

En los trabajos de Joseph Beuys se muestra un agrupamiento de objetos que son los “restos”, aparentemente no artísticos, de un rito, de una serie de acontecimientos de carácter mesiánico, y por lo tanto son objetos que el espectador contempla con el respeto que imponen los fetiches o las reliquias. Son objetos impregnados de un *pathos* que embriaga su expectación. Objetos que contienen la dignidad de los ídolos, de la humanidad declarada de modo honesto y abierto, hasta mostrar los más íntimos pecados inconfesables. Carmen Calvo impregna muchas de sus obras con estas mismas tendencias de las liturgias revenidas de lo más profundo de una sociedad que produjo una serie de objetos, amuletos y talismanes, para protegerse de sí misma. Utiliza objetos a los que otorga carácter de ofrenda. También sofisticados objetos con los que enmascararse ante el humillado. Recuerdos y huellas de lugares, tiempos y personas tan concretas como anónimas. En sus cuadros está presente lo humano.

Los objetos de Carmen Calvo coinciden pues con los de Beuys en que ambos conservan un sentido enigmático y emotivo para el espectador, los dos conmueven, despiertan la creatividad de quien los contempla. Calvo y Beuys están lejos de las pretensiones de Duchamp, de ese alejamiento de su obra hasta el extremo de abandonarla y entrar en un silencio artístico que tan directamente criticó Beuys³³.

³³ Hizo una acción en directo en la televisión germano-occidental, en Dusseldorf, en 1964 titulada *El silencio de Marcel Duchamp está sobrevalorado*.



Joseph Beuys, *Bañera*, 1960,
100x100x45 cm

En el estudio sobre J. Beuys de Carmen Bernáldez³⁴ analiza la pieza *Bañera*³⁵ de 1.960 y la compara con la *Fuente* de Duchamp, en este análisis enfrenta la conocida y ya enunciada frialdad intencionada de Duchamp en la elección de su objeto, con la pieza de Beuys en la que, como en todas sus obras, condensa algunas de las cuestiones centrales de su creación artística:

En ella confluye no solamente el ritual del baño infantil, sino el del nacimiento, que es en sí mismo un trauma al cortar el cordón umbilical y salir al mundo. Y es que la herida con apósito es una de las imágenes a las que alude Beuys para referirse a su propio origen. El nacimiento es un acto violento, el primer sitio de tránsito del ser: es el

³⁴ Bernáldez, Carmen: *Joseph Beuys*, Col. Arte Hoy. Editorial Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 1.999

³⁵ Es una pequeña bañera de bebe esmaltada en blanco, con un grifo para la salida del agua, montada sobre cuatro patas, con restos de yeso y grasa, y por toda la pieza algún trozo de esparadrapo y gasas.

*paso de la vida en el núcleo cálido y líquido del útero materno al medio frío y duro de la existencia*³⁶

Este tránsito entre distintos estados de la materia es un tema recurrente en su obra, cuando utiliza grasa, cera, etc. al igual que la acumulación de energía con los fieltros y el cobre, materiales igualmente recurridos, por otro lado no hay que olvidar la íntima relación de la grasa y el fieltro con su experiencia personal. Como vemos, sus obras son su “currículum”, son la expresión directa de su vida, no puede existir mayor intimidad entre ambas líneas vivenciales, de hecho se confunden como si hubiera logrado la utopía moderna de la fusión arte-vida.

En Calvo se intuye su intimidad a partir de pistas que ella deposita en el cuadro, creando un mapa vital donde se muestran recuerdos comunes con el espectador, una especie de arte de historia. Es inevitable la comparación con los museos etnográficos, donde también se nos recuerda nuestra historia social, que en el caso de Calvo es su historia social, tanto la vivida como la intuida.

³⁶ Ibidem

10. Louise Bourgeois

Existe una reverberación autobiográfica que emanan de los objetos de Calvo y que también se advierten en la obra de Bourgeois³⁷, la cual llega a decir:

Mis obras son una reconstrucción de hechos pasados. En ellas el pasado se ha hecho tangible; pero al mismo tiempo están creadas con el fin de olvidar el pasado, para derrotarlo, para revivirlo en la memoria y posibilitar su olvido³⁸.

Sus objetos son, en palabras de J. Gorovoy, como *mágicas evocaciones de la casa y del hogar que curaban la psique*.

Calvo y Bourgeois comparten una atmósfera de tensión y vulnerabilidad. Por un lado está provocado por la declaración de sus intimidades, y desde la otra perspectiva, la del espectador, por una especie de *voyeurismo*³⁹, en el que el asistente se encuentra contemplando las interioridades, aparentemente intrascendentes o epidérmicas, sobre todo en el caso de Carmen Calvo, por el interés estético que presentan, pero que en realidad pertenecen más a las imperceptibles tragedias cotidianas de la sociedad.

³⁷ Respecto de esta coincidencia de las dos artistas en una obra autobiográfica, J. Helfenstein (Helfenstein, Josef: Louis Bourgeois: Arquitectura como ensayo de la memoria, Catálogo exposición del M.N.C.A. Reina Sofía) alude a una supuesta tradición en este sentido de las artistas y menciona el caso de Georgia O'Keeffe.

³⁸ Citado en el texto de Jerry Gorovoy y Danielle Tilkin: *Nada mejor que el hogar*. En *Memoria y arquitectura*. Catálogo de la exposición de Louise Bourgeois en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, del 16 de Noviembre de 1.999 al 14 de febrero del 2.000

³⁹ Calvo tiene una instalación protegida por cuatro paredes blancas que solo se puede ver por pequeñas mirillas, el espectador debe ejercer de *voyeur* y las *rooms* de Bourgeois son reconstrucciones del pasado desde su psique que el espectador observa desde fuera.



Louise Bourgeois, *Célula VII*,
materiales diversos,
207x220x210cm

Desde el punto de vista formal, las dos elaboran las obras yuxtaponiendo los objetos, que además son recuperados de un pasado aludido, convirtiéndose ambas en arqueólogas de su historia. Y las dos consideran la fuerza emocional del objeto, su contenido fetichístico.

Bourgeois se describe a sí misma como “una coleccionista de espacios y memorias”⁴⁰. Inevitablemente percibimos en Carmen Calvo, y alguna vez ella misma lo ha declarado, ese coleccionismo de memorias, aunque con un criterio que responde menos a una intención de restablecerse emocionalmente, como es el caso en Bourgeois, y obedece más a un ejercicio compulsivo de acumulación, que no por ello menos interesante de estudio desde el psicoanálisis.

⁴⁰ Citado por Beatriz Colomina en *La arquitectura del trauma*, texto incluido en el catálogo de la retrospectiva en el museo de arte moderno Reina Sofía, y cuya reseña bibliográfica aparece en nota al pie de página. Pg. 29, nota 5

Por otro lado, ambas artistas presentan objetos en una suerte de fragmentación que no descompone el modelo ni lo priva de realismo, como es el caso del cubismo y del surrealismo respectivamente, sino que es una fragmentación por adición, que aporta datos configurando una “realidad subconsciente”; Bourgeois reconstruyendo las escenas de los traumas de su niñez y Calvo configurando un paisaje de datos que describen el comportamiento del modelo. Hemos descrito antes, en el apartado de los surrealistas, que algunos contenidos de Calvo podrían surgir del olvido paliativo, en Bourgeois podemos decir que se trata de un recuerdo terapéutico.

3.-ANÁLISIS DE LA OBRA

3.-ANÁLISIS DE LA OBRA

Tanto los objetos como los materiales han sido utilizados por Carmen Calvo de modo ecléctico y con una amplia variedad de estrategias en el proceso de creación. Aunque en su obra esta versatilidad no implica dispersión, sí surge un esquema intrincado entre distintas épocas y las series, donde se produce un intercambio de recursos plásticos, tal como se demuestra en el siguiente cuadro, en el que consta qué materiales utiliza, cómo los aplica y las series en las que intervienen.

	Elementos utilizados	Qué presenta - series	Cómo presenta
1	Pintura	Homenajes a la pintura Serie escrituras Serie paletas Serie paisajes - Utiliza los trozos de pintura como constructor	Abstracción Figuración Representación
2	Cerámica	Homenajes a la pintura Serie escrituras Serie paisajes Serie recopilaciones -Utiliza los fragmentos de cerámica como constructor	Abstracción Figuración Representación
3	Otros materiales	Serie recopilaciones Serie paisajes Serie paletas -Utilización de otros materiales	Recopilaciones
4	Objetos y materiales	Distribuye diversos objetos y materiales indistintamente por la superficie del cuadro con autonomía propia aunque contextualizados.	Presencial
5	El objeto como interés fundamental de la obra	Los objetos ofrecen el significado y el aspecto plástico de la obra.	Presencial
6	Mestizaje	Se produce una interrelación entre los distintos géneros y modos en una concepción barroca de la obra.	Construcción Representación
7	La fotografía	Vuelta a la representación	Representación

Debido a este nomadismo no se pueden determinar en su obra periodos cronológicos rígidos, pues evoluciona mediante transiciones muy largas que se solapan. Esto queda demostrado, por ejemplo, cuando se intenta acotar sus primeras series. Según podemos observar en las dataciones de los cuadros los periodos se solapan generosamente entre ellos.

Serie paisajes 1973 - 1989

Recopilaciones 1975 - 1997

Serie retratos 1975 - 1984

Serie paletas 1976 - 1990

Serie escrituras 1980 - 1985

Como veremos, en estos primeros periodos trabaja con el aspecto matérico que posee la propia pintura, al tiempo que utiliza cilindros de cerámica como materia pictórica. La utilización de uno u otro material no está vinculada a una evolución cronológica, ni centrado en ninguna de las series que realiza; pueden encontrarse ambos recursos plásticos en varias de las primeras series: *paletas, escrituras, retratos, paisajes y homenajes*. Y tampoco puede establecerse una evolución de la figuración a la abstracción o viceversa porque trabaja los dos lenguajes a la vez.

Tal como adelantábamos en la introducción, a lo largo de toda su trayectoria se advierten tres grandes periodos en los que se engloba las distintas series, lenguajes y temáticas. En el primero su obra tiene un carácter representativo; el segundo está marcado por la utilización de objetos incorporados y en el tercero retoma la representación, aunque de un modo radicalmente distinto al primero. Las transiciones entre estos periodos se producen de un modo natural, son largas y se realizan de modo progresivo.

En los próximos tres subcapítulos vamos a centrarnos en el análisis de cada uno de estos tres periodos. Los hemos querido denominar periodo de representación y abstracción (Capítulo 3.1.), periodo de presentación del objeto (Capítulo 3.2.) y periodo de representación (Capítulo 3.3.). Estos tres capítulos, por su especificidad y desarrollo constituyen el grueso de esta tesis

En cada uno de ellos intentaremos acotar cronológicamente el conjunto de obras que lo conforman, comentaremos algunas de sus principales características (temática, técnica, etc.) y atenderemos especialmente a los diferentes procedimientos y métodos de utilización del objeto como elemento discursivo y plástico en la obra de Carmen Calvo.

Independientemente de estas tres grandes divisiones tiene algunas obras excepcionales que no podría adjudicarse a ninguno de estos bloques y que definimos como obras exentas, nos referimos concretamente a *Recuerdo a Brossa*, del año 1998 (*n. cat. 374*) y *La Escuela* (*n. cat. 375*) del año 1989.

Debido a que en el capítulo 3.2 es donde el objeto adquiere mayor relevancia en su obra, tanto en diversidad de estrategias de utilización como en volumen de producción de cuadros, hemos necesitado un desarrollo más largo.

3.1.- PERIODO DE REPRESENTACIÓN Y ABSTRACCIÓN

3.1.- PERIODO DE REPRESENTACIÓN Y ABSTRACCIÓN

Reunimos en este periodo a un conjunto heterogéneo de obras datadas desde el año 1975, con la serie *Paisajes*, hasta 1998 (*n. cat. 96*). Se caracteriza por una voluntad representativa con abundante uso y referencia a los lenguajes de la abstracción. Esta fusión entre lenguajes se hace explícita incluso en los títulos de algunas obras o series abstractas, como en el catalogado con el número 80 del año 1988, totalmente abstracto, pero titulado igualmente *Paisaje*.

Existe en estas obras un deslizamiento continuo entre la figuración y la abstracción. Si comparamos la paleta hecha de pintura (*Fig. 24 pag 72*) con el paisaje de Van Gogh (*fig. 31 pag 77*), podemos decir que ambos cuadros son figurativos. El último no ofrece discusión, y en cuanto al primero “representa una paleta de pintor”, en ambos casos está utilizando unas piezas-objetos de distintos materiales para construir una imagen. Pero la contemplación de la paleta remite a concepciones abstractas de la tradición pictórica y esto no es casual, viene dado por la utilización de una serie de presupuestos propios de esta poética: configuración de la forma del soporte por medio de la materia, modulación y repetición del elemento configurador, ausencia compositiva, aspecto plano de la pieza, el cuadro entendido como presencia real, etc.

Un cuadro que podría calificarse como abstracto es la obra ilustrada en la imagen de la *Fig. 32. n. cat. 22 (pag 78)* donde todos los elementos cerámicos están posados en la parte inferior del cuadro/caja. Este material de construcción en reposo plantea distintas lecturas¹: puede ser un material que

¹ Esta obra enlaza con las acumulaciones de Arman, y con la poesía visual (los elementos que se caen del cuadro...). Por otro lado entronca con otras obras suyas como la acumulación de paletas de la explanada del Espai d'Art Contemporani de Castelló, o la acumulación de cerámicas rotas en el suelo que presento en el Palacio Velázquez de Madrid.

esta en disposición de conformar una posible obra, o que ha dejado ya de ser, al desmoronarse.

En cuanto a la temática, en una gran parte de los cuadros de este periodo se advierte un interés especial por el mundo de la pintura, haciendo referencias a pintores, a su oficio y a su actividad pictórica. Se trata de un homenaje a la pintura en el que se alude a pintores y a iconos del propio oficio como ejercicio de metalenguaje. Así, podemos distinguir dos procedimientos:

a) La cita y alusión a pintores mediante la interpretación de algunos de sus cuadros, utilizando el estilo de éstos, o bien retratándolos o reproduciendo sus autorretratos. Los pintores elegidos por Carmen Calvo son Van Gogh, Mondrian, Kandinsky y Derain. En algunos casos, como en la serie *Escrituras*, en la que se alude al estilo de Kandinsky, aunque la referencia al pintor homenajeado es patente, la autora no deja constancia explícita de ello en los títulos.

Técnicamente, gran parte de ellos están realizados con piezas de barro cocido, pero otros están realizados con colages de distintos materiales, como telas y papeles (el titulado *Serie paisajes 10 (Van Gogh)* –fig. 1), o con pintura (*Serie paisajes, homenaje a Van Gogh 9* –fig. 2) y se pueden ubicar dentro de distintas series de la autora: *Paisajes, Reconstrucción* (fig. 3, 4, 5 y 6) y de *Retratos* (Derain, Van Gogh y Mondrian, -fig. 7, 8, 9, 10 y 11)



Fig 1. n. cat.9



Fig. 2. n. cat.10



Fig. 3. n. cat. 3



Fig. 4. n. cat. 4



Fig. 5. n. cat. 5



Fig. 6. n. cat. 6



Fig. 7. n. cat. 13

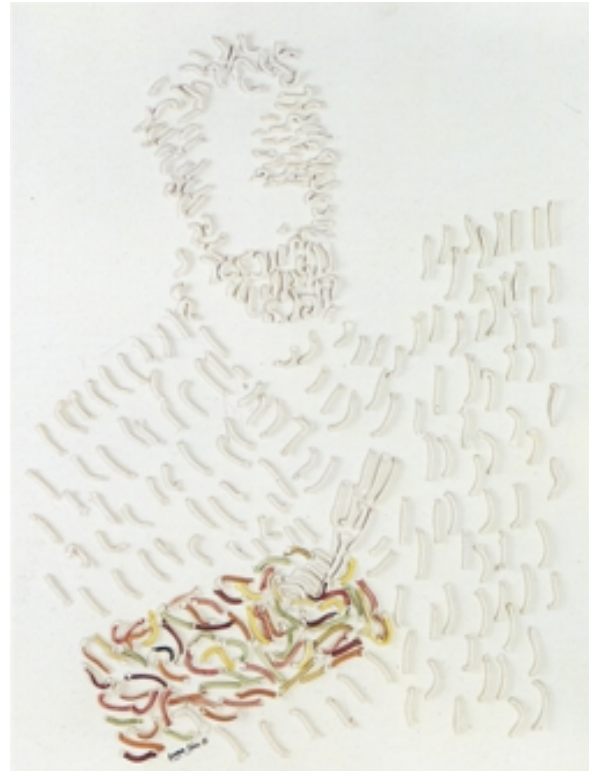


Fig. 8. n. cat. 14



Fig. 9. n. cat. 15



Fig. 10. n. cat. 16



Fig. 11. n. cat 17



Fig. 12. n. cat. 18

b) Representación de útiles del oficio de la pintura bien mediante su representación o bien mediante la utilización de los propios utensilios de la disciplina (pinceles, lapiceros de grafito, paletas, etc.) que se incorporan en el cuadro por acumulación.

En el primer caso los utensilios son representados con distintos materiales (cerámica, pintura, espejo o escayola) que construyen la forma del objeto. En el segundo caso los objetos siempre aparecen distorsionados, bien porque son fragmentos, o porque en su repetición el objeto se desvanece en beneficio del cuadro.

Estas características quedan reflejadas en las siguientes imágenes (de la *fig. 13* a la *fig. 23*)



Fig. 13. n. cat. 31

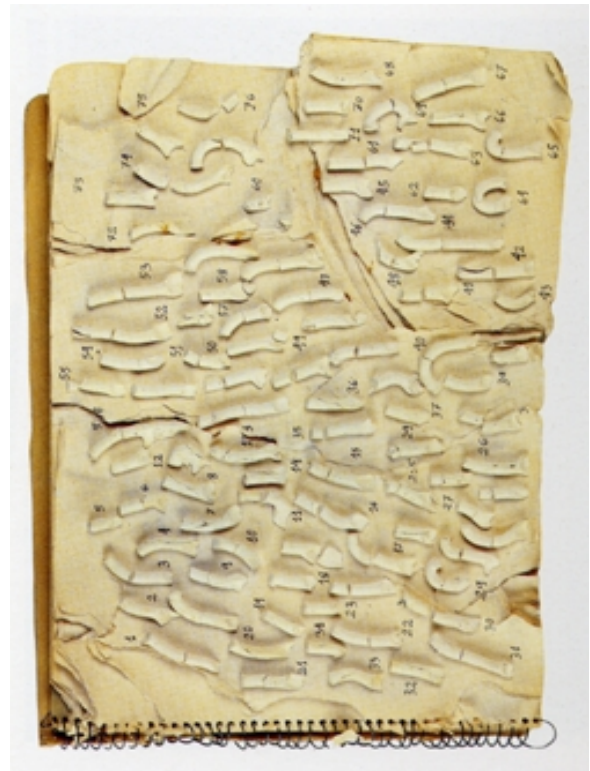


Fig 14. n. cat. 32



Fig-. 15 n. cat. 109

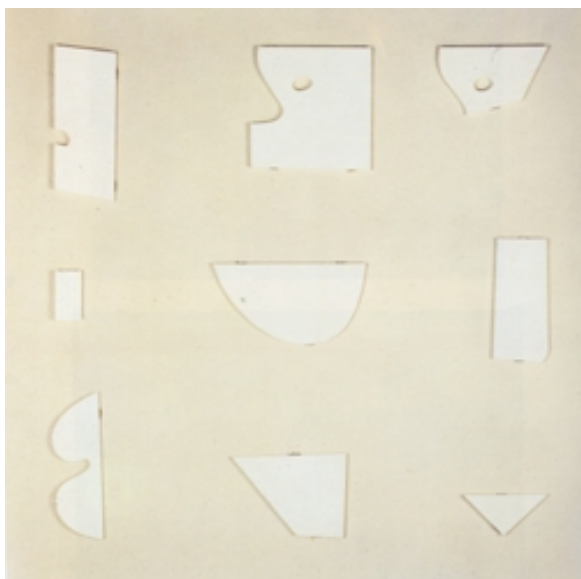


Fig. 16 n. cat. 112



Fig. 17 n. cat. 113



Fig. 18 n. cat. 147-1



Fig. 19 n. cat f. 147-2



Fig. 20 n. cat. 105



Fig. 21 n. cat. 142



Fig. 22 n. cat. 143



Fig. 23 n, cat, 138

En este periodo caracterizado por la conjugación del lenguaje abstracto con la representación, encontramos tres modos distintos de construir los cuadros en cuanto al uso del material pictórico, al que otorga un carácter objetual. Por

tratarse de un tema de interés específico para esta tesis vamos a considerarlos como tres apartados independientes:

3.1.1.- Pintura utilizada como material.

3.1.2.- El material cerámico utilizado como pintura.

3.1.3.- Recopilaciones² de materiales diversos.

² El término proviene del nombre con el que la propia autora denomina a la serie más amplia que utiliza este recurso.

3.1.1.- Pintura utilizada como material.

El primer cuadro catalogado en el que utiliza la pintura como material data del año 1976 (*fig. 24 en pag. 72, cat. 97*), y el último en el año 1987 (*fig. 28 página. 74, n° cat 104*).

Uno de los recursos utilizados por Carmen Calvo para la representación consiste en poner la pintura con el volumen y la forma característica que adquiere cuando sale del tubo, sin haber sido manipulada ni aplastada por el pincel. De este modo la pintura expresa, con su volumen, su condición matérica y su propia corporeidad, y no tanto sus posibilidades representativas con las que tradicionalmente se ha contado. En las figuras 15 y 16 se muestra como la pintura es un material con el que se construye una “paleta”, no es un medio con el que se pinta una “paleta”.

El hecho de que la pintura se muestre así, entraña una autoalusión. El material de representación se presenta a sí mismo, lo que constituye una iconización de la Pintura como categoría, y pasa a ser signo de la pintura. De este modo, se alude a la naturaleza de la pintura desde la pintura.

Esta autoalusión se radicaliza en cuadros como el de la *fig. 24* donde un utensilio del oficio de la pintura, como es una paleta, está construido por el material básico de la disciplina, la pintura (ambos elementos son iconos privilegiados de la pintura como categoría). Además, una es soporte de la otra. El soporte es confeccionado con lo que debe ser soportado.

Con este procedimiento construye algunas piezas de la serie *Paletas* y de otras series como la de *Escrituras* (*Fig. 26 y 27*). No obstante, también podemos

encontrar otros cuadros en los que la utilización de la pintura como elemento matérico no siempre se presenta de ese modo.



Fig. 24 n. cat. 97



Fig. 25 n. cat. 98

Dentro de la serie *Escrituras*, en el cuadro de la *fig. 27* C. Calvo representa una hoja de la prensa mediante unos puntos de pintura dosificados, que sustituyen el lenguaje escrito. Cinco años después, se vuelve a sustituir el lenguaje escrito con pintura, aunque esta vez se representa una carta, en la que superpone la silueta de una casa (*fig. 28*). En la primera obra existe una dependencia referencial al aspecto de una hoja de prensa, y en el segundo cuadro hay una evolución hacia la abstracción: la casa es un icono de la idea de “casa” y no la representación de un objeto real. En el primer cuadro se podría reconocer una página concreta. En el segundo los golpes de pintura son más gestuales, existe menos control de su forma y tamaño, están más cerca del interés hacia los elementos de la expresión que a los referenciales.

En ambos casos existen referencias al lenguaje escrito. A esta relación plástico-lingüística (transcripción de los signos lingüísticos a formas visuales³)

³ En la poesía moderna apareció una tendencia consistente en el empleo directo de métodos visuales y donde, en términos de Rubert de Ventós (*Teoría sobre la sensibilidad*, 269-270), se picturalizaba el lenguaje, donde el significado de las palabras se complementaban con formas y figuras que ellas mismas formaban.

se ha recurrido en otras ocasiones dentro del mundo del arte, como fue el caso de Apollinaire o Henri Michaux con sus caligramas, pero la aportación de C. Calvo es que sus elementos constructores tienen un volumen sustancialmente intencionado. Ante la plasticidad del grafismo, Calvo aporta la de la materia.

El hecho de utilizar el material pictórico para crear pequeños objetos como constructores de una imagen genera cierta ambigüedad. Por los códigos que tradicionalmente hemos asumido para entender la pintura, lo habitual sería identificar ese material pictórico, es decir, esos elementos tridimensionales, con meros impastos, antes que entenderlos como entidades objetuales independientes.

La carta, que debiera haber sido constituida por un sistema de signos lingüísticos es “fingida” por medio de la pintura, por un medio de expresión distinto, con un sistema de signos distintos. Surge así una abstracción (expresión pictórica) de otra abstracción (expresión lingüística), una suerte de reiteración de distintos lenguajes. Se produce una paradoja en la que cualquier significado contenido en la supuesta carta es anulado y transpuesto a otro nivel de significado, ya que la carta es convertida en signo visual, pasando a ser icono de un medio de comunicación.



Fig. 26. n. cat.99



Fig. 27. n. cat. 101



Fig. 28.
n.cat.104

3.1.2.- El material cerámico utilizado como pintura

El primer cuadro catalogado en el que utiliza cerámicas está fechado en el año 1975 (*Fig. 31 pag. 77, n. cat. 1*), y el último en el año 1998 (*cat. 96*).

En estos cuadros el recurso que utiliza es la reproducción, con cerámica, de la pintura con esa característica forma cilíndrica con la que emana del tubo. Estamos tratando por tanto la representación de una materia con otra. El material “pintura” está siendo representado por material cerámico, con el que a su vez, utilizándolo como material pictórico, constituirá el cuadro.

Mediante este procedimiento realiza un importante número de obras. Dentro de la representación de útiles de la pintura, la serie de *Paletas* constituye una fracción importante.

El descubrimiento de la producción de sus pinturas mediante estas porciones cerámicas, elemento mínimo que reconstruye a la propia pintura, le hace evolucionar hacia la elaboración de otros temas que no tienen que ver ya con su primera época de “pintar pintura”. Crea las series de *Escrituras*, que incluyen alusiones más directas al lenguaje escrito. Utilizando este elemento mínimo también crea las serie de *Paisajes* y *Recopilaciones* en las que realiza cuadros figurativos y abstractos indistintamente, si bien estos últimos son, en su mayor parte, bastante alusivos.

Mediante la reproducción con cerámica de la pintura, ésta se “cosifica”⁴ y se convierte en auténtico material constructivo. Estos cilindros de cerámica usurpan a la pintura su forma primigenia, la que adopta al salir del tubo,

⁴ Cosa: “Particularmente, cosa corpórea y, en especial, de no gran tamaño” Moliner, María. *Diccionario de uso del español*, Editorial Gredos, Madrid, 1999

convirtiéndose en “material de construcción”. Estas piezas de cerámica tendrían cierta similitud con los *rasgos distintivos* en lingüística (forma pura y arbitraria no significativa pero distintiva), pudiendo definirlos como *elementos mínimos no significantes*, y esos elementos mínimos son los que estructuran sus cuadros. Con la yuxtaposición de éstos conforma la figura resultante. El aspecto que presenta esa yuxtaposición múltiple de elementos cerámicos es de una textura, y funcionan como trazos que dibujan las formas, como en los casos que homenajea a Van Gogh, en los que se imita la pincelada del homenajeado.



Fig. 29. n. cat. 60



Fig. 30, n. cat. 61



Fig. 31. n. cat.



Fig. 32. n. cat. 22

3.1.3.- Recopilaciones de materiales diversos:

En estos cuadros incorpora materiales distintos a la pintura y la cerámica que hasta lo expuesto han sido los habituales. El primer cuadro catalogado es del año 1976 (*Fig. 20 pag. 69 n.º. cat. 105*) y consideramos que el último es del año 1997, cuya superficie está totalmente saturada de cabello (*cat. 124*).

Cuando hace cuadros abstractos el elemento mínimo no significativo puede adoptar otras formas y puede estar constituido por otros materiales, aunque los utilizará bajo los mismos parámetros constructivos. Por ejemplo, el cuadro de la *fig. 33* está hecho con cerámicas, pero la forma del módulo es distinta.

En otras ocasiones, y con la temática que ya veíamos en el capítulo anterior, el homenaje al oficio de la pintura, llega a utilizar otros materiales distintos a la cerámica: fragmentos de reglas y lápices (*fig. 35 y 36*), tizas (*fig. 37 y 38*), un espejo roto (*fig. 15*), escayola (*fig. 16*), o madera (*fig. 17*), e incluso presenta la paleta como objeto exento de soporte (*fig. 24 y 25*).

Existen también referencias al mundo de la pintura en otras series, como la de *Recopilación reconstrucción*, en uno de esos cuadros utiliza bolsas con pigmento (*fig. 20*) donde realiza un juego similar al que hacía con la pintura, permutando el destino que le dispensa la tradición pictórica al pigmento, la bidimensionalidad, por su presencia volumétrica.

Ya con otra temática, llega a sustituir los módulos cerámicos por vidrios (*fig. 34*) que están dispuestos uniformemente por la superficie del cuadro, de modo similar a otras composiciones con cerámicas (*fig. 49*).



Fig. 33. n. cat. 49



Fig. 34. n. cat. 118

En cuanto a las maneras de utilizar los elementos, dentro de la serie *Recopilaciones* encontramos varias: creando una acumulación (*fig. 35*); de un modo presencial, donde simplemente se muestran expuestos sobre el soporte (*fig. 36*); formando una composición (*fig. 37*) o construyendo una figura, como puede ser toda la serie de Retratos.



Fig. 35. n. cat. 107



Fig. 36 n. cat. 106



Fig. 38. n. ref. 111

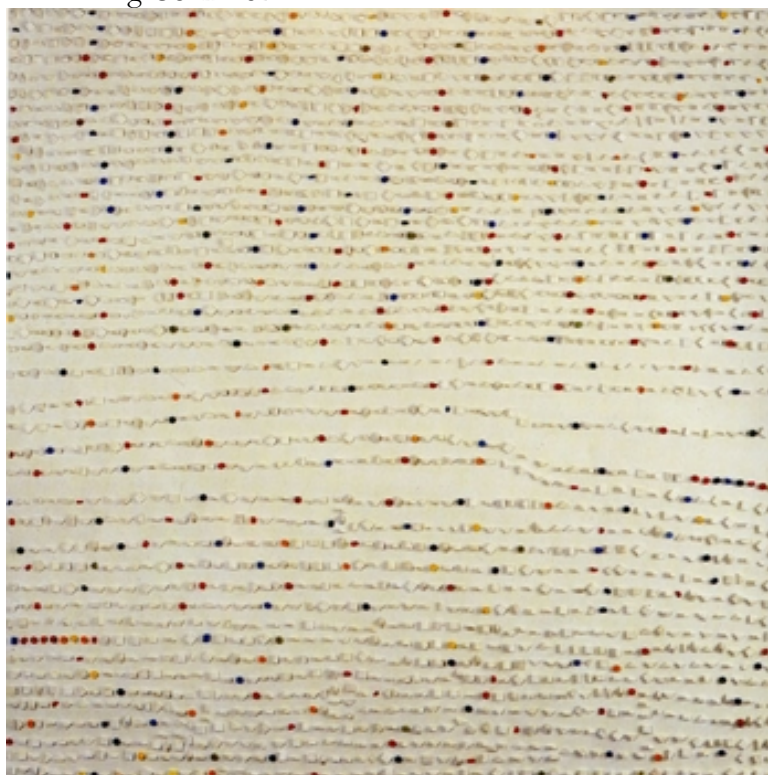


Fig. 37. n. ref. 110

3.2. PERIODO DE PRESENTACIÓN DEL OBJETO

3.2.- PERIODO DE PRESENTACIÓN DEL OBJETO

En este capítulo vamos a abordar el núcleo de la tesis. Es el periodo estilístico en el que Carmen Calvo utiliza el objeto, que es el centro de nuestro estudio. En el apartado anterior, se ha visto como evoluciona desde la utilización de la pintura y la cerámica cosificada, hasta el uso de fragmentos de objetos, pero donde su circunstancia material predominaba ante su significado. En los otros capítulos de la tesis analizamos cómo los objetos son utilizados dentro de la comunicación (retórica de la imagen e interpretaciones en sentido profundo, en términos de Panofsky⁵). En este apartado nos hemos dedicado a refrendar la pertinencia de la utilización del objeto en la pintura y su versatilidad como elemento plástico; hemos ratificado su condición de signo, qué significa y los condicionantes en su significado; hemos analizado qué ocurre, en términos de semiótica, cuando una realidad sustituye a la representación; tratamos la faceta abstracta que presenta un objeto, consideramos el aporte del volumen y establecemos que tipos de objetos son los habituales en sus obras.

Comenzaremos este capítulo considerando la evolución en las estrategias de uso del objeto dentro de la obra de Carmen Calvo y el deslizamiento en la frontera entre materiales y objetos. Posteriormente nos centraremos en las consideraciones sobre el objeto que hemos avanzado. Ya que esto último merece un desarrollo en mayor profundidad, y debido a su amplitud, lo hemos querido estructurar en diferentes apartados como se anunciará más adelante.

En cuanto a la acotación del periodo advertimos que en el año 1976 (cat.145) ya presenta una paleta de pintor como pieza definitiva, sin embargo, por su

⁵ Más adelante en *Variables* dentro del punto 3.2.2.3. incluimos el cuadro de niveles de interpretación de este autor.

carácter de obra exenta hemos preferido considerar como cuadro que inicia este apartado el que está datado en el año 1977 (*fig. 21 página 69, n° cat. 142*), donde emplea paletinas para afilar lapiceros como elemento constructor de un cuadro abstracto. Respecto a los últimos cuadros que consideramos dentro de este periodo son los que catalogamos con los números 253-258, datados en el año 1999. Los cuadros donde se produce un mestizaje de recursos plásticos en los que la incorporación de objetos es una estrategia más, los hemos considerado dentro del periodo en el que vuelve a la representación.

La incorporación de los objetos a sus cuadros es acometida de manera paulatina, tanto cronológicamente como en intensidad de interés hacia este recurso. El objeto llegará a ser el único elemento en sus cuadros. Pero en las primeras obras donde comienzan a aparecer, el espacio del cuadro es compartido por objetos y materiales indistintamente. Muchos de estos trabajos de tránsito pertenecen a las series *Recopilaciones y Repeticiones*. El esquema constructivo del cuadro continua siendo una distribución ordenada en el espacio del soporte de un modo más o menos uniforme, heredados de la utilización del elemento mínimo cerámico, y donde los objetos que incorpora obedecen a un mismo criterio de selección y a un tema concreto, en muchos casos se trata de un mismo objeto repetido. Hay que señalar que esta seriación será recurrente en toda su trayectoria, incluso en sus últimas obras con fotografías, en las que sigue usando objetos seriados y superpuestos a las mismas (ojos, manos de muñecas, alfileres, etc.). Los elementos empleados ya no deben considerarse un *elemento mínimo no significante*, ahora presentan un sentido cerrado individualmente. Para ilustrar esta transición podemos acudir al citado cuadro de la *fig. 21* que están realizados con paletinas para afilar lápices, el de la *figura 39* realizado con paletas y el de la *fig. 40* que está hecho con etiquetas.



Fig. 39. n. cat. 113

En el cuadro de la *fig. 20* se presenta una propuesta ambigua. Son bolsas que contienen material, pero en su aspecto global se ofrece como algo que se desliza entre “*objetos contenedores*” y un “*muestrario de materiales*”. El cuadro es bastante temprano porque lo hizo en el año 1976 y hasta el año 1989 no utilizará habitualmente los objetos como si de materiales se tratara (cuadro catalogado con el número 125).



Fig. 40. n. cat. 144

En este periodo de transición se encuentra el germen de la posterior utilización del objeto de modo individualizado, en el que recaerá toda la atención del cuadro. Se advierte por tanto una transición en la que pasa de la utilización de materiales hacia la utilización de objetos. Pero hay otro cambio característico en esta transición, pues además de mostrarse de modo más ecléctico materiales y objetos indistintamente, se produce un abandono de la presentación modulada del mismo elemento para dejar paso a una disposición de los elementos que atiende a criterios compositivos más dinámicos.



Fig. 41. n. cat. 148



Fig. 42. n. cat. 132

En estos cuadros, tanto los materiales como los objetos tienen el mismo interés y están dispuestos de un modo presencial, hasta el punto que llega a percibirse una aparente indiferencia en la selección de ambos. En estos cuadros el espectador tiende a agrupar por conjuntos lo que se muestra, y a relacionar significados en un intento de llegar a una conclusión, como si de un jeroglífico se tratara, pues son cuadros con apariencia muy hermética. Por otro lado, y bajo criterios más plásticos, la organización de estos elementos es muy contenida, pero al tiempo son muy ricos compositiva y cromáticamente, con mucha sensibilidad en la utilización de los volúmenes, colores y texturas.

Los nuevos materiales y objetos que incorpora se muestran con el mismo aspecto que tenían en el momento de su recuperación y con las características inherentes al propio material.

Los objetos tienen una carga empática importante, muchos de ellos en su día fueron cotidianos, pero hoy, la mayoría están obsoletos, aportando lecturas de otros niveles de entendimiento a los propios de la pintura tradicional. En todo caso, hay que advertir en este grupo de obras que todos los elementos pierden una parte importante de su individualidad a favor del funcionamiento del conjunto.

Una muestra de la arbitrariedad en la utilización de objetos o materiales queda patente al comparar los cuadros de la fig. 41 y 42. En el cuadro de la fig. 41 todo lo que presenta son objetos y en el de la fig. 42 todo lo presentado son materiales, salvo un par de posibles excepciones, que pese al reconocimiento de su realidad como objeto, podrían entenderse como materiales debido a su deterioro como son el guante y el pequeño cuadro enmarcado de la parte inferior. En el cuadro de la fig. 43 el propio soporte es también un objeto.

En otras obras la diferencia entre objeto y material se confunden. Estas obras son algo conflictivas en cuanto a su clasificación aunque la realidad es que son unos materiales que funcionan en ocasiones como soporte y en otros casos como elemento soportado, y que en su inmediatez provocan una atención especial. Aurora Fernández Polanco, dentro de un fragmento de su estudio *Arte Povera* en el que analiza la obra de Burri, dice: *El assemblage que realizan los povera es literal, brutal, directo: los elementos están ahí y ninguna pintura los soporta, los aglutina; están ahí para dialogar entre ellos, como palabras, con la fuerza semántica suficiente para poder prescindir de la sintaxis*⁶

⁶ Fernández Polanco, Aurora: *Arte Povera*, Colección *Arte Hoy*. Nerea, Guipúzcoa, 1999.

Aunque éste aspecto es perfectamente aplicable a sus cuadros, no debemos olvidar que el sentido de los artistas povera es procesual, pues se centra en las transformaciones que sufre la materia. Sin embargo, a Carmen Calvo le interesa el objeto por sus connotaciones y su carácter simbólico. El acero bruñado de las obras de Pistoletto es un medio aséptico donde se evidencian los procesos especulares, el espejo de Carmen Calvo (*fig. 45*) es presentado como un objeto, con sus matices plásticos, las huellas del tiempo, las connotaciones que sugiere como espejo, y del que interesa tanto la forma como especular sobre su procedencia.



Fig. 43. n. cat.161



Fig. 44. n. ref. 136



Fig. 45. n. ref. 139

Tras estos cuadros de transición donde materiales y objetos coexisten y se confunden, de modo progresivo va incorporando únicamente objetos en sus obras, llegando a aparecer en muchas ocasiones como elemento único en el cuadro. La diferencia determinante de estos trabajos estriba en el testimonio individual de cada objeto y su funcionamiento dentro del conjunto del cuadro. Ahora el simbolismo de los objetos pasa a ser esencial.

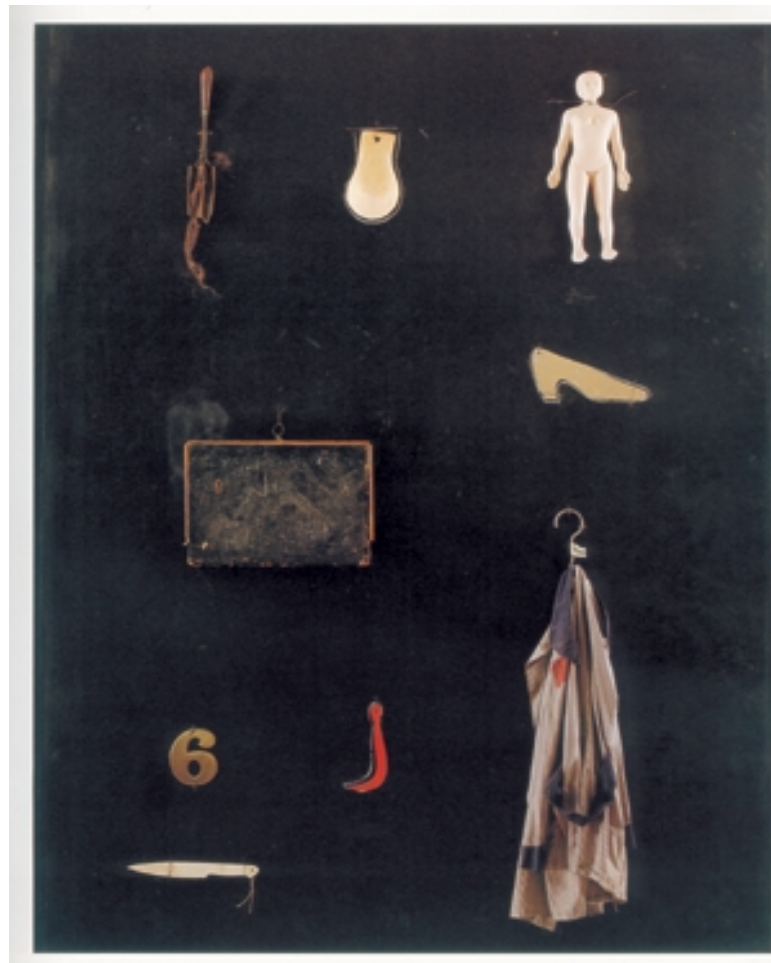


Fig. 46. n. ref. 189

Carmen Calvo expresa de manera explícita su interés por el contenido simbólico de los objetos que utiliza. En sus declaraciones afirmaba que ningún objeto es fortuito para ella. Debido a la relevancia de este recurso en su obra, consideramos necesario desarrollar un análisis exhaustivo sobre el objeto que se incorpora en un cuadro. Las primeras cuestiones que surgen, sabiendo del interés simbólico que tienen para la autora, se refieren a los significados de esos objetos y de qué dependen tales significados, así como qué aportaciones

hacen a la pintura. Para acometer el análisis de todas estas cuestiones lo hemos dividido en los siguientes apartados (del 3.2.1. al 3.2.6.):

- 3.2.1. El cambio de función del objeto.
- 3.2.2. El significado del objeto incorporado
 - El objeto como elemento pictórico
 - El objeto como elemento significante
 - Su significado. Variables que lo determinan
- 3.2.3. Abstracción – Figuración – Concreción
- 3.2.4. Objeto incorporado y *ready made*
- 3.2.5. Aporte del volumen en la percepción.
- 3.2.6. Tipología de los objetos

3.2.1.-El cambio de función del objeto.

La función del objeto antes de ser empleado en un cuadro no es determinante. En muchos casos el objeto es utilizado con independencia de la función anterior a su selección. Esta actitud fue considerada por Schwitters que defendiendo su concepto de ‘Merz’ dice:

Lo que haya significado el material utilizado antes de su empleo en la obra artística es indiferente, ya que sólo ha recibido su significación artística en la obra de arte por medio de su valoración⁷

La prehistoria del objeto⁸ desaparece en el momento que entra a formar parte de la microestructura del cuadro, incluso antes, en la *inventio*, que es la primera fase del proceso retórico,⁹ donde el objeto que se selecciona ya está siendo pensado para ser integrado en el cuadro. En ese momento pierde su

⁷ Schwitters, Kurt, “Concepto de Merz” *Escritos de Arte de Vanguardia*. A. González García, F. Calvo Serraller, S. Marchan Fiz. Istmo, Madrid, 1999

⁸ En referencia a la anterior existencia del objeto, antes de ser utilizado por Carmen Calvo. El objeto posee dos vidas distintas y estancas, antes y después de ser incorporado al cuadro. En el segundo caso estamos ante un presente eterno, una presencia ahistórica, donde su tiempo congelado transcurre paralelo a la continuidad del tiempo exterior a él, al tiempo real nuestro. En rigor, pues, en lugar de prehistoria deberíamos referirnos a la historia previa a su “congelación estética”.

⁹ En síntesis son tres las operaciones constituyentes del discurso en el hecho retórico, donde la *inventio* comienza el proceso de elaboración textual con la obtención de la estructura de conjunto referencial, la *dispositio* lo continua con la construcción de la *macroestructura* (de carácter semántico) y la *elocutio* cierra el proceso al producir la superficie textual construida sobre la *microestructura*, que está formada por las oraciones del texto, tanto en su estructura de superficie como en su estructura subyacente. Entre la *inventio* y la *dispositio* se produce el proceso de *intensionalización*, compuesto por 4 fases (*partes orationis*): *exordium*, presentación de la causa, *narratio*, exposición de los hechos, *argumentatio*, presentación de las pruebas, *peroratio*, resumen de lo más relevante de lo expuesto. La relación entre *dispositio* y *elocutio* puede ser planteada como el de la conexión entre construcción intensional subyacente y manifestación lingüística de la misma; Relación *res - verba*. En esa inmaterial zona de fricción entre *significante* y *significado* es donde se produce el milagro de armonía de lo poético (A. García Berrio). Se trata de la *obtención de palabras que sean idóneas* para expresar las ideas halladas por medio de la *inventio* (*res* extensional) y que pasan a formar parte del texto como *res* intensional. La *elocutio* y la *microestructura* son la operación y la construcción en la que cristaliza y se manifiesta el esfuerzo de la elaboración textual.

autonomía, es desvinculado de su propia historia, y ya forma parte de la obra en la mente del autor. Esto es posible en tanto que el creador ve en él un evocador de sentimientos que pondrá a la disposición del entramado sintáctico del cuadro, creando nuevas simbologías¹⁰. Así pues, el cambio semántico del objeto durante este proceso de *intensionalización*, viene dado porque abandona su realidad para convertirse en elemento significativo perteneciente al dominio plástico, y adquirirá pleno sentido cuando presente su nueva función en la globalidad del cuadro.

El objeto es incluido en un ámbito cultural, donde adquiere función significativa, pues en el cuadro se articulan los códigos pertenecientes al lenguaje artístico-plástico. Con este cambio de función del objeto, lo concreto se convierte en abstracto; la cosa en signo, como señala Francisco Brines: “Los objetos tácitos se transforman en objetos poéticos”¹¹.

¹⁰ Esto podría ser una definición del azar objetivo de los surrealistas.

¹¹ Brines, Francisco, *Una mirada salvada y salvadora*, catálogo exposición Cajastur, 1999

3.2.2- El significado del objeto incorporado

Antes de acometer el problema del significado de los objetos, hemos considerado necesario determinar la pertinencia de entender al objeto como elemento pictórico así como analizar qué es lo que ocurre, desde la perspectiva de la semiótica, cuando se reemplaza una representación por una presentación. Esta cuestión la desarrollaremos a partir del análisis de Gérard Genette¹². Después analizaremos qué puede significar un objeto y las variables que condicionan su significado.

3.2.2.1 El objeto como elemento pictórico

En este punto vamos a razonar la pertinencia de incluir al objeto dentro de los elementos pictóricos. Antes de analizar el estudio de Genette acudiremos a la semántica para ver qué valores se han de contemplar para determinar una pertinencia en general. La semántica propone tres órdenes valorativos con los que determinar una pertinencia: en primer lugar atiende al aspecto psicológico, donde estaría en tela de juicio la singularidad de la utilización de un objeto dentro de la pintura; un razonamiento exhaustivo de esta pertinencia excedería los límites de esta tesis, sin embargo es claro que este uso del objeto está siendo empleado largo tiempo y se ha establecido como un elemento más dentro del ámbito creativo. En segundo lugar un problema lógico, donde se cuestionaría la significación de un objeto; aquí se debe discernir entre el significado global de la utilización del objeto, dentro de la obra de Calvo y el que cada uno de los objetos adquiere (tanto el que ella le adjudica como símbolo, como el que pueda asumir dentro de cada cuadro

¹²Genette, Gérard: *La obra de arte*, Madrid, Lumen, 1997, p.195.

independientemente). Y por último la aplicación de éste objeto dentro del sistema comunicativo pictórico.

Según Gérard Genette en la apreciación estética de una obra debe considerarse que sus propiedades sean *normales*, *variables*, o *contranormales*, siendo:

a) *normal* todo rasgo evidente en la categoría genérica asignada, o que determinan la asignación de una obra a una categoría¹³.

Y dentro de los no normales considera:

b) *variables* a los rasgos que pueden variar dentro de la categoría de “cuadro” (por ejemplo los géneros: un paisaje o un bodegón)

c) *contranormal* consiste en un rasgo *cuya presencia en una obra la hace impropia de esa categoría*: ser bidimensional es *contranormal* en escultura, cuestionando así la pertenencia de esa obra a la categoría de la misma.

Un elemento relevante en sus conclusiones es que un rasgo *contranormal*, tiene vocación de prosperar a ser *normal* una vez se establezca¹⁴.

El mismo autor afirma, que la existencia de rasgos *contranormales* se debe a la evolución de las formas artísticas, pues si no hubiera evolución sólo habría rasgos *normales* y *variables*. Y también advierte del concepto de *abandono*, que engloba la situación que provoca el abandono de un *criterio de definición*,

¹³ Kendall Walton, citado por Genette: *Un rasgo es normal si, y solo si, es uno de los rasgos en virtud de los cuales una obra de arte perteneciente a una categoría, forma parte de ella, es decir, solo si la ausencia de dicho rasgo excluiría o tendería a excluir una obra de la categoría en cuestión*

¹⁴ por ello Genette los agrupa a ambos dentro de rasgos genéricamente determinantes (determinan la asignación o no de una obra a una categoría) y a los variables los denomina rasgos genéricamente determinados

ampliando así una categoría genérica, con la aparición de subcategorías, como el caso de la pintura que abandona la representación para convertirse en pintura abstracta.

Bajo éstos presupuestos, debería considerarse al objeto incorporado como una propiedad *normal* de la concepción genérica del cuadro, pues lleva un largo tiempo establecido como opción en el mundo del arte. Sin embargo sigue considerándose esta situación como un rasgo determinante *contranormal*, pues desde una perspectiva ortodoxa la utilización de objetos reales en una obra, convierte a esta en impropia de la categoría de “cuadro”, lo que nos lleva a concluir que la consideración de *contranormal* en el arte más reciente no depende tan solo de “lo que se utiliza”, también de “cómo” se utiliza y de “quién” lo recibe.

Los requisitos que debe reunir una obra, para adjudicarla a una de estas categorías, son elaborados por Walton¹⁵ en el mismo estudio donde se enumeran los criterios para asignar categorías a una obra:

- a) Asignar a una obra la categoría que responda al mayor numero de rasgos normales
- b) Asignar la que le da mas valor estético
- c) La más acorde con las intenciones del artista
- d) La más acorde con las normas clasificatorias de la época

¹⁵ Genette, Gérard: *La obra de arte*, Madrid, Lumen, 1997, p.210

Puntos sobre los que Genette realiza un análisis crítico, del que destacamos su desacuerdo por la contradicción entre los dos últimos, y sus dudas ante la subjetividad que conlleva el segundo criterio. Presenta además la existencia de casos imposibles de decidir, planteando una ambigüedad categorial, por ser casos intermedios pero también por diferencias de lecturas entre distintos receptores.

De todo ello concluimos que la aportación de objetos reales al mundo de la pintura que realiza Carmen Calvo pertenece a la categoría de la pintura, en primer lugar porque es la más acorde con las intenciones del autor, y además contiene rasgos normales que no dejan dudas respecto a esta asignación, como son el formato de la superficie donde se están los objetos, su bidimensionalidad y disposición vertical, y la lectura pictórica que ofrecen estos elementos donde sus componentes plásticos (color, textura, materia, etc.) se presentan como unidades fundamentales. Esto supone por tanto un *abandono* del criterio de definición de la pintura, en la que no se contemplaba al objeto, ampliando una vez más esta categoría genérica y contribuyendo, tal como afirma Genette, a la evolución de la disciplina.

3.2.2.2 *El objeto como elemento significante*

Después de exponer la viabilidad de utilizar el objeto como elemento pictórico, analizaremos qué ocurre cuando se reemplaza una representación por la presentación de un objeto, entendiendo que el cuadro es un medio semiótico. Porque si una representación se refiere a un objeto, cabe preguntarse a qué se refiere un objeto presentado.

Para ello, vamos a considerar las posibilidades significantes del objeto en la obra de Carmen Calvo esencialmente como signo icónico, al margen de las que puede ofrecer como signo plástico en sus cualidades cromáticas, formales y de textura. Esta vía (el objeto entendido como signo plástico) se desarrollará en mayor grado en los últimos capítulos.

En primer lugar determinaremos el significado de icono. Según el diccionario de María Moliner y el de la Real Academia Española de la Lengua, es el *signo que tiene una relación de semejanza con el objeto representado*. Tras éste reduccionismo del término¹⁶ hay una serie de matices que utilizaremos como argumento para

¹⁶ La complejidad para definir este término es motivo de numerosas matizaciones por parte de estudiosos de la semiótica, Peirce define al icono como “el signo que se refiere al objeto que denota en virtud de sus características propias”(Ch. S. Peirce, *Collected Papers*, vol. II, p. 247, cit. por Enrico Carontini y Daniel Peraya en *Elementos de Semiótica General*, Colección Punto y Línea, Gustavo Gili, Barcelona, 1979. p. 23) y también: “Un signo es icónico cuando puede representar su objeto principalmente por su similitud” “parecido nativo”. Carontini y Peraya acuden al siguiente ejemplo: “el plano cinematográfico de una casa sería un signo icónico, porque dicho plano da la estructura de la casa, mostrando una estructura idéntica en ciertos aspectos”. La representación de la casa ‘vale’ por la casa en virtud de una similitud de hecho. Entre el icono y su referente existe, pues, una relación cualitativa: el icono representa una o varias cualidades del objeto denotado”. Ruesch y Kees lo definen como “una serie de símbolos que por sus proporciones y por sus relaciones son similares a la cosa, a la idea o al acontecimiento que representan”. Morris lo define: “el signo icónico tiene según un cierto punto de vista las mismas propiedades que el denotado” Umberto Eco critica estas nociones de iconicidad, (Eco, Umberto, *Tratado de Semiótica General*. Lumen, Barcelona, 2000. p. 287 y ss.) pues se basan en los conceptos ingenuos como ‘parecido’, ‘analogía’, ‘motivación’, ironizando: “podría decirse que el átomo es

demostrar, más adelante, que existe una *función icónica* en el objeto incorporado, a pesar de no ser éste el “signo de un objeto”.

La incorporación de un objeto real conlleva el abandono de su representación, así el espacio entre el icono -la representación- y su referente se comprime quedándose ambos solapados. De este modo, es el propio referente -el objeto- el que se nos presenta, cumpliendo funciones simbólicas y produciendo una *compresión del espacio referencial*, el que existe entre el referente y su representación.

Todo cuadro representacional es un símbolo¹⁷, pues está en el lugar del objeto, lo denota. Sin embargo en este caso se suprime la representación, que es el significante más inmediato¹⁸ del objeto y que mejor determina a la pintura como disciplina. Convirtiéndose el objeto en el primer significante en la cadena de la *semiosis ilimitada*. Por tanto este desplazamiento del significante (antes era una representación y ahora un objeto) provoca dos metamorfosis:

indivisible según un ‘cierto punto de vista’”.

¹⁷ Según defiende Nelson Goodman (Goodman, Nelson: *Los lenguajes del arte*, Seix Barral, S.A. Barcelona, 1976, p.22 y 23) *un cuadro para que represente a un objeto, tiene que ser símbolo de éste, tiene que estar en lugar suyo, tiene que referirse a él*. En éste sentido, el mismo autor, tratando el tema de la semejanza, advierte que *Una pintura del castillo de Marlborough realizada por Constable se parece mucho más a otra pintura cualquiera que al castillo* a continuación, tras afirmar que *La denotación es el alma de la representación y es independiente de la semejanza*, advierte que ésta, la semejanza, es la única diferencia entre la denotación pictórica y la denotación verbal o diagramático. *Un cuadro que represente a un objeto... se refiere a él; más concretamente lo denota.*

¹⁸ Decimos el más inmediato porque, según la teoría de la *semiosis ilimitada*, existen otros significantes (no solamente la representación) que determinan el objeto de la interpretación y que pueden pertenecer a otros sistemas semióticos La semiosis es definida por Peirce de la siguiente manera: “Un signo o *representamen* es un Primero que mantiene con un Segundo, llamado su objeto, una relación tan verdaderamente triádica que es capaz de determinar a un tercero llamado su *interpretante* para que éste asuma la misma relación triádica con relación al llamado objeto que entre sí mantienen el objeto y el signo” Umberto Eco dentro de su *Semiótica General* lo define diciendo que el interpretante puede ser considerado como el significado de un significante y aporta que la *hipótesis filológica más fructífera es aquella por la que el interpretante es otra representación referida al mismo objeto*. Para él puede ser incluso una respuesta de comportamiento, una disposición y muchas otras cosas.

a) una metamorfosis del signo, donde el significante no es una “unidad cultural” (icono) sino un objeto materialmente real (el referente deviene significante)

b) una metamorfosis del referente (*denotatum*) que deja de ser un objeto material pasando a ser un concepto, una idea, un sentimiento: *el interpretante*.

Después del proceso de comprensión que hemos establecido, la situación queda planteada de este modo:

Icono (Representación) <i>signo</i>	<i>represent</i> <i>a</i>	Objeto <i>significante</i>	<i>denot</i> <i>a</i>	Interpretante <i>significado</i>
Objeto (Presentación) <i>signo</i>	<i>denota</i>	Interpretante <i>significado</i>		

Además de esta *compresión del espacio referencial*, consideramos un segundo aspecto en estos objetos: su *función icónica*. Una de las exigencias del modelo de iconismo que propone el grupo μ ¹⁹ es que se debe partir de un referente que no sea el ‘objeto realmente existente’ –el cual se encuentra fuera de toda

¹⁹ *Tratado del signo visual*, Grupo μ , Cátedra., P.118

semiótica y, por otra parte, de toda teoría²⁰ de donde resuelven que en tal caso:

Sacando las últimas consecuencias desemboca en dos proposiciones tan contradictorias como poco interesantes: 1) Todo objeto es el signo de sí mismo (puesto que posee todas las características y propiedades conforme a la definición de Morris) 2) Cualquiera cosa puede ser el signo de un objeto dado, (puesto que dos objetos tomados al azar tendrán siempre una u otra propiedad en común) La primera proposición conduce a la disolución de la noción misma de signo (que supone necesariamente la alteridad de la expresión y del contenido) La segunda conduce a la disolución de la perspectiva semiótica ...

Y concluyen expresando que la noción de signo icónico debe respetar el principio de alteridad: mostrar que el ‘signo icónico’ posee características que muestran que no es el ‘objeto’ y anunciar así su naturaleza semiótica. Bajo éste punto de vista se entiende la alusión a la falta de naturaleza semiótica que presentaría el objeto al no existir la alteridad. Trasladando estos presupuestos a los objetos de los cuadros de Calvo, el principio de alteridad se respeta, pues denotan unas circunstancias que no están descritas explícitamente por él.

Esto queda demostrado porque el *interpretante*, significado del significante, de un objeto, podría entenderse, al menos, desde dos de los tipos que propone Eco²¹: de “indicio directo sobre el objeto particular, que supone un elemento de cuantificación universal (‘todos los objetos como éste’)” o de “asociación

²⁰ *Tratado del signo visual*, Grupo μ , Cátedra. PG 111-118. Esto lo fundamentan en primer lugar, cuando recuperan la distinción que realiza Goodman (Goodman, Nelson: *Los lenguajes del arte*, Seix Barral, S.A. Barcelona, 1976) entre *parecido* y *representación*, donde se advierte que la semejanza es simétrica, pero la representación no. Los del Grupo μ anotan que el parecido es *reflexivo* y *simétrico*, propiedades que no posee la representación, ya que “es absurdo decir que un objeto se representa a sí mismo (reflexividad) y que una persona representa su retrato (simetría)” Y en segundo lugar, en un comentario a la definición de Morris: *El signo icónico tiene, según un cierto punto de vista, las mismas propiedades que el denotado*

²¹ *Tratado de Semiótica General*: Umberto Eco, Editorial Lumen, 2000, Pg. 116. Entre todas las formas que podría adoptar enumera también: El significante equivalente en otro sistema semiótico, por ejemplo hacer corresponder un dibujo de una silla con la palabra silla. O una definición científica o ingenua dentro del mismo sistema semiótico, por ejemplo sal por cloruro de sodio.

emotiva que adquiriera el valor de connotación fija (perro por ‘fidelidad’ o viceversa)”.

Peirce definía los iconos como los signos que originariamente tienen cierta semejanza con el objeto a que se refieren, haciendo alusión al retrato y la persona retratada; pero también decía que los diagramas son signos icónicos porque reproducen la forma de las relaciones reales a que se refieren. Este aspecto nos parece interesante, pues el objeto evoca todo un cúmulo de circunstancias relacionadas con él, con lo que simboliza, el tipo de sociedad que lo creó y utilizó, los accidentes propios de su uso, etc. Por esto consideramos que presenta función icónica un objeto en el que las huellas de uso reproduzcan el tipo de relaciones reales con su entorno, y que por lo tanto “caracteriza a su especie”.

Tratándose de objetos reales, nos ha parecido interesante retomar la idea de icono que propone Morris. Él define icónico al signo que posee algunas de las propiedades del objeto representado, o mejor que tiene las propiedades de sus denotados, llegando a afirmar que la iconicidad es una cuestión de grado²², de tal modo que cuantas más propiedades comparta el signo con su denotado más icono será, llevándole al extremo de que la máxima iconicidad la tendrá el propio denotado²³. Según sus presupuestos, diríamos que el signo totalmente icónico de la lata de conserva Campbell de Andy Warhol no sería la serigrafía, sino la propia lata referenciada. El objeto es el signo totalmente icónico, pero no solo eso, además él mismo es el propio *denotatum*²⁴.

²² *Ibidem*

²³ Según el desarrollo de Eco en su estudio de Semiótica General, sería un *doblo*

²⁴ El Grupo μ realiza un análisis sobre los niveles de iconicidad que pueda tener una representación, un esquema, etc. planteando también la pérdida de iconicidad sucesiva que presentan las reproducciones de reproducciones que de modo sucesivo se van deteriorando *Tratado del Signo Visual*, 1993, página 160.

Ante tantos matices, Eco parece eliminar toda duda sobre el concepto de icono:

Los signos icónicos no poseen las propiedades del objeto representado sino que reproducen algunas condiciones de la percepción común, basándose en códigos perceptivos normales y seleccionando los estímulos que -con exclusión de otros- permiten construir una estructura perceptiva que —fundada en códigos de experiencia adquirida— tenga el mismo ‘significado’ que el de la experiencia real denotada por el signo icónico²⁵

En conclusión podríamos establecer que el objeto presentado en el cuadro no es una representación icónica. Pero el mismo nivel de obviedad explica que sí es un signo, que con su sentido de base cerrado, como objeto que es, cumple las funciones de los iconos.

²⁵ *La Estructura Ausente*: Umberto Eco, Editorial Lumen, 1986, Pg. 222

3.2.2.3 Su significado. Variables que lo determinan

Una vez considerado el objeto como elemento pictórico y también significativo, vamos a esclarecer cómo significan los objetos y en concreto en los cuadros de Carmen Calvo, así como los factores que condicionan el significado.

Cuando la representación sustituye a la realidad en un cuadro, el nivel de expresión y estilo viene dado por la utilización de los elementos plásticos de forma, color y textura, pero la presentación de un objeto requiere otras vías de análisis, pues los elementos plásticos están implícitos en el propio objeto, por lo que la expresión y el estilo surgen a partir del modo como es utilizado éste. Ante un objeto incorporado estamos interpretando la cosa, ante una representación la idea de la cosa. Así frente a una bella representación de la cosa cabe plantearse su bella utilización²⁶.

La representación fotográfica muestra de modo directo la realidad, Barthes afirma que es un mensaje sin código²⁷. En este sentido, podríamos trasladar el argumento a nuestro campo, donde es la propia realidad la que se presenta, y cabría la posibilidad de que también carecería de código. Sin embargo los objetos utilizados sí vierten connotaciones en su interpretación, pero con una transformación de su sentido. Aquí el objeto significa, y además, como veremos a lo largo del capítulo, su significado está vinculado con el contexto.

²⁶ En alusión a la aserción de Kant en su *Crítica del Juicio: Una belleza natural es una cosa bella. La belleza artística es una bella representación de la cosa.*

²⁷ Roland Barthes afirma que en la fotografía el mensaje denotado colma plenamente su sustancia, sin lugar a un mensaje connotado en la propia imagen. Sí considera, en un segundo nivel, *procedimientos de connotación*: trucaje, pose, objetos como elementos de significación, fotogenia, esteticismo y sintaxis. Barthes, Roland: *Lo obvio y lo obtuso, Imágenes, gestos y voces*. Paidós, Barcelona, 1995.

La significación es el proceso que asocia un *objeto, un ser, una noción, un acontecimiento, a un signo susceptible de evocarlos*²⁸. Sin embargo considerar los objetos como signos entraña dificultades de tipo semiótico y en los niveles psicológicos²⁹ de la comunicación, pues se cuestionan algunos aspectos como qué representa un objeto; o la posibilidad de un cambio de sentido en el objeto al agregarse a un cuadro.

Peirce define como símbolo a *un signo constituido como signo fundamentalmente por el hecho de ser comprendido o utilizado como tal*³⁰. Son relaciones puramente convencionales, que no dependen de una “similitud”, como ocurre en el icono, o de una contigüidad física como es el caso del índice. El signo simbólico debe integrar la regla, en virtud de la cual, el símbolo es objeto de comunicación.

Los significados de los objetos que utiliza Carmen Calvo quedan indeterminados en muchas ocasiones. Los motivos de esta imprecisión significativa son diversos y dependen de distintos factores que desarrollamos a continuación y que giran alrededor de los conceptos de: *polisemia, imprecisión de códigos, variables* que intervienen en el significado y *niveles de recepción* en su significado.

²⁸ Pierre Guiraud: *La Semántica*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1976.

²⁹ La semántica propone tres órdenes: en primer lugar un aspecto psicológico, donde estaría en tela de juicio la singularidad de la utilización de un objeto dentro de la pintura; en segundo lugar un problema lógico, donde se cuestionaría la verdadera significación de dicho objeto; y por último la viabilidad o la correcta aplicación de éste objeto dentro del sistema comunicativo pictórico

³⁰ Peirce, citado por Enrico Carontini, *Elementos de Semiótica General*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, Pg. 26

Polisemia

En lingüística algunas palabras pueden tener más de un sentido, pero no se puede actualizar más de uno en un contexto dado³¹, es decir, no se pueden superponer dos sentidos distintos de una palabra en un mismo contexto, sin embargo esta polisemia puede ser posible en los objetos de los cuadros que nos ocupan, debido a que el contexto del cuadro no queda establecido, y esta ambigüedad contextual abre, habitualmente, más de una posibilidad interpretativa y los objetos son símbolos³², así que no se interpreta al objeto, sino un significado, que por otro lado no es explícito, como veremos a continuación, y por tanto múltiple.

Imprecisión de códigos

Eco, en la introducción de *Semiótica General*, establece la diferencia entre la semiótica de la significación y la semiótica de la comunicación³³. Atendiendo a esta diferencia los objetos de Carmen Calvo denotan su función (el objeto es relacionado con su uso), pero existen una serie de connotaciones (relaciones no racionales, afectos, virtualidades...) que se mezclan con la función y que van a depender de las variables que desarrollamos más adelante. A pesar de que exista presunción significante en los objetos de sus cuadros, como no se han concretado los significados, la comunicación aparece multiplicada y frágil.

³¹ En semántica existen los conceptos de *sentido de base* y *sentido contextual*

³² Una palabra significa un objeto, pero un objeto no se significa a sí mismo, tal como se ha explicado anteriormente.

³³ Umberto Eco (*Tratado de Semiótica General*. Lumen, Barcelona, 2000. p. 18 y ss. y 46 y ss.). Y en *Los límites de la interpretación* Lumen, Barcelona, 2000 p.241: *Significación y comunicación*. Los componentes del Grupoμ también analizan estas dos semióticas en *Tratado del signo visual*, Grupo μ, Cátedra, 1992. p. 96 y 97.

Según declaraciones de C. Calvo no hay ningún objeto gratuito en sus cuadros, todos están minuciosamente estudiados, pero no existe un sistema de reglas y normas sintácticas que establezcan el uso e interpretación iconográfica de los objetos que se incorporan. Sin embargo sí se manejan unos códigos que han sido establecidos culturalmente, tradicionalmente, y surgen del ámbito vivencial. Éstos pertenecerían más a un lenguaje “natural” que a un lenguaje artificial. Su interpretación es espontánea y es consecuencia de una evolución histórica y psicológica, que tiene bastante que ver con el conductivismo.

Recordemos la frase de Pierre Guiraud: *lo que se llama experiencia o conocimiento es una ‘significación’ de la realidad...*³⁴. No son códigos establecidos por convención activa y predeterminada, pero sí existen ciertos *sentidos comunes* conocidos por el creador como individuo social, y que utilizará en virtud de su voluntad.

En un plano más antropológico, Joaquín Planell indica la existencia de códigos simbólicos individuales y también de un referente imaginario universal en la conocimiento del hombre y establece dos tipos de símbolos, por un lado los *símbolos primarios* que son inamovibles y a los que se remite siempre la conciencia humana y por otro los *símbolos secundarios*, que *aunque ligados estrechamente con los anteriores establecen distintos ordenes determinados por la libertad del creador siendo susceptibles de establecer entre ellos diversos sistemas en función de su posible ordenación relativa y jerárquica*³⁵

³⁴ Pierre Guiraud: *La Semántica*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1976. Eco Plantea dos hipótesis sobre la cultura respecto la comunicación, centrándose en esta: *La cultura por entero debería estudiarse como un fenómeno de comunicación basado en sistemas de significación*. Umberto Eco (*Tratado de Semiótica General*. Lumen, Barcelona, 2000. p. 44.

³⁵ Planell, Joaquín: *La interpretación de la obra de arte*, Editorial Complutense, 1996, p. 133

La ausencia de equivalencia de significados establecidos a priori, tiene que ver con el concepto de *nebulosa de contenido*³⁶ desarrollado por Umberto Eco. Aplicando sus planteamientos, vemos que Carmen Calvo está creando los nuevos códigos para mostrar el contenido que quiere expresar (en su naturaleza de nebulosa)³⁷. Como decíamos, los objetos utilizados por la pintora, no poseen un significado que se haya registrado convencionalmente, por lo que el mensaje es expresado, pero será difícil de interpretar³⁸.

Por otro lado, los significados que pueden presentar estos objetos tienen que ver en muchos casos con los desplazamientos de sentido, debido a que los objetos pueden presentarse como metáforas fuertemente establecidas, sinécdoques, similitudes, etc.

³⁶Eco, Umberto, *Tratado de Semiótica General*. Lumen, Barcelona, 2000. p. 284. También propone el término de *Galaxias expresivas*.

³⁷ Utilizo la misma expresión que Eco en su explicación. Este autor explica que es una *situación paradójica en la que debe establecerse una expresión a partir de un modelo de contenido que no existe hasta que no se haya expresado de otro modo*. Y continúa: *El productor de signos tiene una idea bastante clara de lo que quiere decir, pero no sabe como decirlo; y no puede saber como hasta que no sepa exactamente qué. La ausencia de un tipo de contenido definido vuelve difícil la elaboración de cualquier tipo expresivo: la ausencia de tipo expresivo hace que el contenido resulte vago e inadecuado*. Eco, Umberto, *Tratado de Semiótica General*. Lumen, Barcelona, 2000. p. 284

³⁸ Con referencia a esta ambigüedad significativa el Grupo μ habla de *Semiótica poco codificada* (Tratado del signo visual, Grupo μ , Pg. 234) y que determina de la siguiente manera: 1.- La formalización del plano de la expresión y del plano del contenido tiende a la fluidez. 2.- El lazo entre los conjuntos vagos de los dos planos es inestable, difícil de establecer. En otro momento habla de *sistemas asistemáticos* para definir sistemas que pueden explicarse mediante reglas precisas, pero que no son inmanentes al sistema, poniendo de ejemplo determinaciones socioculturales. Respecto a esta imprecisión significativa Umberto Eco en su *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona, 2000. pg. 213 define el concepto de *hipocodificación*, que viene a ampliar la explicación al problema de la falta de significados establecidos en los objetos que utiliza Calvo, y que se define por su falta de reglas precisas, códigos en formación y porciones de contenido vagas.

Variables

El significado de estos objetos también está determinado por ciertas variables y por algunas circunstancias en las que se encuentra dentro del cuadro. Las variables que condicionan el significado del objeto son:

- a) La intencionalidad de significación
- b) La época y la cultura
- c) Modos de utilización
- d) Niveles de interpretación

a) *La intencionalidad de significación*

Partiendo del principio que diferencia un índice³⁹ de un signo: la intencionalidad de significación⁴⁰, y en el contexto de los objetos como elementos que no han sido creados intencionalmente para significar, podemos decir que es la intención de un sujeto lo que adjudica significado a algo que no lo posee.

Esta intencionalidad no viene dada sólo por el autor al introducir un objeto en un proceso semiótico. El espectador puede proyectarse hacia los objetos a los que da sentido. Podemos considerar al objeto incorporado como un estímulo

³⁹ En su *Tratado del signo visual* el Grupo μ (p.97) establece la oposición categórica entre índice y señal, considerando que señal es un “índice artificial” y que ha sido producido expresamente para significar

⁴⁰ Esa oposición intencional-no intencional, fundamenta la oposición artificial-natural.

que se transmuta en señal por la intención del creador o la proyección del receptor.

Por lo tanto estos objetos son entidades significantes, no solo porque desde una semiótica de la significación cualquier estímulo lo es potencialmente, sino porque intencionadamente, contribuye a un significado global que transmite el cuadro.

El hecho de que el objeto pertenezca al cuadro como lugar donde se desarrolla un proceso de semiosis, valida su capacidad significante, pues ciertas familias de signos visuales como son los cuadros, peanas, cartelas, etc. dan estatuto semiótico, y en su papel de índice, confieren poder significante a todo lo que se encuentra demarcado, soportado o señalado por estos elementos⁴¹. El hecho de que alguien incorpore un objeto en un proceso de semiosis, como un cuadro, es suficiente para que éste adquiera significado, el siguiente paso será saber qué significan.

Hasta ahora hemos analizado la posibilidad significante de un objeto, pero el concepto de *intención* adjudica también posibilidad estética. Para Panofsky la línea de demarcación donde acaba el ámbito de los objetos prácticos y comienza el del arte depende de la intención de los creadores. Ésta intención hará que un objeto sea estéticamente percibido, y además, dice, es una *intención que no podemos determinar de una forma absoluta*⁴². A ésta conclusión también llega Dickie: *El arte es un concepto que implica la intencionalidad humana*⁴³ aunque él lo

⁴¹ *Tratado del signo visual*, Grupo μ, Cátedra, 1992. p.98

⁴² Panofsky, Erwin: *La historia del arte en cuanto disciplina humanística* en *El significado de las artes visuales* Alianza Forma, Madrid, 1987. Alude a la imposibilidad de definir algunas intenciones, porque están condicionadas por los gustos de la época, y por nuestra influencia personal e histórica al percibirlas.

⁴³ Dickie, George: *Definir l'art*, en G. Genette, p.154

argumenta en contraposición a la autoría de ciertas obras realizadas por primates u otros animales.

Cuando Panofsky habla de intención se refiere a ella como *requerir una percepción de orden estético* o como anota Genette: *candidatura a la atención estética*⁴⁴.

Existe una vía de análisis en la que se debate la consideración artística de obras ambiguas; objetos que son funcionales y pasan a ser artísticos por la intención del creador, o el reconocimiento como obra artística por parte del espectador cuando se desconoce la procedencia o la intención del creador⁴⁵. No vamos a seguir por esta línea de estudio, pues lo que queremos determinar no es la posibilidad artística de los objetos incluidos en los cuadros de Carmen Calvo⁴⁶. Sin embargo, la eventualidad estética que requieren del espectador esos objetos es esencial en la comprensión de sus cuadros, porque sus circunstancias⁴⁷ determinan la relación estética entre el receptor y el objeto y, por tanto, su significado.

⁴⁴ Genette, Gérard: *La obra de arte*, Madrid, Lumen, 1997, p.161

⁴⁵ Genette desarrolla un interesante estudio sobre la ambigüedad de considerar obra de arte a objetos o espectáculos naturales en función de la intención del autor o la del receptor. En él habla de que el ser objeto artístico no depende de las conjeturas de este espectador, es una hipótesis que se debe basar en indicios objetivos. Aunque este hecho, no obstante, no perturba la relación estética del observador con el objeto, pues el valor estético que se le puede adjudicar es irrefutable debido a la subjetividad de esta sensación. En este análisis, y apoyándose en el concepto de *actitud crítica* de Gombrich, distingue entre relación estética (lo ejemplifica con la naturaleza) y relación artística, en la que la *actitud crítica* es el elemento que ayuda a encontrar un indicio de intención estética. Genette, Gérard: *La obra de arte*, Madrid, Lumen, 1997 Capítulo *Entre naturaleza y arte* p.149-179)

⁴⁶ Existen algunas obras exentas en las que sí sería conveniente aplicar algunas de las conclusiones de Genette, por ejemplo *Inceste on passion familia*, en la que, como en muchas obras surrealistas, si no contempláramos dentro de un ámbito artístico (museo, galería, libro especializado, etc.) dudaríamos de su posibilidad artística al desconocer la autoría

⁴⁷ Los elementos plásticos (color, textura y también las huellas del tiempo), su atractivo de antigüedad, la empatía causada por elementos emotivos como los recuerdos, etc.

Esos artefactos se presentan como una galaxia de referencias que hacen olvidar lo impersonal del objeto en su génesis, y hasta su funcionalidad, al mostrar unas huellas que activan la reconstrucción del pasado.

b) Época y cultura

Estos dos parámetros también varían la concepción artística de un objeto. Según la cultura y la época se percibirán el grado de funcionalidad de una obra. Por ejemplo, la finalidad educativa de las esculturas en las puertas de las catedrales góticas ha quedado relegada y únicamente interesa su faceta estética.

Podemos percibir la parte estética de un utensilio en sus formas, la historia del diseño demuestra que éste se ha basado generalmente en las tendencias estéticas de su época⁴⁸. Pero también se presenta la posibilidad de que objetos que fueron funcionales, con el paso del tiempo, se contemplen como objetos de arte. Esto se debe a la proyección del receptor y a la desfuncionalización que provoca su ubicación en museos⁴⁹, como es el caso de las “esculturas” primitivas o de los objetos utilizados por los chamanes, cuyo interés era práctico o mágico, y que el tiempo, ha hecho que hoy sean consideradas como piezas artísticas.

Ese *sentido común* significativo aludido en el punto anterior, está circunscrito a un espacio (geográfico y social) y a un tiempo. Así existen objetos que pertenecen a un ámbito cultural concreto y tienen connotaciones que, en otro lugar, con otra cultura, se entenderán de otro modo. Igualmente, si se realiza

⁴⁸ Desde la época de la revolución industrial hacia la actualidad, se observa que siempre se ha aplicado las tendencias artísticas del momento a los objetos usuales, sin querer entrar en la polémica sobre el carácter academicista de las tendencias artísticas de cada momento.

⁴⁹ Concepto de *implementation* contemplado por Nelson Goodman y que desarrollamos dentro del apartado Objeto incorporado y *ready made*.

un estudio iconográfico del objeto, los parámetros para su determinación también dependerán de la cultura, el lugar y el momento en que se lleva a cabo.

c) Modos de utilización

Otro elemento de análisis que interviene en el significado es el modo como se utiliza el objeto. En función de esto pueden adquirir distintos valores. Como ejemplo pensemos que no se entiende igual una piel de serpiente en un contexto de abstracción matérica, que en un cuadro de estética kitsch. Este juicio implica *valores de estilo*, y el empleo de la piel no es el mismo si se dispone siguiendo el mimetismo formal de una serpiente cuando está viva, que si, evitando u omitiendo esta circunstancia, sólo se tiene en cuenta sus calidades plásticas. Esto podría asemejarse a lo que la semántica define como *valores expresivos*.

La interpretación de los objetos de Calvo esta sujeta en muchas ocasiones a esta eventualidad, y en muchos casos, el contexto (los objetos con los que comparte el espacio) o su ubicación en cierta parte del cuadro, supone incluso interpretaciones de carácter retórico, percibiendo paradojas o incluso ironías.

d) Niveles de interpretación

Los distintos niveles de recepción o de interpretación de la realidad también influyen especialmente en el significado de los objetos, y evidencia su

relatividad. Genette en su análisis sobre la percepción⁵⁰ señala dos niveles en la misma:

Una *atención primaria o aspectual*, que implica un nivel de atención en el que se distinguen los rasgos más o menos normales, de un modo automático y sin reflexión. Corresponde a una atención sin identificación, a la que denomina grado mínimo o grado cero⁵¹ de la identificación y que aporta datos perceptuales.

Y una *atención secundaria*, en cuyo nivel se producen asignaciones más reflexivas y que se basan en informaciones secundarias. Es la que aporta datos conceptuales.

Esta división está basada en el análisis que realiza Panofsky⁵² en su ensayo *Estudios sobre iconología*, en el que diferencia dentro de la atención secundaria dos niveles de interpretación. Estos dos niveles diferenciados de Panofsky son: de un lado el análisis de las “imágenes, historias y alegorías”; y de otro, el estudio de los niveles de significación más profundos, que enlazan con el comportamiento del ser humano.

Nos ha parecido interesante reproducir el cuadro que propone este autor, pues consideramos que el hermético significado de los objetos de Calvo están,

⁵⁰ Genette, Gérard: *La obra de arte*, Madrid, Lumen, 1997, p.216

⁵¹ Este término es utilizado en retórica y define un mensaje que es o tiende a ser completamente aséptico y cuyo significado es el que es. En este caso es aplicado, a nuestro entender, a esa pureza perceptual en la que se limita a la recepción sensual de la imagen en la que no llega a intervenir ningún proceso interpretativo.

⁵² Panofsky, Erwin: *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 1989

paradójicamente, explicados en la misma inmediatez del objeto, por lo que puede ser una buena guía interpretativa en estos peculiares cuadros.

OBJETO DE INTERPRETACIÓN	ACTO DE INTERPRETACIÓN	BAGAJE PARA LA INTERPRETACIÓN	PRINCIPIO CONTROLADOR DE LA INTERPRETACIÓN
I.-Contenido temático primario o natural a) fáctico b) expresivo Mundo de los motivos artísticos.	Descripción pre- iconográfica (análisis pseudoformal)	Experiencia práctica (familiaridad con los objetos y las acciones)	Historia del estilo. De qué manera durante la historia, objetos y acciones han sido expresados por formas.
II.- Contenido temático secundario o convencional, constituyendo el mundo de las imágenes, historias y alegorías.	Análisis iconográfico, en el sentido más estrecho de la palabra.	Familiaridad con las fuentes literarias (familiaridad con los temas y conceptos específicos)	Historia de los tipos. De qué manera durante la historia, temas y conceptos específicos fueron expresados por objetos y acciones
III.- Significado intrínseco o contenido, mundo de los valores “simbólicos”	Interpretación iconográfica en un sentido más profundo	Intuición sintética (familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana)	Historia de los síntomas culturales o símbolos en general. De qué manera durante la historia, tendencias esenciales de la mente humana fueron expresadas por temas y conceptos específicos

Genette también realiza una relación de proporcionalidades entre *tipo de objeto* (objetos naturales u obras de arte) y *niveles de atención* (primaria y secundaria), y concluye que *la relación estética con los objetos naturales es de un tipo generalmente más primario que la relación con las obras de arte*⁵³, bajo el lógico argumento de que las

⁵³ Genette, Gérard: *La obra de arte*, Madrid, Lumen, 1997, p.217

obras de arte son objetos que plantean *cuestiones genéricas, genéticas e históricas*⁵⁴ y además con función intencionadamente estética.

Se nos presenta así la singularidad de que ante la inmediatez de la recepción de los objetos como objetos naturales, donde solo se requeriría una atención primaria o aspectual, por el hecho de constituir parte de un cuadro, surge la posibilidad de una interpretación iconológica y *profunda*, en términos de Panofsky o la *atención secundaria* según Genette; la *denotación* en términos de Goodman⁵⁵, o el *interpretante* en términos de Peirce, podríamos decir el *significado del significante* como resume Eco⁵⁶.

Por último hay que reflejar que estos cuadros especialmente son un sistema en el que un elemento no tiene realidad independiente. Por tanto el nivel de recepción y el significado de un objeto están siempre vinculados de modo sincrónico con el resto de objetos del cuadro. El significado de un objeto no viene dado en sí mismo únicamente, también por las relaciones que guarda con los restantes objetos que integran ese sistema e incluso con los otros cuadros del mismo autor como sistemas semejantes en su discurso global.

⁵⁴ En el sentido de que un producto humano es un objeto histórico.

⁵⁵ Goodman, Nelson: *Los lenguajes del arte*, Seix Barral, S.A. Barcelona, 1976 p.22 y 23.

⁵⁶ Eco, Umberto, *Tratado de Semiótica General*. Lumen, Barcelona, 2000. p. 287 y ss.

3.2.3- Abstracción – Figuración – Concreción

Hasta ahora hemos dedicado nuestro interés a la circunstancia significativa del objeto en su función icónica, pero los aspectos plásticos de los objetos de C. Calvo son fundamentales. Teniendo en cuenta que la abstracción que se consigue en pintura y en música no se puede conseguir con el lenguaje escrito o hablado, -no hay palabras sin referentes- no sería una lectura completa entender los objetos de estos cuadros como concepto, como signo icónico, sin tener en cuenta todo lo que aporta su presencia⁵⁷. El objeto presenta también su lado abstracto, sus rasgos plásticos: colores, textura y formas; sombras provocadas, materiales constituyentes, su condición de “cosa”, etc. que lo determinan como material.

Kandinsky, en una de sus aclaraciones a la proclamación que publica en 1912 sobre la cuestión de la forma, dice:

Las formas manifestadas que han sido arrancadas por el espíritu a la despena de la materia, pueden ordenarse fácilmente entre dos polos. Estos polos son:

- a) la gran abstracción*
- b) el gran realismo*

Estos dos polos abren dos caminos que finalmente conducen al mismo destino. Entre estos dos polos existen muchas combinaciones de las diferentes concordancias entre lo abstracto y lo real. Estos dos elementos siempre estuvieron presentes en el arte, designados como lo “puramente artístico” y lo “figurativo”. El primero se expresaba en el segundo y el segundo servía al primero. Era un balanceo inverso que aparentemente intentaba alcanzar la cumbre del ideal en el equilibrio absoluto.

Y parece que hoy en día no se encuentra ninguna finalidad en este ideal, que ha desaparecido la palanca que sostenía los dos platillos de la balanza y que ambos

⁵⁷ Si atendemos al objeto solo como concepto, tendríamos el máximo grado de la perfección representativa, lo aberrante de la propuesta estaría en la utilización del referente suplantando a su icono.

platillos tienen la intención de desarrollar separadamente sus existencias como unidades autónomas e independientes entre sí... Parece que el arte ha puesto fin al hecho de completar agradablemente lo abstracto a través de lo figurativo y a la inversa. Por una parte se retira a lo abstracto el apoyo diverso de lo figurativo, y el espectador se siente flotando en el aire. Se dice: el arte pierde pie. Por otra parte se retira a lo figurativo la idealización diversa de lo abstracto (el elemento artístico), y el observador se siente clavado en el suelo. Se dice: el arte pierde el ideal.

El gran realismo mencionado es una tendencia todavía incipiente que expulsa de la imagen lo exteriormente artístico y busca incorporar el contenido de la obra a través de la simple reproducción ("no artística") del objeto duro y sencillo. La gran antítesis de este realismo es la gran abstracción, que aspira a eliminar aparentemente del todo lo figurativo (real) y busca incorporar el contenido de la obra en formas inmatrimales

Estos objetos, en cuya selección se considera sus calidades plásticas, aglutinan en sí mismos figuración y abstracción. Debido a esto, algunos de sus cuadros se presentan como abstracciones, a pesar del lastre significativo que el propio objeto conlleva.

La palabra, cualquier lenguaje, incluido el pictórico, por medio de sus pertinentes códigos, son una representación de la realidad, en cierto modo la sustituye. Son abstracciones. En la pintura de representación advertimos varios grados de abstracción:

- Abstracción en el tránsito dimensional, de tres a dos dimensiones.
- Abstracción en la conversión de un objeto en icono.
- Abstracción del espacio pictórico que es una ilusión creada por un sistema de representación: la perspectiva

- Abstracción en la creación de códigos empleados en la ejecución: fundidos, veladuras, grafismos, etc. que significan por convención o por asociación.
- Abstracción en la transmutación de los materiales de la realidad en pintura
- La abstracción de perpetuar un espacio y un tiempo

Con la incorporación de lo real en el cuadro todas estas convenciones desaparecen. Los elementos plásticos los aporta el propio objeto, son inherentes a él, el objeto impone sus propias condiciones en el cuadro. En cuanto al espacio pictórico, el de la representación se sustituye por un lugar donde se presentan los objetos. Cuando desaparecen los valores de la realización pictórica representacional, los códigos están más vinculados a los significados que a los significantes.

El tiempo que ha transcurrido por el objeto, las huellas de sus accidentes que son puertas a historias sugeridas, la memoria declarada y la que nos despierta y que compartimos en una bóveda común, son los nuevos códigos interpretativos, incapaces de proporcionar una representación, ya que activa resortes de otros niveles más empáticos.

En esta sustitución debemos desestimar dos funciones en los objetos incorporados que no serán válidas:

- La posibilidad de que funcionen como “suplentes” de la imagen que les debería representar, donde a modo de bucle, y de forma aberrante, el objeto sustituiría a su icono.
- La posibilidad de que se signifique a sí mismo, puesto que si la función semiótica del signo es asociar el significante al significado, no es válida una función como significante de sí mismo.

La representación pictórica requiere del receptor la aplicación de una serie de juicios que “le hacen ver” la realidad “como si” estuviera ahí, manejando códigos para descifrar los signos-abstracciones que evocarán al objeto representado, tal como hemos detallado antes. Cuando lo que se percibe no es una representación, sino una presentación de la realidad misma, los dispositivos de interpretación deben ser distintos. Es posible una interpretación iconográfica similar, pues el signo, su “valor absoluto” es el mismo⁵⁸, pero se destruye la concepción de la representación, se refuerza la objetualidad del propio cuadro y la dimensión abstracta de los componentes plásticos del cuadro deviene concreta en el objeto incorporado. Todo ello nos ubica en los terrenos de la abstracción pictórica.

El Grupo μ en *Tratado del signo visual*⁵⁹ a propósito del examen que realiza el filósofo Jean-Joseph Goux sobre pintura abstracta, termina defendiendo que la evolución iconoclasta ha realizado un proceso con rupturas radicales; la primera ruptura la marca la aparición de la perspectiva, donde se pasa de un *sujeto frontal* a un *sujeto focal* y la segunda marcada por la aparición del arte abstracto pasa del sujeto focal al *sujeto operativo*.

⁵⁸ Del mismo modo que la palabra silla designa una imagen, la imagen de una silla, bajo aspecto de icono o siendo la propia silla la que percibimos, nos proporciona el concepto silla.

⁵⁹ Grupo μ : *Tratado del signo visual*, Cátedra, 1992, pg. 20

A mi entender, en los objetos de las obras de Carmen Calvo, pervive una apariencia de *sujeto frontal* en la medida que están presentados como si de retablos románicos se tratara, con una presencia figural directa, sin escenografía. Con la austeridad de la expresión intrínseca, evidencia su presencia simbólica. Por otro lado, esa expresión intrínseca, lo es en sus factores plásticos, manteniendo también una función como *sujeto operativo*.

Posiblemente ésta sea la máxima expresión de *escamotear el carácter artificial de la obra*⁶⁰, los objetos están presentados de modo directo, como si no hubiera artificio compositivo. La realidad trasladada al cuadro, pero es la realidad que ella elige. Por tanto ese carácter artificial no se percibe en el aspecto del cuadro, con una ingeniería austera, pero sí en los contenidos, con todo su simbolismo, y en la gramática visual con las relaciones entre formas, colores, texturas, materiales, tamaños, etc.

⁶⁰ R. De Ventós, Teoría de la sensibilidad, p.453. Apunta que en algunas obras abstractas existe la pretensión de esconder su artificialidad (refiriéndose a la ejecución), pues, (cita a J. Fuster, *El descredit de la realitat*, Raixa, Palma de Mallorca, 1955): *El artista abstracto nos propone su obra como una 'cosa' a admirar por las mismas virtudes de la belleza por las que admiramos una cosa natural. Y en eso el pintor abstracto viene a coincidir con el pompier más furibundo, que se quisiera escamotear él mismo de entre el objeto a pintar y el resultado pictórico para que éste y aquel fuesen una sola 'cosa'. El pompier vulgar como el abstracto vulgar lo consiguen. De ahí que el contemplador se sienta defraudado.* a este último comentario apunta de Ventós que los que lo consiguen no son vulgares en la medida en que esta pretensión de escamotear el carácter artificial de la obra es esencial ... quienes más se acercan a ello son precisamente sus mejores representantes.

3.2.4- Objeto incorporado y *ready made*

Debido a la vinculación objetual y surrealista entre los *ready-made* de Marcel Duchamp y los objetos de Carmen Calvo, nos ha interesado compararlos y han surgido diferencias sustanciales, hasta el punto que resulta complicado encontrar alguna similitud. En los *ready-made* de Marcel Duchamp la cosa no es un valor en sí, es un portador de ideas, detonante de diversas interpretaciones. Según el propio Duchamp⁶¹, una de las condiciones del objeto seleccionado debía ser la ausencia, incluso, de significado intrínseco. En cambio los objetos utilizados por Carmen Calvo pretenden un mensaje, no explícito, pero sí dirigido, canalizando las interpretaciones. Respecto a esta indeterminación, Rosa Olivares, refiriéndose a una concha que aparece en su cuadro “Lo he sentido todo” (*fig. 47*) dice:



Fig. 47. n. ref. 252

*“evidentemente habla de sexo, pero también de la dificultad de acceder a él, de la soledad del mar, de la belleza de los objetos encontrados, de la elaboración meticulosa, de lo sensual, de lo inaccesible, de su hallazgo fortuito...”*⁶²

El espectador podría llegar a “sentir” sin “interpretar” dicho objeto, en una especie de “empatía en grado

⁶¹ Cabanne, Pierre: *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Anagrama, Barcelona, 1984.P.72

⁶² Olivares, Rosa, *Intervalo doloroso*, catálogo exposición Galería Salvador Díaz, 1998

cero” donde solo existiría un sentimiento puro no significativo entre el objeto y el espectador. Pero, sin desechar esta idea como posibilidad final, entendemos que realmente es difícil que se produzca: en primer lugar porque el ser humano busca un sentido y en segundo lugar porque la pintura es un lenguaje con códigos para interpretar.

Cuando los objetos son incorporados al cuadro, sus características plásticas se muestran de una forma acentuada, se incrementa el interés hacia ellos por la inmediatez de su presencia, por su realidad, y también por la ausencia de representación mediante material pictórico tradicional con la distorsión que esto supondría. Los colores, formas y texturas del objeto cumplen una función fundamental en el cuadro, son aprehendidos sensible-inteligiblemente por un destinatario que los interpreta mediante códigos y normas de la tradición artística.

En una situación antagónica se encuentra el objeto ready-made, en cuya selección se valora lo anodino. Es presentado exento de soporte, sin contexto, y relega su carácter plástico a un plano secundario por definición, siendo su presencia icónica la que ocupa el lugar relevante de la obra. Podríamos decir que su nivel plástico tendría un interés por *pasivo* en su interpretación, lo cual no es incongruente, ya que esos aspectos plásticos en el *ready-made* deben estar, aunque de una manera contenida, en su justa medida; citare al respecto un pasaje de Octavio Paz que nos parece esclarecedor:

El más radical fue Duchamp: la cosa pasa por los sentidos pero no se detiene en ellos. La obra no es una cosa: es un abanico de signos que al abrirse y cerrarse nos deja ver y nos oculta, alternativamente, su significado. La obra de arte es una señal de inteligencia que se intercambian el sentido y el sin-sentido. El peligro de esta

actitud —un peligro del que (casi) siempre Duchamp escapó— es caer del otro lado y quedarse con el concepto y sin el arte, con la trouvaille y sin la cosa. Esto es lo que ha ocurrido con sus imitadores. Hay que agregar que, con frecuencia, se quedan sin el arte y sin el concepto. Apenas si vale la pena repetir que el arte no es concepto: el arte es cosa de los sentidos. Más aburrida que la contemplación de la naturaleza muerta es la especulación del pseudoconcepto. La religión artística moderna gira sobre sí misma sin encontrar la vía de salud: va de la negación del sentido por el objeto a la negación del objeto por el sentido⁶³

La diferencia entre ambos (objeto incorporado y *ready made*) reside en el mismo transcurso del acto retórico. En términos de esta disciplina diríamos que cuando se trata de un *ready-made*, el proceso es plano desde la *inventio* (selección del objeto) hasta la *elocutio* (presentación de la obra). No debe existir, por tanto, ninguna operación retórica, ni elaboración técnica. Mientras que, en la selección de un objeto por Carmen Calvo, se tiene en cuenta todas sus características plásticas y su relación con todos los componentes del cuadro, tanto en lo que se refiere a las unidades de significación, como los matices de carácter infralingüístico⁶⁴, con el fin de que queden integradas y que funcionen dentro de la obra.

En el *ready-made* existe un alejamiento del proceso artesano manual, consiguiendo así un cuidadoso respeto por conservar su neutralidad, es decir, el alejamiento en la medida de lo posible, entre el autor y el objeto designado, evitando el factor emotivo. Esto es justo lo contrario de lo que pretende Carmen Calvo con la recuperación de un objeto y su reutilización, en su uso la autora se implica emotivamente utilizándolo de modo expresivo.

Por otro lado el *ready-made* tiene un carácter “final”, donde las lecturas surgen a partir del objeto, en contraposición al carácter “medial” del objeto

⁶³ **In/Mediaciones:** Octavio Paz, Seix Barral, 1990, Pg.11

⁶⁴ Trasladando estos términos de lingüística al lenguaje plástico entenderíamos como unidades de significación a los objetos (palabras-cosas) y elementos infralingüísticos a los colores, texturas, etc.

incorporado, que como decíamos, alcanza su función dentro de la estructura de conjunto en el cuadro. Los títulos en los ready-made son un modo de descontextualización y de desplazamiento. En tanto que en los cuadros de Carmen Calvo los títulos arrojan de una manera sustancial, y desde la poética, al objeto.

C. Calvo tiene en cuenta las condiciones plásticas de un objeto, su significado y su conveniencia en el cuadro, en tanto que la selección del objeto *ready made* está caracterizada por la negación expresiva, ausencia de ejecución, y, paradójicamente, incluso un pretendido nihilismo conceptual⁶⁵.

Frente a la inocuidad del objeto industrial del *ready made*, el objeto incorporado tiene cierto sentido trágico al mostrar su realidad. Significa sus circunstancias. El objeto no se representa a sí mismo⁶⁶, está presentándose, y ésta inmediatez es la que proporciona ese carácter trágico. No es un actor que representa a un personaje, es el propio personaje el que se nos presenta, y al insertarse en el contexto de la comunicación, es la propia realidad la que tiene vocación simbólica.

En cuanto a la descontextualización, tanto en los *ready made* como en los objetos de Calvo es una condición esencial, por ello consideramos el concepto de *implementation* de Nelson Goodman y que se define como una actitud o

⁶⁵ Marcel Duchamp contesta a la pregunta de Pierre Cabanne: -¿Qué era lo que le determinaba en la elección de un ready made? -Dependía del objeto; generalmente era preciso defenderse del *look*. Es muy difícil elegir un objeto debido a que, al cabo de quince días, uno acaba apreciándolo o detestándolo. Se debe llegar a una especie de indiferencia, tal que uno no posea emoción estética. La elección de los ready made está siempre basada en la indiferencia, así como en una carencia total de buen o mal gusto. Cabanne, Pierre: *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Anagrama, Barcelona, 1984.P.72

⁶⁶ En alusión a la exigencia del modelo de iconismo que propone el Grupo μ , desarrollado en nota a pie de página número 20.

circunstancia que comprende todo lo que hace que cualquier cosa ‘actúe como arte’⁶⁷. Llega a conceder cierto carácter artístico a un objeto natural, *por el solo hecho de darnos cuenta de su presencia y percibirla como un símbolo que ejemplifica ciertas propiedades*, pero esto es matizado por él mismo: *cuando ‘funciona como’ arte, sin convertirse en arte propiamente dicho*, y llega a concluir: *una obra es algo hecho*.

Goodman considera como un tipo de *implementation* la institucional, cuando el objeto es puesto en un museo. Esta afirmación no es admitida por Genette, pues, según él, *una elección no es una intención productora*⁶⁸.

Queremos precisar que la *implementation* institucional, en los cuadros objetuales, procede del museo y se refiere al cuadro, no a los objetos configuradores de la obra. El *cuadro* no debe entenderse como elemento motivador de *implementation*, es un *índice*, en términos del grupo de Lieja⁶⁹, que propicia la posibilidad semiótica a todo elemento que sea incluido en su superficie, es un ámbito de transformación semántica, pero esto no le confiere la posibilidad de considerar como artístico lo que se ubique en él. El cuadro no facilita la *implementation* institucional.

Antes aludíamos a la imposibilidad de adjudicar la categoría de objeto artístico a cualquier objeto, si carecemos de la autoridad del conocimiento, si no tenemos indicios evidentes de que lo sea. Existen al respecto circunstancias

⁶⁷ Citado por Genette (Genette, Gérard: *La obra de arte*, Madrid, Lumen, 1997 p. 252): Nelson Goodman *Of mind and other matters*, Cambridge, Harvard University Press, 1984

⁶⁸ *Ibidem*

⁶⁹ *Tratado del signo visual*, Grupo μ, Cátedra, 1992. p.98: *ciertas familias de signos visuales pueden hacer el papel de índice, dándole un estatuto semiótico al espacio designado y a lo que se encuentra en él. Este es el caso particularmente de los cuadros, de las peanas, de las etiquetas, etc.*

peculiares en el trabajo de Carmen Calvo. Muchos objetos que utiliza en sus cuadros han sido creados por ella, con un indudable interés estético, pero no con una finalidad artística en sí mismo, pues han sido creados para ser ubicados en el cuadro, objeto del análisis. Si el mismo elemento creado por ella, no estuviera dentro del cuadro, y se presentara exento, podría considerarse como objeto del análisis, como ocurre en sus piezas exentas, como por ejemplo *Inceste on passion famille* de 1996 (Fig. 145 n.º, pg. 74, n.º cat. 139), construido con cabello sobre un espejo viejo, y donde la *implementation*, condición que autorizaría al objeto como obra artística, correría a cargo de la propia galería de arte. Por ello el contexto es un presupuesto sustancial para la consideración de un objeto como artístico.

3.2.5- Aporte del volumen en la percepción

La utilización del objeto en el cuadro aporta el volumen, éste es un elemento plástico que junto a la forma, el color y la textura interviene en los cuadros de C. Calvo y que le facilita algunos elementos expresivos y significantes que de otro modo no surgirían. Veremos cuales son esas innovaciones y también la pertinencia de que el objeto sea considerado un elemento plástico dentro de la categoría de la pintura.

El Grupo μ estudia la capacidad del sistema perceptual para distinguir una figura mediante procesos de *discretización del continuum*⁷⁰ y determina que esto es posible por medio de las tres familias de signos plásticos: forma, el color y la textura⁷¹.

El volumen (tercera dimensión no fingida) ofrece nuevos elementos tanto sensoriales en su aspecto formal como simbólicos en su realidad con sentido cerrado (como signo plástico y como signo icónico empleando la terminología del Grupo de Lieja)⁷².

⁷⁰ Los tres elementos (color, forma y textura) son comparados por relaciones de oposición y conducen a formas, o *tipos*, que son cotejadas por el *repertorio*, que viene a ser el archivo del conocimiento del individuo, el cual permite reconocer las formas percibidas, y que está en permanente reconstrucción a medida que va “conociendo” nuevos objetos y nuevas configuraciones de los objetos. Tratado del signo visual, Grupo μ , Cátedra, 1992.

⁷¹ Forma: En cuanto segregación por medio de la línea, del fondo y de la forma. Unidad: *Formema*, que consta de tres parámetros: *Dimensión, Posición y Orientación*. Color: Desde la expresión: *Dominancia, Luminosidad y Saturación*. Desde el contenido: *Sintagmática de los colores*. Textura: Microtopografía constituida por la repetición de elementos en la superficie. Unidad: el *texturema*, que consta de dos parámetros: La figura (el elemento que se repite) y Ley de repetición

⁷² Esta diferencia entre los dos tipos de signos vertebran todo el ensayo de estos autores. *Tratado del signo visual*, Grupo μ , Cátedra, 1992.

Este nuevo signo plástico que facilita el objeto es aprovechado por Carmen Calvo, por ejemplo, cuando pinta las sombras de los objetos que incorpora en un intento de eternizar ese momento de luz; o cuando incorpora objetos reales sobre fotografías, con las que confunde al espectador mediante un pervertido trampantojo. Pero con el objeto también surge, como decíamos, una compleja diversidad de propiedades no visuales que como objeto posee, abriendo otras líneas interpretativas y nuevos elementos de valor, basadas en discernir si el objeto que se nos presenta es lo que es o lo que representa, justo lo que diferencia el signo plástico del icónico.

3.2.6-Tipología de los objetos

El último apartado de este análisis de los objetos presentados en la obra de Carmen Calvo lo hemos dedicado a estudiar algunos aspectos sobre los tipos de objetos que emplea en los cuadros. En primer lugar examinamos la diferencia entre el objeto natural, usual y artístico, y después establecemos la diferencia entre los naturales y los artificiales. A continuación tratamos sobre algunos objetos especiales: los cuadros dentro del cuadro, los fragmentos de objetos y los cuadros objeto.

Objeto natural, objeto usual, objeto artístico

En la clasificación “objeto natural, usual y artístico”, los dos primeros no implican una intención estética cierta⁷³, y los dos últimos son artefactos humanos.

- a) Objeto natural
- b) Objeto usual
 - a. Industrial
 - b. Artesanía
- c) Objeto artístico

Gérard Genette⁷⁴ advierte que las diferencias no se pueden establecer en términos absolutos, sino relativos, del modo: más o menos natural, más o menos producto del hombre o más o menos artístico. Apunta que estas nociones guardan entre sí una relación lógica de inclusión: “*para mí los*

⁷³ Con la salvedad de los objetos usuales de artesanía

⁷⁴ Genette, Gérard: *La obra de arte*, Madrid, Lumen, 1997, p.155 En su análisis recupera los conceptos que emplea Heidegger: Ding (“cosa” bruta), Zeug (producto utilitario) y Werk (obra)

‘productos’ son una clase particular de ‘cosas’, y las ‘obras’ una clase particular de ‘productos’, continua: “el producto es una cosa creada por el hombre (con distintos fines, sobre todo prácticos), la obra – refiriéndose a la obra de arte- es un producto con fin estético (entre otros)”⁷⁵; de ello deduce que la relación estética con los objetos naturales es la más sencilla, sin mezclas de consideraciones prácticas o técnicas, por medio de ese “no sé qué” que nos produce placer de los sentidos.

Dentro de los objetos de uso hay que distinguir los objetos industriales de los de artesanía⁷⁵ y que Octavio Paz los describe como:

*Presencia física que nos entra por los sentidos y en la que se quebranta continuamente el principio de utilidad en beneficio de la tradición, la fantasía y aun el capricho*⁷⁶

Contrariamente al diseñador actual de objetos útiles, que busca en los objetos la pura funcionalidad, incluso tiene como fin lograr un “servidor intangible”.

⁷⁵ La clasificación de Kant sin embargo solo contempla dos tipos: los objetos naturales y los de fabricación humana. Y Panofsky: “La obra de arte, definida como un objeto creado por el hombre, que solicita una percepción de orden estético se distingue 1) de los objetos naturales; 2) de los objetos creados por el hombre con fines prácticos (que se subdividen en vehículos de información y útiles o aparatos)” en *La historia del arte en cuanto disciplina humanística* en *El significado de las artes visuales* Alianza Forma, Madrid, 1987.

⁷⁶ Paz, Octavio: *El uso y la contemplación*, en *In/Mediaciones*, Seix Barral, 1990, p.13

Objeto natural y artificial

¿No es el signo un concepto capaz de dar testimonio de los espectáculos miméticos, mientras que la noción de objeto parece designar el lugar de los espectáculos naturales?⁷⁷

El tipo de relación estética que se mantiene con un objeto natural o con un objeto de industria es distinto. Es el mismo Kant quien atiende al concepto de *inmediatez* para distinguirlos, arguyendo que el interés o la satisfacción ante un objeto natural es inmediata, mientras que ante una obra humana es “menos inmediato”, pues en la obra humana (utensilio) se percibe un fin concreto mientras que en el objeto natural la finalidad se supone, pero no intercepta la percepción:

... Pero el simple hecho de mirarlos como obras del arte humano, basta para obligarnos a reconocer que relacionamos su figura con una intención cualquiera y un fin determinado. Por lo tanto no obtenemos ninguna satisfacción inmediata mirándolos. Una flor, en cambio, como, por ejemplo un tulipán, se considera bella por que al percibirla hallamos en ella cierta finalidad que, tal como la juzgamos, no se relaciona con ningún fin.⁷⁸

Ante la concepción de objeto natural de Kant, el Grupo μ enfoca la cuestión desde la semiótica, y equipara a los objetos con espectáculos naturales (no semióticos), y establece que los espectáculos miméticos son artificiales (semióticos). Así, entiende una máquina como un espectáculo natural y el plano de esa máquina como un espectáculo artificial; y con el mismo criterio considera que las señales de humo son artificiales⁷⁹.

⁷⁷ *Tratado del signo visual*, Grupo μ , Cátedra, 1992. P 95, nota pie de página n.64

⁷⁸ Kant, Emmanuel: *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 1977, citado en Genette, Gérard: *La obra de arte*, Madrid, Lumen, 1997, p.150

⁷⁹ Por ello matiza que los conceptos de espectáculos artificiales versus espectáculos naturales deberían ser sustituidos por espectáculos semióticos versus sensaciones no semióticas, argumentando que si espectáculo es aquello que se hace para ser mirado, no existen espectáculos naturales.

Con estos presupuestos obviamente el cuadro es un objeto artificial kantiano y un espectáculo semiótico según los postulados del grupo de Lieja, pero los objetos utilizados en él, que son objetos naturales (sensación no semiótica) y devienen signos en su incorporación al cuadro, deben entenderse como objetos artificiales por la carga significativa que adquieren. En ellos recae la perversión de “elementos para ser analizados”

El cuadro dentro del cuadro

En alguna ocasión C. Calvo incluye dentro de sus obras, como un objeto más, alguna pequeña obra estética, incluso a veces algún pequeño cuadro. En la pintura representativa es un recurso utilizado, sobre todo en el barroco⁸⁰. Pero en las obras de C. Calvo, el asunto requiere una atención especial. El objeto “obra artística” (cuadro pintado que se incorpora al cuadro) se iguala, como significante, a todos los otros objetos incorporados dentro de la obra y no adquiere un valor superior jerárquico por ser un espectáculo semiótico dentro de otro (*fig. 49, pag. 71. n. cat. 148*), su ubicación no es privilegiada entre los otros objetos.

En la pintura representativa, un cuadro dentro de otro supone una clave interpretativa del conjunto de la obra, pero en las obras de Calvo el cuadro incorporado se entiende como un signo vinculado a la pintura como categoría.

⁸⁰ Existe un exhaustivo análisis sobre este tema realizado por Julián Gállego: Gállego, Julián: *El cuadro dentro del cuadro*, Ensayos arte Cátedra, Madrid, 1984

Cuadros objeto

Dentro de la obra de Carmen Calvo, existe una tipología que denominamos cuadro-objeto (*fig. 46*). Son objetos ensamblados exentos de una superficie que lo soporte. Para considerar a estos objetos como obras de arte, aparte de la *actitud crítica*⁸¹ de Gombrich, podemos apoyarnos en la idea de *implementation*⁸². Debido principalmente a que son objetos exentos y contienen los requisitos de: ser obra humana y de tener intención estética. Además existen dos datos más:

- a) Disposición *contranatural* de los objetos constituyentes, lo cual plantea la sospecha de una acción intencionada.
- b) El ser mostrados en los circuitos dedicados al arte. Lo cual es una circunstancia condicional y concluyente para que sean considerados como objeto artístico.

Todas las circunstancias que presentan los objetos incorporados, así como los cuadros-objeto, mediante la *implementación*, adquieren valores simbólicos y por tanto ofrecerán posibilidad interpretativa.

⁸¹ Considerado en la cita 45. La *actitud crítica* es el elemento que ayuda a encontrar un indicio de intención estética cuando no hay certidumbre de que esta se haya producido.

⁸² Concepto que considera la posibilidad de que cualquier cosa sea obra artística por el único hecho de ser considerada como tal. Este concepto se ha desarrollado anteriormente dentro del capítulo *Objeto incorporado y ready made*.

Fragmentos de objetos

Los fragmentos de objetos que aparecen en las obras de C. Calvo requieren especial atención, pues su análisis presenta unos matices singulares. En algunos de ellos se da el caso que, a pesar de su elipsis, se reconozca el objeto por inducción, en este caso la faceta icónica de dicho objeto, y por tanto su poder significante, estará presente en la interpretación. Pero lógicamente el significado estará alterado por las connotaciones retóricas de la elipsis.

Por otro lado, también existen ocasiones donde las piezas son irreconocibles, y es imposible comprender el objeto a partir del fragmento, en este caso es su aspecto plástico únicamente el que se muestra interpretable (forma, color, textura y volumen).

3.3.- PERIODO DE REPRESENTACIÓN

3.3.- PERIODO DE REPRESENTACIÓN

Con estos cuadros vuelve a la representación mediante un mestizaje de procedimientos y de lenguajes en los que utiliza fotografías, dibujos propios, imágenes recuperadas, etc., pero sin renunciar a la incorporación de objetos. Se realiza la presentación y representación dentro del mismo espacio pictórico.

En esta serie híbrida el primer cuadro está datado en el año 1994 donde aparecen las siluetas de una paleta, una cabeza y un cuchillo (*cat. 259*) y el último dentro de nuestro periodo acotado es del año 1999 (*cat. 29*) donde utiliza un libro como soporte. Respecto esta apreciación matizamos que en la catalogación hemos considerado como bloque específico a las obras que utilizan como soporte un libro, debido a que esta característica se extiende a gran cantidad de piezas, pudiendo crear un grupo expresamente para ellas. Para su acotación cronológica, según obras catalogadas, consideramos su primer “libro” en el año 1998 (*cat. 292*) y el último en 1999 (*cat. 343*).

Al final de este periodo realiza cuadros donde la fotografía es el elemento vertebrador del cuadro. El primer cuadro de estas características se encuentra catalogado en el año 1996 (*cat 344*) y el último en catalogación es del año 1999 (*cat 373*). En la actualidad continua en esta línea de trabajo.

En este periodo Carmen Calvo va añadiendo progresivamente en sus cuadros representaciones de objetos, recurso que convierte en el protagonista de sus obras durante un periodo extenso, en creación de obras y prolongado en el tiempo. Se produce un mestizaje de procedimientos y lenguajes donde utiliza imágenes que se apropia y otras dibujadas.

En cuadros anteriores a este periodo estilístico ya había incluido algún tipo de representaciones, como por ejemplo en *In Memoriam*, del año 1993 (Fig.49), donde dibuja contornos, entinta siluetas con un plano negro, o pinta la sombra de objetos que luego quita. Es un procedimiento paradójico donde representa la ausencia de un objeto. De algún modo no es una representación del objeto, sino de su ausencia. Diríamos que es una presencia elíptica. Por esto consideramos que su regreso a la figuración lo realiza por la “puerta de atrás”, llega a la representación por una ausencia de la presentación del objeto. A continuación detallamos los distintos tipos de estrategias figurativas que conforma este estilo. También recurre a una estrategia extremadamente sofisticada, en la que ciertamente riza el rizo, en la *fig. 48* presenta un objetos que son siluetas (representación) de un objeto (maceta con cactus o zapato, etc.), a pesar de este desarrollo, se integra en la obra de un modo natural, en un contexto donde hay tanto representaciones tradicionales como objetos reales. Los últimos cuadros de este periodo son radicalizados con la utilización de la fotografía que utiliza como soporte y que es manipulada de distintas maneras. Estos cuadros cierran el ciclo que planteamos en el inicio de esta tesis, que transcurre de la representación a la presentación, y la vuelta a la representación.



Fig 48, n. cat.195



Fig. 49, n. cat. 154

El objeto.

El objeto real incorporado es un elemento que no abandona y que seguirá incorporando junto al resto de recursos plásticos representativos que amplían su “paleta”. Está en la gran mayoría de sus cuadros, y su utilización esta ilustrada en las imágenes 50, 51, 53 y 54.



Fig. 50. n. ref. 291

Collage.

Mediante el collage prepara la superficie del cuadro, como si de una imprimación se tratara, y en la que después interviene. En sus colages utiliza todo tipo de imágenes que recupera: ilustraciones, dibujos, escritos, etc. como se ve en la *fig. 50*.

Figura contorneada.

En estos casos no representa los objetos, que se declaran en su ausencia. Contornea los vacíos, aunque en alguna ocasión necesita detallar su interior, como ocurre con los relojes. De este modo cierra el círculo y llega, como decía, a su lugar de inicio retomando la representación (siguiendo la sucesión: objetos, ausencias, dibujos). Estos vacíos son entintados en ocasiones, creando planos negros cuya forma es la silueta del objeto. El cuadro de la *fig. 51* es un buen ejemplo.



Fig. 51. n. ref. 140

Pintar las sombras.

La ausencia que se está declarando en este caso está provocada por un volumen, único elemento de digresión del *continuum* que sólo puede proporcionar el objeto. Este es un recurso al que ya había acudido en obras anteriores. Existe un claro ejemplo en el cuadro de la figura 52 en el que se plasman distintas sombras de los objetos.

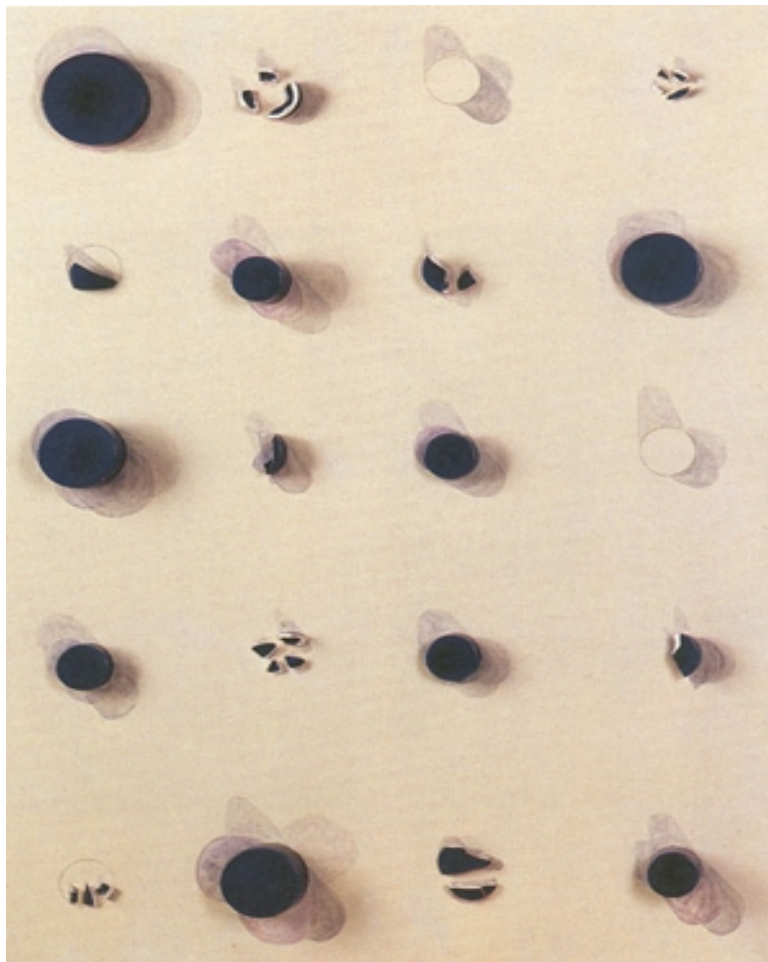


Fig 52 n. cat. 133

Imágenes recuperadas.

Se apropia de imágenes de libros, especialmente ilustraciones, pero también acude a fotografías antiguas o sacadas de la prensa y en alguna ocasión presenta estampas de imágenes religiosas.

Representación de imágenes.

También retoma la disciplina del dibujo y realiza imágenes superpuestas a una base de colage hecha con escritos e ilustraciones. Normalmente trazando el contorno o de ejecución muy inmediata.

Lenguaje escrito.

En la mayor parte de estos colages además de presentar imágenes, hay también elementos del lenguaje escrito sacados de páginas de libros, o de libretas de apuntes, hay cartas manuscritas, facturas de gastos de empresas antiguas, etc.

Con toda esta paleta de estrategias plásticas y representativas, llega a producir cuadros en los que aparecen muchas de ellas combinadas, llegando a realizar una abundante cantidad de estas piezas mestizas. Además efectúa una larga serie en la que maneja estos recursos, con la característica de que en todos ellos utiliza libros o libretas como soporte.



Fig 53 n. cat 342

La fotografía

La evolución de este periodo le lleva a una última fase en el que recurre al soporte fotográfico, que hace funcionar como fondo de los objetos que incorpora. Es significativo que la fotografía, imagen que Barthes considera sin connotaciones, al igual que un objeto, las adquiere por ser incluida en un cuadro.

Interviene en fotografías antiguas utilizando estrategias recurrentes en su trabajo, como la anulación del rostro pintándolo todo con un color, o pintándole antifaces respetando los ojos, bien dejándolos sin pintar o pintándoselos luego encima de la capa monocroma. Otras veces oculta la identidad del retratado colocándole objetos encima del rostro. Esta identidad

velada del retratado es realizada con cierto desinterés hacia la fotografía como representación, pues superpone los objetos en su superficie, de modo que la fotografía se muestra solo por su faceta plástica y como soporte de unos objetos que se interrelacionan con ella en un mismo nivel interpretativo. Se consigue así anular la identidad del retratado para obtener una imagen donde priman los valores plásticos.

Utiliza también fotografías de interiores en las que ubica los objetos con el mismo criterio y hace funcionar fondo y objetos en un mismo nivel semiótico. En estos casos los objetos se presentan casi camuflados entre las imágenes fotográficas y se produce una superposición de las formas de los objetos sobre imágenes.



Fig 54 n. cat 353

4.- ELEMENTOS DE INTERPRETACIÓN

4.- ELEMENTOS DE INTERPRETACIÓN

Después de establecer en el capítulo anterior la capacidad significante de los objetos una vez incorporados en los cuadros, así como las circunstancias que determinan su significado, en este apartado vamos a centrarnos en el tipo de objetos que utiliza Carmen Calvo para indagar en sus significados.

Prácticamente la totalidad de estos objetos tienen como característica común ser cotidianos, obsoletos y patinados por el tiempo. Estas circunstancias les confieren un elevado potencial evocador, que atrapan al espectador de modo empático envolviéndolo en recuerdos y alimentando su capacidad de fabular historias sobre cada uno de ellos.

En este capítulo hemos asumido estas características para centrar nuestro análisis, que estará intencionadamente escorado hacia la semántica y la poética, y que hemos estructurado a partir de los siguientes elementos de interpretación:

4.1.- La empatía con el objeto

4.2.- La memoria

4.3.- La microhistoria

4.1.- La empatía con el objeto

La utilización de objetos como elemento de expresión en un cuadro conlleva una relación pragmática especial entre la obra, el espectador y el creador en la que se incrementa el proceso empático. Ante una representación, donde se cita al objeto, la presentación de éste plantea la posibilidad real de aprehenderlo, una apropiación psíquica del objeto y de sus condiciones sensibles. Surge de modo inmediato un fetichismo alimentado por la memoria¹, por la posibilidad de posesión semejante a la del coleccionista, y a la de la propia Carmen Calvo. Esta simbiosis entre individuo y obra se acentúa por el tipo de objetos utilizados, que provocan un intenso atractivo por la carga emotiva de la que están dotados. Son objetos con historia, que aluden a un tiempo, a un propietario, a unas condiciones de su uso, que son reales. Todo ello es motivo para que el espectador desarrolle lecturas sugeridas en las que se ve, si no reflejado, sí al menos inmerso en un limbo en el que se entrecruzan la memoria, los deseos, las frustraciones, provocando un vértigo interior de relaciones con los objetos que la teoría de la empatía consigue definir en gran medida.

La empatía (*Einfühlung*), como doctrina estética se refiere, en términos de Vischer, creador de la doctrina, a *la intuición ideal que introduce en el objeto, contemplándolo, un sentimiento que no está contenido en el*². El término ha sido

¹ La del objeto, cuando comparte con nosotros su historia mostrándonos sus huellas; y la nuestra, cuando aquellos fantasmas del pasado han asaltado nuestro camino.

² PLEBE, Armando. *Proceso a la estética. (Col.lecció estética & crítica)*. València, Universitat de València, 1993. Pg.26. El autor aporta en su estudio distintos matices a la teoría proporcionados por varios autores, así Karl Groos dice que empatía significa una imitación interior (*innere Nachahmung*) en virtud de la cual el hombre revive después y a la vez (*mit-und-nach-erleben*) la experiencia contenida en el objeto. Th. Lipps, interpretaba la empatía como la conversión de una percepción en un sentimiento. Para Volkelt la empatía se transformaba en la capacidad de la que puede estar dotado un objeto para evocar simbólicamente en nosotros imágenes de un orden diferente.

revisado varias veces y de todas estas revisiones surgen enfoques matizadamente distintos, pero sustanciales como veremos a continuación.

Por otro lado Raymond Bayer (BAYER, Raymond. *Historia de la estética*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993. Pg.414) interpreta el proceso estético entendido por Th. Lipps como una “identificación del Yo con el no-Yo” (surgido este no-Yo de la obra), es decir “la identificación del sujeto en el objeto” y en cuanto a Volkelt lo cita en una definición de éste sobre la *Einfühlung*: “El nexa de los sentimientos objetivos con la intuición del objeto estético”. Sobre Groos dice que “retoma la teoría de la imitación en el arte y cree descubrir la impresión estética en la imitación de los movimientos...” donde la interpretación del término imitación presenta un desajuste con el de Armando Plebe de imitación interior. Y además incluye en su texto la versión de Neumann (1862-1915): “... un sentimiento innato” el propio Bayer, dice: “La *Einfühlung* tiene su origen en Kant y en Schopenhauer: es una especie de adhesión pasiva del sujeto al objeto, una actitud de representación, pero aun no una actividad”

Por otra parte, Sergio Givone (Givone, Sergio: *Historia de la estética*, TECNOS, Madrid, 1990) en el capítulo *La psicología del arte: Fechner y Lipps, Freud y Jung*, apunta: “A estos principios añade Fechner la constatación de que siempre, y especialmente cuando se trata de arte, nuestro encuentro con los signos externos (imágenes, palabras, sonidos) da lugar a un reconocimiento porque desde siempre los investimos de recuerdos y de impresiones personales. Esto parece tanto más significativo si se piensa que para Lipps la empatía, es decir, el acto mediante el cual el sujeto se traslada al objeto para reencontrarse con él y encontrar todo lo que ignoraba de sí mismo, implica una solidaridad fundamental de cada individuo con el universo”.

Simón Marchan (Marchan Fiz, Simón. *La Estética en la cultura moderna*. (Alianza Forma). Madrid: Alianza Editorial, 1987, p.170) dice que el artista transfiere al objeto su mundo interior y lo representa instaurando una mediación simbólica entre ambos, es decir, comprende el objeto penetrando emocionalmente en él.

Por último, Joaquín Planell (Planell, Joaquín: *Los análisis en el arte plástico. Fundamentos*, en *La interpretación de la obra de arte*, Javier Seguí, Joaquín Planell, Pedro M. Burgaleta. Madrid: Editorial Complutense, S.A., 1996.) considera que para ejercitar una analítica adecuada es condición ineludible una “*resonancia empática* entre creador-observador y la obra de arte.

Origen de la experiencia empática.

Como ya hemos anunciado, el proceso empático que se produce en la obra de Carmen Calvo, y en concreto con los objetos que en ella incorpora, es de extrema importancia para el desarrollo de su discurso poético. Por eso mismo, consideramos oportuno desgranar a lo largo de este apartado una serie de consideraciones que ayudaran al análisis de ese proceso empático.

Una de las ambigüedades presente en todas las revisiones del término empatía reside en concretar si las sensaciones que de este modo se producen son sugeridas por el objeto al sujeto, o si por el contrario, es la conciencia del sujeto la que provoca la empatía.

Para ilustrar esta ambigüedad, exponemos resumidamente tres interpretaciones distintas de este acontecimiento sensible.

Para Newman el proceso empático se realiza mediante una actitud de disposición, inconsciente, dispuesta a labrar un entendimiento de una sensación recibida (*adhesión pasiva* en palabras de R. Bayer). Para Groos es una manera de revivir *después y a la vez* la experiencia contenida en el objeto. Sin embargo, frente al énfasis anterior en el receptor, Volkelt localiza el origen de la experiencia en el objeto, que debe estar dotado de la capacidad para evocar *simbólicamente en nosotros imágenes de un orden diferente*.

Este último planteamiento sugiere la figura de un objeto activo. Una primera *actividad* sensorial que antecede a su función significante. A nuestro entender es en esta fase pre-simbólica donde se produce la relación empática entre el objeto y el individuo, una relación que se localiza en el ámbito de lo intuitivo,

y que induce antes a una intuición de su prehistoria que a una lectura de su significado.

Aun contemplando la mencionada actividad del objeto, su capacidad para estimular un proceso empático dependerá del receptor, de sus condiciones individuales y contextuales: lugar, momento, cultura, etc. En todo caso, lo que estamos definiendo es un potencial de comunicación sensible, que no es inteligible. Lipps escribe en su *Estética* (1903-1906):

El objeto que yo debo aprehender, o que se dirige a mi actividad de comprensión, es, en sí mismo, siempre el que es. Para mí sin embargo, no existe como el que es, por ejemplo como este determinado objeto completo y acabado en sí mismo, a no ser que sea aprehendido por mí tal y como es, es decir, a no ser que sea mirado por mi ojo interior y abrazado unitariamente en un todo acabado ... Empatía significa que, en la medida en que yo aprehendo un objeto, en ese objeto -tal y como existe para mí- experimento como perteneciente a una actividad mía o un modo de explicarse mi propio yo³.

³ Givone, Sergio: *Historia de la estética*, TECNOS, Madrid, 1990, pg. 106-107

Componentes del proceso empático

Haciendo un balance de los componentes responsables del proceso comunicativo por el que fluye la experiencia empática, la cuestión queda determinada entre tres relaciones interindividuales:

1.- Empatía entre el objeto y el creador.

La elección del objeto previa a la creación del cuadro es fundamental en C. Calvo. Distinguimos aquí dos situaciones distintas: una se refiere a la selección del objeto que necesita para la obra que tiene entre manos, selección relacionada con la oportunidad compositiva y discursiva de su incorporación en el contexto de la obra⁴. Pero hay otra elección previa, diríamos incluso que aislada de la creación, que tiene que ver con la empatía y que se produce independientemente a la que se pueda suscitar en el contexto de la obra. Así, ella misma comenta: *para la elección de un objeto, éste me tiene que seducir*. De este modo, los objetos que le atraen son almacenados en el taller, permitiéndole disponer de una paleta amplia y adecuada para su creación.

2.- La empatía entre el objeto y el receptor.

En esta relación es donde recae todo el interés de los analistas de esta teoría, prestando aportaciones y conclusiones distintas, como ya hemos visto, resumidamente, en páginas anteriores.

⁴En términos retóricos este tránsito del objeto a la obra se denomina *intensionalización*. Antonio García Berrio se refiere a la *metamorfosis* artística que “caracteriza la transformación de los elementos objetivos de la realidad ... en entidades específicamente artísticas” y aporta los conceptos lógico-lingüísticos de *Intensionalización* “que designa el proceso y el resultado de transformación de los elementos exteriores de realidad (extensionales) en constituyentes específicos co-textuales (intensionales) dentro del espacio (inmanente) acotado por la obra” García Berrio, Antonio: “Sanleón: una retórica inventiva de la plástica contemporánea” *José Sanleón (catálogo de la exposición en la Galería Salvador Díaz, 1988)*. Madrid. p.15. Nota 2

3.- La empatía entre creador y receptor.

Esta es una empatía mítica a la que nos iremos refiriendo a lo largo del capítulo, relacionándola con el grado cero de la comunicación. Edith Stein en un fragmento de *individuum und Gemeinschaft* dice:

La experiencia empática se caracteriza por el hecho de que en ella se da una auto-presencia producida por un cierto darse. Es un darse auto-personal del objeto de la percepción. En la obra de arte, logramos penetrar en la realidad de hechos psíquicos en el que la realizó, encerrados de algún modo en formas y colores.⁵

El creador traslada el motivo que ha provocado en él esa conmoción empática –el objeto- al receptor, sin ninguna transformación. *El objeto presta su objetividad al poema que lo dice⁶*. Así, el receptor se encuentra ante una *hiperrepresentación⁷* en la que reside una *posibilidad empática* cuya realización puede o no coincidir con la del creador.

La posibilidad de que ese proceso y/o efecto empático en el creador y espectador no coincidan reside bien en las diferencias vivenciales entre ambos, que plantearan distintos acercamientos al objeto, o bien en la existencia de diferentes circunstancias en el proceso empático.

Este último caso es así porque el receptor percibe el objeto dentro de la esfera artística, y por tanto su desarrollo empático se encuentra canalizado hacia una dirección interpretativa determinada, pues en él va implícita una intención

⁵Planell, Joaquín. op. cit., p.100, Nota 2.

⁶ Rubert de Ventos en *El arte ensimismado* Pg.98.

⁷La re-presentación es sustituida por la propia realidad, pero en virtud de su condición como integrante de un objeto-ficción como es el cuadro, nunca será un objeto independiente. De la misma manera que la pipa de Magritte se niega a sí misma como objeto por *ser* pintada, la realidad está representando su realidad dentro del escenario del cuadro.

significante⁸. Por otro lado, ese objeto se concibe como objeto *del otro*, alguien que nos ha propuesto un elemento de reflexión. Y se recibe con la distancia que impone el respeto a la propuesta del otro.

Sin embargo existe la posibilidad de una coincidencia interpretativa. En tal caso, si el receptor y el autor perciben el mismo episodio empático con el objeto, es decir, si *logramos penetrar en la realidad de hechos psíquicos en el que la realizó, encerrados de algún modo en formas y colores*, tal y como confirma Edith Stein, se produce una especie de vértigo en la identificación de sentimientos a partir de la misma causa, una especie de *empatía de sentimientos* entre emisor-receptor. Como hipótesis el concepto es útil, entre otras cosas, porque se trata del utópico “grado cero”. Un improbable y deseado estadio de la comunicación, en el que el receptor consigue captar el concepto del mensaje, más allá de cualquier interpretación alternativa, en su estado más puro⁹.

⁸ Haciendo referencia de nuevo al texto de A. G. Berrio, estaríamos ante la paradoja de un objeto que *es lo que es, por que no es lo que es*. Berrio García, Antonio: *op. cit.*, pp. 23,24

⁹ Grupo μ : *Retórica General*, Barcelona, Paidós 1987. P. 77. De su extensa definición podríamos extraer: “un discurso sin artificios desnudo de todo sobrentendido...”, P.78: “Un discurso llevado a sus semas esenciales ... a los que no se podría suprimir sin retirar al mismo tiempo toda significación del discurso” De los mismos autores en *Tratado del signo visual*, Cátedra, Madrid, 1993, P. 237

El aura

Otro concepto asociado al episodio empático que puede provocar un objeto real –auténtico– en el receptor es el concepto de *aura* que aporta Walter Benjamin, en la medida que se basa en un acercamiento emotivo con el objeto original.

Según Benjamin, *en la época de la reproducción técnica de la obra de arte, lo que se atrofia es el aura de ésta*¹⁰. Tras esta celebre aserción el autor declara una cierta frustración ante la ausencia de un original, singularidad que provoca en el receptor una actitud ante la obra que con una reproducción no se consigue por exacta que esta fuere, por ejemplo el conocimiento de estar ante un original –irrepetible y singular–, en el cual se advierte *la historia a la que ha estado sometido en el curso de su perduración* y las alteraciones que ha padecido en su estructura física a lo largo del tiempo e incluso a los eventuales cambios de propietario. Todos estos elementos que Benjamin considera generadores de *aura* se materializan en los objetos de Carmen Calvo de una manera prácticamente literal. La conciencia del espectador de estar ante una realidad –*autenticidad*– impone a ese objeto un aura benjaminiana.

Por otro lado, estos objetos especialmente auráticos suscitan un interés tan potente que incluso podrían prestar flaco favor al resultado global del cuadro debido al exceso de atractivo de la parte sobre el todo.

Para soslayar el inconveniente, Calvo consigue el equilibrio mediante estrategias que, paradójicamente, unifican el conjunto enfatiza la presencia del objeto al atender especialmente a su distribución en el plano pictórico,

¹⁰ Benjamín, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en *Discursos interrumpidos*, Taurus, 1989, pg.22.

respetando así el espacio vivencial de cada uno de los elementos. Del mismo modo tiende a una austeridad en la cantidad de objetos utilizados, la planitud del fondo, etc. que contribuyen a que los objetos denoten su elocuencia en la justa medida.

Esta concesión aurática a los objetos, no está alejada de su concepción como elementos de culto, más cercano a lo chamánico que a lo religioso.

Octavio Paz en su libro *In/Mediaciones*¹¹ dice:

La sociedad estaba dividida en dos grandes territorios, lo profano y lo sagrado. En ambos la belleza estaba subordinada, en un caso a la utilidad, y en el otro a la eficacia mágica. Utensilio, talismán, símbolo: la belleza era el aura del objeto, la consecuencia –casi siempre involuntaria– de la relación secreta entre su hechura y su sentido. La hechura: cómo está hecha la cosa, el sentido: para qué está hecha. Ahora, todos esos objetos arrancados de su contexto histórico, su función específica y su significado original, se ofrecen a nuestros ojos como divinidades enigmáticas y nos exigen adoración. El tránsito de la catedral, el palacio, la tienda del nómada, el “boudour” de la cortesana y la cueva del hechicero a museo fue una transmutación mágico-religiosa: los objetos se volvieron iconos.

En los cuadros de Carmen Calvo coexisten objetos útiles, y también objetos de los que se espera una eficacia más o menos mágica, como los exvotos que utiliza en algún momento. En ambos casos, utensilios o talismanes, se presentan descontextualizados y el abrigo del arte les adjudica valores significantes que, en otra medida, no están desprovistos de cierto culto, posiblemente enfatizado por los dorados o negros fondos que vibran en nuestra mente como citas al gótico o al barroco. Esos objetos expuestos individualmente alcanzan, ciertamente, ese grado de acercamiento pseudoreligioso al que se refiere O. Paz.

¹¹ Paz, Octavio: *El uso y la contemplación*, en *In/Mediaciones*, Seix Barral, 1990, p 8

La imagen interpuesta

El objeto produce una actividad empática mayor que la reproducción, su inmediatez induce a una experiencia vivencial. El hecho de que sea la realidad quien se nos presente sin intermediarios, que sea el propio acontecimiento y no su relato, que en este caso sería su representación, está vinculado al concepto de pseudoacontecimiento de Gillo Dorfles. Este autor plantea la idea de la *imagen interpuesta*¹², definiéndola como los *pseudoacontecimientos* que suceden y que vemos *con el rabillo del ojo en el video o con el rabillo de la oreja en la radio*, todo aquello que vemos en un *constante voyeurismo*, desde fuera, como se ven las cosas que sólo les pueden ocurrir a los demás, y que cuando nos vemos inmersos en ellas se traducen en acontecimientos:

La transferencia que se produce entre el acontecimiento y el pseudoacontecimiento hace que entre el primero y el segundo haya un salto de credibilidad, de patetismo, de verosimilitud.

Ese patetismo que provoca la conciencia de una verdad surge también durante los episodios empáticos. La presencia de un objeto-verdad que realmente ha sido útil, que ha vivido, se nos presenta como acontecimiento, y somos capaces de rastrear en él las huellas del tiempo y de revivir los accidentes que han conformado su aspecto. Por el contrario en una reproducción pictórica el objeto se nos cuenta, nos lo describen, y en función de ello será nuestra interpretación. La representación es un pseudoacontecimiento que nos impide el acceso directo al objeto, y donde nuestro *pathos* se sensibiliza más ante la expresión del mediador que ante lo representado, ante la factura que ante el objeto en sí.

¹² Dorfles, Gillo: *Imágenes interpuestas, de las costumbres al arte.*, Espasa, 1989. Pg. 11

4.2.- La memoria

*A una amapola
Deja sus alas la mariposa
Como recuerdo
(Bashoo)*

Trascribimos un escrito de Carmen Calvo que abre el libro objeto que se editó con motivo de su exposición en el Pabellón de Mixtos de la Ciudadela de Pamplona el 22 de Julio de 1999:

Espacios de tiempo donde la observación es lo que cuenta en estos viajes de ir y venir con los 'cuadros en danza' como decía un amigo pintor ya muerto.

Al igual que el artista tema x uno hace "bolos" y las habitaciones de los hoteles son los estudios ambulantes donde uno despliega, en ese espacio nuevo, sus herramientas de trabajo, cuaderno de notas y cámara de fotos para llenar los tiempos de espera, dígame preparativos de exposición.

La emoción de ese trabajo que vas a presentar ya pasó, y necesitas crear un nuevo aliciente para continuar.

En esa habitación de hotel, uno establece conversaciones reales o ficticias. Soledad donde el deseo te provoca más deseo, y en definitiva uno imagina, siempre imagina, temas.

Un televisor te da imágenes horribles, y las retomas, la apagas y piensas en el viaje que has hecho, aquella cara, la mirada que se te cruzó y que te hubiera gustado retener por unas horas.

Comienzas a contar imágenes, te haces una foto y cierras el cuaderno.

Carmen Calvo. Barcelona, Julio 1999

Los objetos que utiliza Carmen Calvo fueron impersonales objetos de uso, sin intención estética, objetos industriales y asépticos en su creación. Sin embargo, el paso del tiempo los ha convertido en objetos sustantivos. Su historia los ha distinguido como objetos únicos de entre todos los de su serie. Pero además de la individualidad, existe otra característica común a todos

ellos: la pérdida de utilidad. Esa pérdida no se debe a su nuevo empleo en el cuadro, es anterior. Cuando Carmen Calvo los escoge ya eran objetos obsoletos, formaban parte de la historia de un colectivo, eran ya símbolo de una época, vestigio que denota un tiempo como testigo mudo.

Con estos elementos rescatados del pasado, la mayor parte ellos procedentes de la industria y la serie, construye otro objeto único, el cuadro. Recupera esos objetos para producir un estilo dentro del arte que, paradójicamente, se presenta innovador, en el que una de sus principales apuestas es activar recuerdos con cierto retrogusto, pues se sumerge en la memoria, tanto colectiva como individual. Y una segunda paradoja reside en que los objetos industriales o artesanales de los que se nutre su estilo, tienen un diseño que estuvo influenciado por el propio arte de su época.

En el objeto se produce una doble disfunción, la primera le sobreviene cuando éste se declara obsoleto y pasa de lo útil a lo simbólico. La segunda cuando Calvo lo utiliza incluyéndolo dentro de un proceso semiótico, donde el objeto entra a formar parte de un sistema de comunicación. La memoria de éste se recupera para activar sensibilidades y pone a disposición del sistema sus propias huellas, el signo de un hecho.

El signo provoca una imagen recordativa, -presupuesto que está relacionado con la psicología del conductivismo. Según la misma, todo estímulo deja una huella recordativa en el organismo, que todo nuevo estímulo idéntico o asociado al primero puede hacer resurgir. Pierre Guiraud llega a afirmar, por extensión, que *lo que se llama experiencia o conocimiento es una 'significación' de la realidad...*¹³. Los objetos que manipula Carmen Calvo manifiestan en su aspecto

¹³ Guiraud, Pierre: *La Semántica*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1976, pg. 15

las marcas de su vida, que nos ceden para que rememoremos su realidad, o quizás, como veremos más tarde, alguna otra.

De modo ralentizado, advertimos las huellas de los accidentes que dan fe de cada una de las historias de esos objetos, y en este sentido, se justifica su existencia en la pintura. Las huellas practicadas en ellos de modo real no pueden ser sustituidas en ningún caso por cualquier tipo de representación, ya que, por expresiva que ésta sea, estará siempre debilitada por la ficción y por una inevitable impostura, lo que impedirá que se alcance ese estado trágico de la percepción al que se llega mediante la presencia de la realidad¹⁴. Y por otro lado la memoria puede venir evocada por las distintas historias coetáneas que los diversos objetos plantean en el cuadro. En una yuxtaposición de distintos tiempos intercambian sus espacios apareciendo de un modo surreal la coherencia global que la autora o los receptores tengan a bien percibir

Sus cuadros funcionan del mismo modo que la memoria, que, como dice J. M. Cortés, debe entenderse como una

temporalidad inconclusa... Ya que el tiempo no permite ser medido ni acotado de forma clara, pues posee discontinuidades, superposiciones y heterogeneidades que permiten que lo que ha ocurrido esté presente también ahora (un tiempo que acumula lo que ha ocurrido, lo que podía haber ocurrido o todo cuanto nos imaginamos que fuera posible que ocurriera). La memoria se constituye como un palimpsesto, un eco, un estallido de imágenes, un campo de intensidades que nos traen recuerdos o las conexiones que ellos desencadenan¹⁵

Ante los cuadros de Carmen Calvo el término de memoria se relativiza en función de quién recuerda, por lo que consideramos necesario distinguir entre

¹⁴ En el punto anterior hablábamos de la debilitación en el *phatos* por la idea de *imagen interpuesta* de Gillo Dorfles.

¹⁵ Cortés, José Miguel: *Lugares de la memoria*. Catálogo exposición en el Espai d'Art Cntemporani de Castelló. 2001. p. 35

la memoria colectiva y la individual, y dentro de ésta última debemos considerar las obvias diferencias entre la memoria de la creadora y la de los receptores¹⁶.

La activación de la memoria colectiva viene dictaminada por la presencia en el cuadro de esos objetos con resortes de tipo simbólico, o al menos de códigos comunes. Mientras que la memoria individual dependerá más de criterios emotivos.

La memoria colectiva por tanto, al depender de códigos comunes, obedecerá siempre a una serie de criterios privilegiados por la historia, y que la propia sociedad se ha encargado de sostener, en detrimento de otros más denostados y con menos repercusión en la sociedad y por tanto menos representados en esa memoria común. Nos encontramos entonces ante un problema cultural. Y la memoria individual obedece, desde el plano vivencial, a la longevidad del individuo por la cantidad de conocimientos que alberga, a la capacidad intelectual y obviamente a la diferencia de experiencias de cada persona. Así, esta relatividad interpretativa se suma a la significante que hemos desarrollado en el capítulo anterior.

Carmen Calvo trabaja con su memoria, pero también con la metafórica memoria del objeto, con su pasado evidenciado en sus muescas, en sus pátinas. Esas huellas son el almacén evocador del objeto que a su vez suscita la memoria nuestra individual. Pintora y receptor pueden coincidir empáticamente en el pasado. Por otro lado, aunque no se reconozca el

¹⁶ Vinculándolo con el punto donde hablamos de la empatía, contemplamos al objeto como elemento de sugestión que es susceptible de hacernos recordar a los individuos, y no como poseedor de memoria.

acontecimiento que dejó su muesca en el objeto, la reflexión seguiría produciéndose a través de los lícitos pasados inventados por el espectador¹⁷

Ha surgido pues una suerte de juego críptico y sin reglas en el que el pasado real del objeto es utilizado atendiendo a las necesidades de Carmen Calvo y donde el espectador capta las fragancias y los murmullos de la obra que le sirven de pantalla reflexiva de sus propias vivencias. Fin éste que es común a todo arte, pero aquí la realidad desencadena en nosotros una serie de recuerdos ligados a él y que se mantenían en letargo; e incluso nos puede provocar una “memoria inducida”, un recuerdo de algo que nunca existió, en todo caso la reconstrucción a partir de fragmentos de una historia sugerida.

En el mismo texto que sirve de encabezamiento a este subcapítulo, Carmen Calvo reflexiona:

“El Recuerdo de una imagen con el tiempo se congela, sobre todo si ésta fue vampírica... ¡Menos mal!”

El objeto exhibe su historia como un presente continuo, es ciertamente un presente eterno. Todo el futuro que el objeto tenía por delante antes de la elección de la autora, se le ha cercenado en seco y ha quedado momificado, en “pausa”. El objeto es una imagen congelada que ha dejado de degradarse¹⁸. La función del objeto se limita a su nuevo rol como significante durante la vida del cuadro. Así en el futuro perdurará su pasado en un eterno presente. Un presente dramatizado por ser mostrado en la escena del cuadro. Y aunque la

¹⁷ Esta posibilidad la consideramos el siguiente punto: la microhistoria

¹⁸ En muchos casos, Carmen Calvo refuerza ese estatismo pintando las sombras que proyectan en un momento concreto, el de la creación del cuadro

realidad *esté*, por pertenecer al espacio estético, permite ser interpretada como una *no realidad*, como una idea, como un recuerdo.

Se intuye en su obra una recuperación de la tradición a través de la memoria, sin embargo, una vez en sus manos, ese vínculo pasado-presente es traicionado, pues se pervierte por medio de su discurso personal. Así bajo la apariencia de una recuperación de la tradición, subyacen mensajes históricamente actuales, pero que han perdido esa “calma del pasado” de la que habla Hegel¹⁹, ya que en sus manos son susceptibles de cualquier desorden histórico. La heterogeneidad de las distintas historias que aparecen en el cuadro por medio de los distintos objetos, está hilvanada a través de una narración elíptica. En las obras de Carmen Calvo existe un entramado que soporta y unifica lo diverso, por medio del cual reconstruye historias olvidadas o consigue liberarse de un pasado²⁰.

Carmen Calvo se apropia de los objetos de los demás, de su intimidad, para descubrir la suya propia, como si se nutriera del ser común a todos, con los residuos del mundo nos explica lo que siente, su sensibilidad es explícita en esos trastos.

Esta intromisión en los objetos de los demás tiene una salvedad en “*Autorretrato*”. El título viene dado por la apropiación de sus propios objetos. Posiblemente materializando su memoria no se olvida de aquellos deseos que tuvo. Pues cuando pasa el tiempo ya no nos acordamos de lo que

¹⁹ Citado por Fina Birulés en el catálogo *Lugares de la Memoria*, Espai d'Art Contemporani de Castelló “Se trata de una calma garantizada por el hecho de que el pasado no se puede deshacer”

²⁰ Este modo de recuperar la memoria coincide con el utilizado por Louise Bourgeois, cuando manifiesta la función terapéutica de esa recuperación del pasado (esto está tratado en el capítulo que dedicamos a los antecedentes de Carmen Calvo).

anhelábamos. *Autorretrato* podría ser también una lista de lo que un día se propuso, de lo que desea no olvidar.

Memoria tiene que ver con un tiempo transcurrido, y los objetos delatan ingenuamente a su propietario al mostrar su desgaste durante ese tiempo en el que fue útil. También a la memoria debemos acudir cuando detectamos la ausencia, la huella de una retirada, de una separación o de un abandono que Calvo nos plantea, en ocasiones, a modo de ejercicio memorístico, como la marca en la pared del objeto que estuvo. La ambigüedad de la historia no contada de un acontecimiento. La intriga de la desaparición. La sospecha. El recuerdo, tan poco de fiar.

.

4.3.- La microhistoria

La distribución de los objetos de forma simultánea e independiente facilita la atención singular a cada uno de ellos. Justo Serna y Anacleto Pons, han realizado un estudio titulado *Como se escribe la microhistoria* donde analizan una corriente historiográfica²¹ que determina este aspecto de la importancia del individuo ante lo plural, definen:

... consiste en la reconstrucción de las distintas esferas de la vida, de las diferentes acciones humanas emprendidas por un individuo en los diversos ámbitos en los que deja huella. De cada uno de nosotros hay constancia en numerosos registros públicos, desde nuestro nacimiento hasta nuestra muerte: si trabáramos relación entre todos ellos y obtuviéramos unas informaciones complementarias y sucesivas, la vida de los grandes y de los pequeños personajes podrían iluminarse de acuerdo con los vestigios conservados. No hay pues una única vía para la historia social como defendieran Adelina Daumard o François Furet, que pase necesariamente por el anonimato estadístico. Antes al contrario, es posible una historia social a través del nombre que convierta la investigación en una ciencia de lo vivido²²

Por las características de los objetos, en estos cuadros se facilita la posibilidad de articular su contenido global partiendo de la reconstrucción de las microhistorias de sus objetos, con las que vamos tejiendo, como si de hilos de una araña se tratara, el significado de la obra, surgiendo de ellas paisajes de ideas y retratos, según declara la autora.

²¹ Corriente que se identifica con el libro “El queso y los gusanos” de Carlo Ginzburg. Posteriormente apareció un estudio sobre el tema: Serna, Justo y anacleto Pons: *Cómo se escribe la microhistoria*, Frónesis Cátedra, Universitat de València, Madrid, 2000.

²² Justo Serna y Anacleto Pons: *Como se escribe la microhistoria*, Frónesis, Cátedra Universitat de València, 2000. pg. 238. En este párrafo se está refiriendo concretamente al término de nominalismo que utilizaron los propios autores del libro que provoca el término de microhistoria, Carlo Ginzburg y Carlo Poni, en un ensayo posterior

Fijémonos en el suyo propio, la obra mencionada anteriormente titulada *Autorretrato*. En él aparecen toda una serie de elementos ligados a la vida de la autora, y que constituyen el “paisaje” de su ser. En el cuadro ha incorporado la libreta que utilizó durante cierta época de su juventud y que ella misma decoró, o un recuerdo que perteneció a su madre, junto a una colección de objetos personales que completan el cuadro. Cada uno de estos elementos evoca unas vivencias localizadas en un tiempo y reconstruye exhaustivamente retazos de su memoria.

En este caso la historia re-creada es verdadera, puesto que es su vida, lo que nos lleva a especular sobre la veracidad de las historias en el resto de sus cuadros, momentos que ella inventa a partir de acontecimientos²³ reales. O situándonos en el lado del espectador, las que éste recrea, una recuperación de acontecimientos, ciertos o no, con los que reconstruir historias a partir de sus huellas. Y en última instancia, plantearnos si estas historias no pertenecen a estereotipos de la cultura del hombre, como por ejemplo: la mujer velada por la sociedad, la intimidad de una niña invadida por la sociedad o el militar que se va a la campaña y la amada que lo espera. O en términos borgianos, cabría plantearse si éstas no son historias a las que tendemos la humanidad y que si, estadísticamente, todavía no han ocurrido, lo harán tarde o temprano.

En otro párrafo dicen los mismos autores:

... la microhistoria sería una práctica basada en la reducción de la escala de observación con el fin de reconstruir lo vivido, esto es, con el fin de reconstruir esas vidas individuales que han quedado registradas y que pueden ser exhumadas mediante el nombre de los sujetos que las protagonizan ...la reducción de escala, el debate sobre la racionalidad, el pequeño indicio como paradigma científico, el papel

²³ Los ligados a la realidad del objeto

de lo particular (sin oponerse, sin embargo, a lo social), la atención a la recepción y al relato, una definición específica de contexto y el rechazo del relativismo²⁴.

Podemos decir que los cuadros de Calvo dan cuerpo a esta disciplina, donde la suma de las historias “mínimas” sería la auténtica cartografía de la realidad. Cuadros que surgen de las huellas del comportamiento humano.

²⁴Ibidem Pg. 242. Estas características compartidas lo son según el juicio de Giovanni Levi, y que son valoradas, comparadas con otros historiadores y criticadas en este libro.

5.- ANÁLISIS RETÓRICO

5. ANÁLISIS RETÓRICO

En el capítulo anterior hemos desarrollado una serie de reflexiones en torno al tipo de objetos que utiliza C. Calvo y cómo contribuyen al significado de sus cuadros. En este capítulo vamos a centrar nuestra atención en cómo los utiliza, y de qué modo repercute esto en los significados de las obras. Este empleo de los objetos constituye un lenguaje figurado bajo diferentes consideraciones que desarrollaremos a lo largo de este punto. Para ello, hemos querido enfocar nuestro estudio desde la retórica¹. De este modo creemos que se aporta una mayor amplitud al análisis de las posibilidades significantes de la obra de Carmen Calvo.

En primer lugar mostraremos las cualidades retóricas de estos cuadros. A continuación adelantaremos la clasificación de figuras retóricas que hemos utilizado para este análisis. Y después de argumentar la versatilidad del objeto incorporado como procedimiento retórico, realizaremos un análisis pormenorizado de las figuras y tropos que hemos encontrado en su obra ilustrándolas con ejemplos.

¹ Encontramos precedentes de la pertinencia de analizar los objetos en el arte desde la retórica de la imagen en la tesis de Matesanz Pérez, Consuelo. *El empleo retórico del objeto. Análisis y experimentación*. (Tesis). Leioa, Universidad del País Vasco. 1994

Atractivo, opacidad y alteración del mensaje por el elemento retórico.

El hecho retórico es un fenómeno comunicativo en el que el orador construye un texto de la clase oratoria y lo presenta al destinatario con la finalidad de influir en él persuadiéndolo de algo²

Los cuadros de Carmen Calvo plantean dos cualidades aparentemente antagónicas, por un lado presentan un atractivo a través de los objetos que muestra (posibilidad de desarrollar empatía, microhistorias, etc.), y por otro lado existe una opacidad del mensaje.

Ambas características son propias del lenguaje retórico. El atractivo cumple con uno de sus fines, ya que el *ornatus* es una cualidad de la *elocutio* que consiste en el embellecimiento del texto mediante dispositivos expresivos con el fin de producir un texto atractivo por su elaboración artística. Éste es por tanto una condición decisiva en la finalidad del hecho retórico (*docere, delectare y movere*)³. Es un modo de atraer al receptor para que pueda penetrar en el contenido al tiempo que produce un deleite estético que le lleva a vencer el *taedium*. Si la *puritas* forma la base gramatical imprescindible de la *elocutio*, el *ornatus* es su base estética y elemento distintivo frente al texto de lengua común⁴. En el discurso *común* el signo es distinto del referente; es a la vez ausente (la palabra

² Tomas Albaladejo. Albaladejo, Tomás. *Retórica*, Madrid: Ed. Síntesis, Col. Lingüística, 1993. Pág. 47,48.

³ Del texto de Albaladejo extraemos que la finalidad en el hecho retórico es la *persuadere* articulada en tres componentes que atañen al receptor: *docere, delectare* y *movere*. Con el *docere* como fin, el orador intenta influir intelectualmente en el receptor, con el *delectare* pretende hacer atractivo el discurso y con el *movere* influye en el receptor para que se ponga a favor del orador (los afectos del público)

⁴ El lenguaje figurado tiende al discurso opaco (*palabra*); el lenguaje literario (poético) tiende a hacernos presentes las cosas mismas (*cosa*). Y el discurso transparente (lenguaje común), impone el concepto abstracto (*concepto*). (Grupo μ : *Retórica General*, Paidós comunicación, Barcelona, 1987. PG. 64, en un análisis de la obra de Tzvetan Todorov: *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1971)

no es la cosa) y presente (reemplaza a la cosa).

En cuanto a la opacidad del mensaje citaremos a Todorov en una observación sobre los recursos ornamentales -figuras retóricas-: *tienen en común su opacidad, su tendencia a hacernos percibir el discurso mismo, y no solo su significación*⁵. Aunque ha de mantenerse dentro de unos límites que no permitan que quede anulada la *puritas* elocutiva. Que el receptor se detenga en el elemento formal gracias al *ornatus* es la función poética según Jakobson: *Atraer la atención sobre el mensaje mismo*⁶. La primacía del carácter visual en pintura implica al mensaje mismo como garantía de un lenguaje poético.

Ante el atractivo y la opacidad, el Grupo μ entiende los elementos retóricos como una alteración del mensaje⁷. Según estos autores no es posible añadir a la construcción lingüística nuevos elementos sin que resulte substancialmente modificada, y apuntan que no se trata de adornar, sino de hacer existir el lenguaje sin la fianza de las cosas. Por tanto la figura retórica la definen como un *desvío: alteración notada del grado cero*⁸.

⁵ Ibidem

⁶ Ibidem

⁷ Matesanz considera la inclusión de un objeto en la obra como una alotropía (desvío) según el sistema de análisis de la retórica del grupo de Lieja a partir del cual ella fundamenta su estudio. (op. cit. p.15)

⁸ *Grado cero*: El discurso “ingenuo y sin artificios, desnudo de todo sobreentendido, para el cual “un gato es un gato”. También se le puede concebir como el límite hacia el cual tiende voluntariamente el lenguaje científico. El criterio de tal lenguaje sería la *univocidad*. Todo lo que forma parte del código lingüístico constituye una norma, es decir un grado cero: ortografía, gramática, sentido de las palabras; aunque toda clase de convención puede dar lugar a desvíos perceptibles.

Clasificación de las figuras retóricas en la obra de Carmen Calvo.

Las figuras retóricas que hemos hallado en estas obras han sido ordenadas siguiendo el esquema de figuras y tropos que establecen Alberto Carrere y José Saborit en su estudio sobre la retórica de la pintura⁹. En nuestro análisis hemos añadido dos figuras que estos autores no contemplan en su clasificación, pero que sí hemos localizado en las obras de Carmen Calvo, nos referimos a la enumeración y el asíndeton. Por tanto el orden de figuras que vamos a tratar será el siguiente:

⁹ Carrere, Alberto y José Saborit: *Retórica de la Pintura*, Cátedra, Colección *Signo e imagen*. Madrid, 2000. En cuanto a la denominación advertimos que estos autores llaman figuras de *expresión* a las figuras de dicción, y figuras de *contenido* a las figuras de pensamiento.

1. Repetición (adición)
 - 1.1. Número de repeticiones
 - 1.2. Tipos
2. Acumulación (adición)
 - 2.1. Por emparejamiento
 - 2.2. Icónica
 - 2.3. Plástica
3. Isocolon o paralelismo
4. Interpenetración
5. Enumeración
6. Elipsis (figura de dicción – expresión)
 - 6.1. Elipsis icónica
 - 6.2. Elipsis plástica
7. Asíndeton
8. Alteraciones
9. Metonimia
10. Metáfora
11. Alegoría
12. Ironía
13. Alusión y cita
14. Hipérbole
15. Lítote
16. Paradoja

El objeto como figura retórica

El hecho de suplantarse una representación (condición propia del lenguaje pictórico), por el referente (objeto al que debiera referirse) debe considerarse una alteración del sistema¹⁰. Según las tesis del Grupo μ entendemos que se ha producido una *transformación icónica*¹¹ que provoca un reajuste en nuestro modo de descifrar la imagen, un *desvío* respecto a una norma, que produce efectos poéticos. La presentación de un objeto es retóricamente eficaz en cuanto que sirve a la *utilitas* de la causa venciendo el *taedium* y por tanto persuadiendo al receptor, atrayendo nuestra atención sobre el discurso mismo y no solo sobre su significado.

Esta situación, en la que el icono es sustituido por su referente, determina algunas figuras retóricas que especificamos a continuación:

Desde los tropos:

La utilización del objeto en el cuadro no debe considerarse como una **metáfora**, pues no existe una sustitución de un elemento léxico por otro¹². El elemento léxico, al reemplazar una representación por su referente, no varía. No existe un intercambio de rasgos comunes entre dos elementos distintos porque se trata del mismo. Sin embargo entendemos que sí debe considerarse

¹⁰ Nos referimos a sistema como término global

¹¹ Tratado del signo visual, Grupo μ , Cátedra, 1992. P 164

¹² **Metáfora:** es un *metasemema* de supresión-adición, que consiste en la sustitución de un elemento léxico por otro con el que tiene uno o varios *semas* en común. Esta sustitución implica un cambio de significado, puesto que el elemento que sustituye al que está ausente adquiere como significado traslaticio el del elemento sustituido. A diferencia de la comparación o símil, en la que están presentes los dos elementos relacionados, en la metáfora está ausente el término de significado directo. Tropo por similitud.

una **metonimia**¹³, pues se trata de un “desplazamiento”, en términos de Eco, en el que el icono suplanta a su referente (o viceversa). Frecuentemente se alude a la pintura como metáfora de la realidad. Por tanto, en este caso, somos más partidarios de considerarla metonimia por las razones aludidas

El desplazamiento se produce tanto en el tipo de material como conceptualmente. En el viaje de ida –la representación- el desplazamiento metonímico reside en la variación del material utilizado durante la creación del icono, la conversión a dos dimensiones, etc.¹⁴ En definitiva todo varía menos el propio elemento léxico referente/referido. En el retorno –la presentación- la metonimia se entiende en el marco del ámbito pictórico: ante la natural representación se desliza una realidad.

Por otro lado, si a pesar de esto siguiéramos considerando la pintura como *una gran metáfora del mundo visible, pues los signos plásticos dejan de verse como lo que son en su literalidad –manchas de pintura dispuestas sobre una tela-, para poder ver figuradamente lo que representa*¹⁵, en este caso podríamos plantear una suerte de *contrametáfora*, pues intencionadamente se produce una “vuelta atrás”: donde los elementos plásticos sustituyeron a la realidad metafóricamente, la realidad repone su imagen, pasando a ser magnitud metaforizante. Pero en ningún caso deben entenderse los objetos incorporados como un mensaje en grado cero. Tengamos en cuenta que si el referente mismo es el que se presenta ante nosotros, no por ello es la manera mas directa de expresar al propio objeto,

¹³ En las metonimias se presentan actuaciones del tipo: el efecto por la causa, el contenido por el continente, el lugar de producción por el producto, el órgano sensitivo por la acción, el instrumento por el músico, etc. o viceversa

¹⁴ Incluso también el propio concepto que argumenta la presentación de la forma de una u otra manera. Sin embargo esto trascendería el mero análisis retórico

¹⁵ Carrere, Alberto y José Saborit: *Retórica de la pintura*, Cátedra, Colección *Signo e imagen*. Madrid, 2000. P346

pues, tal como se demuestra en el apartado *Análisis de la obra* de esta tesis, el hecho de formar parte del cuadro pone bajo sospecha tal literalidad, manifestando una posibilidad retórica en la que el objeto significa otra cosa.

Por otro lado, en cuanto a la efectividad de la metáfora, ésta mantendrá su fuerza retórica si mantiene su capacidad de sorpresa, tal como dicen Carrere y Saborit, es decir, que denote un *ordo artificialis*. Cuando la utilización de objetos deja de ser extraña en un cuadro y se “institucionaliza”, la metáfora o metonimia pierde su validez y se convierte en símbolo. Estas condiciones dependerán siempre, obviamente, de cómo se utilice y en que circunstancias se presente. A éste respecto Nelson Goodman denomina *metáfora congelada* a las metáforas viejas que ya pasan a ser una *casi verdad literal*. *La metáfora congelada perdió ya el vigor de la juventud, aunque sigue siendo una metáfora*¹⁶.

Desde las figuras:

La **paradoja** es la primera figura de pensamiento que se declara al contemplar estas obras, pues en el cuadro, lugar donde se tendrían que plantear los temas en términos icónicos, se muestra un objeto real, revelando así una aparente incompatibilidad entre el objeto presentado y el lugar de presentación.

También surge un episodio **antitético** donde la presencia del objeto real rechaza, por omisión, la representación. Sin embargo, no podemos considerar esta figura en sentido estricto pues no hay una contraposición semántica de sus elementos (objeto e icono).

Dentro de esta misma línea sí cabe entender la utilización del objeto como

¹⁶ Goodman, Nelson, *Los lenguajes del arte*. Seix Barral, Barcelona, 1976, p.82 y ss.

una *lítóte*¹⁷, pues su presentación en el cuadro niega su contrario: “esto no es un objeto real”¹⁸, declarando su realidad como pintura. Sobre ésta cuestión Carmen Calvo contempla la utilización de los objetos como pintura, llegando a mencionar a su almacén de objetos como “la paleta” en clara alusión al lugar de donde se extrae la pintura para proceder a la ejecución del cuadro.

¹⁷ Es una figura de supresión-adición por la que se cancela un elemento léxico o sintáctico y se añade una negación de otro elemento de significado opuesto.

¹⁸ Con el mismo sentido, pero en el extremo opuesto de “*esto no es una pipa*”

FIGURAS Y TROPOS EN LOS CUADROS DE CARMEN CALVO

5.1.-Repetición

La repetición es uno de los procedimientos más frecuentes en sus trabajos. El elemento vinculante –el que se repite y acredita la figura- puede ser de distintos modos, por lo que se ha necesitado establecer una clasificación con éste criterio.

Hemos creado dos subapartados, en el primero (5.1.1) distinguimos el número de repeticiones, donde se contemplan las *binarias* y las *repeticiones continuadas*¹⁹ y en el segundo (5.1.2), que hemos denominado *tipos de repeticiones*, distinguimos los siguientes grupos:

- a) Repetición de objetos.
- b) Repetición de los componentes plásticos.
- c) Repetición del mismo objeto.
- d) Repetición de ausencias.
- e) Repetición de anclajes.

¹⁹ Utilizamos la misma subdivisión y nomenclatura que Carrere y Saborit, tal como adelantamos en la introducción.

5.1.1.-Número de repeticiones

Según el estudio de Carrere-Saborit y el Grupoμ, pueden ser de dos modos:

Binarias:

Esta tipología está analizada en el apartado de la “acumulación por emparejamiento” dentro de “La acumulación” pues, bajo nuestro punto de vista no se producen en sus cuadros repeticiones de este tipo ni en los signos plásticos ni en los icónicos; excluyendo la relación objetual, ya que con éste criterio en todos los emparejamientos contemplaríamos la repetición binaria por ser objetos ambos.

Repetición continuada:

En las repeticiones continuadas debe contemplarse la repetición *limitada*, como ocurre en el mencionado *Madame Bonnet* (Fig. 62) donde la repetición está muy medida (tanto en número como en ubicación), y la repetición *ilimitada*, donde incluiríamos los cuadros realizados con materiales cerámicos (Fig. 56), los que están hechos con vidrios (*Cristales azules*. Fig. 57), trozos de maderas, fragmentos de pinceles, etc. Y de nuevo entraríamos en el conflictivo terreno fronterizo en el que la definición entre objeto y material fluye. La relatividad entre material y objeto la vemos materializada en el cuadro realizado con fragmentos de pinceles: *Pinceles* (Fig. 60), donde la presencia plástica que ostentan los pinceles (colores, texturas, materia, etc.) se iguala, si no se anticipa, a la consideración de que son fragmentos de pinceles, presentándose la ambigüedad de que pueden ser entendidos como material pictórico o como fragmentos de objetos.



Fig. 56. n. catalogación 60. Serie escrituras. 85x118. Técnica mixta, barro cocido. 1982. Catálogo IVAM

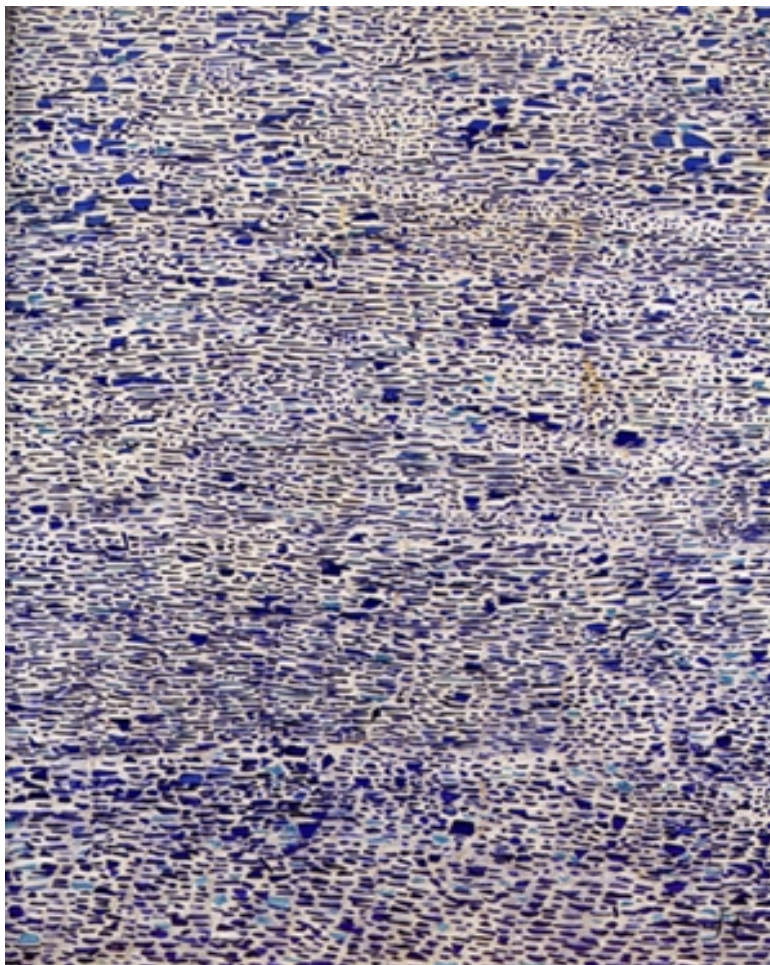


Fig. 57. n. catalogación 119. Cristales azules. 200x140, Tec. mixta, cristales. 1996. Cat. Museo Bellas Artes de Valencia, 1997-98, p. 130

5.1.2.-Tipos de repeticiones:

a) Repetición de objetos.

En primer lugar se debe considerar el hecho de la repetición de objetos dentro del cuadro. Esta particularidad se evidencia cuando existe entre ellos una relación de *invariantes* (el mero hecho de ser objetos) respecto al resto de imágenes del cuadro, de tal modo que son percibidos como un conjunto de elementos repetidos, tanto plástica como icónicamente. Esa repetición se revela fácilmente en obras donde los objetos comparten espacio con otros niveles expresivos distintos (elemento antitético), como dibujos, colages, y especialmente cuando se soportan sobre una fotografía, como ocurre en *Hunde su puñal en un tronco de árbol* (Fig. 58), donde se muestra una repetición de un elemento icónico-plástico de expresión²⁰: el objeto.

Por otro lado, en este tipo de cuadros donde el objeto queda contrastado con el resto de componentes se produce una **aliteración**²¹, por la repetición de objetos reales.

²⁰ En su estudio, Carrere y Saborit proponen dos modos de repetición: (1) repetición del tipo expresivo con distintos referentes y (2) repetición del tipo expresivo y referente. En éste caso lo que se repite es un elemento icónico-plástico de expresión. Carrere, Alberto y José Saborit: *Retórica de la Pintura*, Madrid, Cátedra, 2000, pg. 239.

²¹ **Aliteración**: repetición de sonidos semejantes con el fin de producir un efecto fonosemántico. El efecto fónico puede tener efectos sobre el significado.



Fig. 58. n. catalogación 347. **Hunde su puñal en un tronco de árbol**, 120x80, Técnica mixta, collage y fotografía, 1997. Catálogo Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana, Pg 302

En otras obras, ésta repetición de objetos muestra además elementos comunes plásticos, y aún siendo entidades significantes diferentes, también pueden presentar relaciones significantes semejantes. Estos casos pueden ser interpretados como **paronomasia**²² visual. Tenemos un ejemplo en *Viaje nunca hecho* (Fig. 59), aquí se muestra esa similitud formal de significantes, entre la cuchara y el espejo, como si de un juego de palabras se tratara.

²² **Paronomasia**: repetición de significantes muy parecidos pero diferentes, de palabras distintas, es uno de los recursos de ornato basado en los juegos de palabras: “distinto y distante”



Fig. 59. n. catalogación 205. **Viaje nunca hecho**: 200x140, Técnica mixta, collage, caucho, 1996, Cat. Consorci de Museus de la Generalitat, p. 143

b) Repetición de los componentes plásticos.

En otras ocasiones, el paralelismo fónico que determina la **aliteración** (nota 21) en lingüística, en el mundo de la imagen es suplido por un paralelismo plástico, pudiendo ser éste relativo a la forma de los objetos, su color, o textura, pero también en cuanto a los materiales constituyentes del propio

objeto. Un ejemplo lo tenemos en *Naturaleza Muerta*, (Fig. 60) donde color, textura y similitud de formas orgánicas indefinidas marcan las invariantes, todas ellas de tipo morfológico.



Fig. 60, n. catalogación 92
Naturaleza Muerta,
90x100. Técnica mixta.
Barro cocido, 1995. Col.
Part. Catálogo Caixa
Galicia nº 21

Por otro lado la repetición del mismo elemento con variación de tamaño, material, color, textura, forma, etc. podríamos identificarlo con la figura de dicción denominada **poliptoton**²³. Así en *S/T*, (Fig. 61) el mismo tipo modular (rectángulo de cinc, gris, liso, tridimensional) tiene variaciones de dimensiones en las *notas* que definen su concepto. Se presenta como una analogía a las variaciones de la misma “forma verbal”.

²³ **Políptoton**: figura de adición basado en la repetición de elementos similares, por ser formas de un mismo verbo, nombre o pronombre:



Fig. 61. n. catalogación. 128, S/T, 200x200. Técnica mixta, cinc y lona. 1990. Catálogo Caixa Galicia

c) Repetición del mismo objeto.

Carmen Calvo ofrece en sus cuadros casos donde el mismo tipo de objeto se encuentra repetido en el mismo cuadro. Analizaremos dos de ellos susceptibles de convertirse en tipos:

El primero de ellos es el cuadro *Madame Bonnet* (Fig. 62) en el que existe una repetición a modo de **aliteración**, pues la forma que presenta el guante no es siempre la misma y la *percepción figural* varía. Siendo el mismo objeto puede interpretarse como “sonidos” semejantes. Y también podría ser considerado como **poliptoton**, en tanto que son distintas variaciones del mismo elemento.



Fig. 62. n. catalogación 152. **Madame Bonnet**, 150x190. Técnica mixta, collage. 1992. Galería Luís Adelantado. Cat. Caixa Galicia

Esta arbitrariedad, que permite contemplar más de una figura retórica partir del mismo recurso, surge en alguna otra ocasión, pues pensemos que se interpretan desde el lenguaje de la imagen, en el que las variaciones que ofrece la forma de un mismo objeto es intencionada y por tanto determinante en su interpretación.

Un segundo caso es *In memoriam* (Fig. 63), donde la repetición del icono “cabeza” está realizando funciones compositivas, no sólo por la localización de cada una de esas imágenes, sino también ayudado por el marcado carácter direccional que ofrece la orientación del rostro. Este hecho podría debilitar el carácter retórico, ya que su función está vinculada a la necesidad elocutiva básica²⁴. Sin embargo esa función compositiva está determinada por una utilización del mencionado icono de modo semejante a una *anáfora*²⁵, o a una

²⁴ Este matiz que diferencia la función compositiva del carácter retórico de la repetición es apuntado por Carrere-Saborit (p. 243), sin embargo estas figuras retóricas de enlace no deja de ser un modo de composición contemplado en retórica lingüística tal como explicamos.

²⁵ **Anáfora:** Figura por adición. Es la repetición a distancia de uno a varios elementos en el comienzo de grupos sintácticos o métricos próximos entre sí

epanadiplosis²⁶, si consideramos que éste elemento está abriendo y cerrando la composición. En todo caso es un elemento recurrente que hilvana todo el cuadro, componiéndolo y creando ritmos visuales, y bajo ese aspecto es acertado considerar su función dentro de las competencias del ***polisíndeton***²⁷, ya que se le podría asignar funciones de conjunción que enlaza todo el cuadro con fines expresivos.



Fig. 63. n. catalogación 154 ***In Memoriam***, 150x190, Técnica mixta, colage. 1993. Col. Roberto Carpintero. Catálogo Caixa Galicia

En ocasiones Carmen Calvo repite distintos fragmentos del mismo tipo de objeto, Es como en el caso de los cuadros en los que incorpora trozos de pinceles: *Pinceles* (Fig. 65), o de paletas de pintor: *Serie Paletas* (Fig. 64). En estos

²⁶ ***Epanadiplosis***: Figura por adición a distancia. Repetición del mismo elemento al principio y al final de una oración, grupo oracional o verso

²⁷ ***Polisíndeton*** Es una figura de adición consistente en la repetición de conectivos coordinantes

cuadros, partiendo de la deconstrucción formal, llega a la construcción del concepto “pintura” mediante los símbolos de la disciplina²⁸.

Desde otro punto de vista, pero con la misma intención deconstructiva, se puede entender la utilización de los vidrios de botellas rotas. Como figura de expresión podríamos estar ante una **aliteración** de modo radicalizado: el efecto puramente visual que produce puede equipararse al efecto fonético lingüístico. Y como figura de contenido, cada uno de los componentes está sujeto a **sinécdoque** particularizante (la parte por el todo). Aunque la primera imagen que surge es una evidente lectura desde la **sinestesia**, donde la percepción visual evoca el tacto hiriente del cuadro.

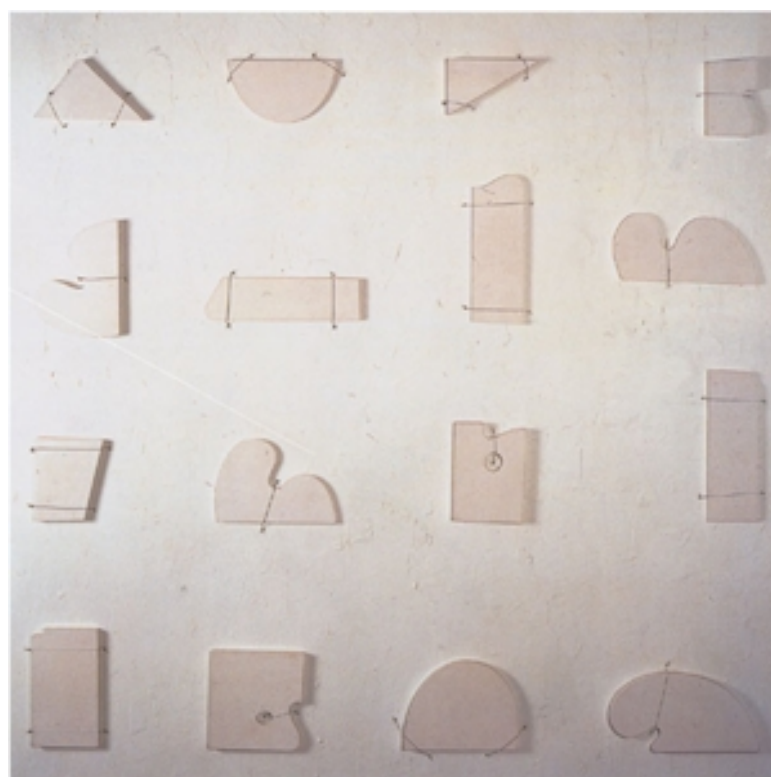


Fig 64. n. catalogación 114 **Serie “Paletas”**, 200x200. Técnica mixta, Escayola, 1989. Col. Emilio Jiménez, Catálogo Caixa Galicia

²⁸ Esta interpretación está desarrollada en la primera parte del capítulo dedicado al análisis de su obra: 3.1 *Periodo de representación y abstracción*



Fig. 65. *Pinceles*, 100x100, Técnica mixta, Colage. 1994.

Entendemos que se debe contemplar la repetición del cuadro dentro del cuadro como una *reiteración*. De hecho, ambos son considerados como objetos por la autora. Aunque este recurso deudor de la tradición barroca no es muy habitual dentro de su obra, una de esas ocasiones es en el cuadro de la fig. 66, *Tal cual*. En este caso, además, bajo el objeto-cuadro hay un objeto de artesanía, circunstancia que hemos analizado en el capítulo anterior.



Fig. 66. n. catalogación 148. **Tal cual:** 150x150, técnica mixta diferentes objetos, 1989. Colección La Caixa, Barcelona

detalle

d) Repetición de ausencias

Éste es un recurso al que acude a menudo Carmen Calvo. Plasma las huellas de los objetos que “estuvieron allí”²⁹ mediante contornos o manchas, como en la Portada para Catálogo, S/T (Fig. 67) y en *Bodegón con mensaje* (Fig. 69). Esas ausencias repetidas son manifestadas de distintas maneras, como muestran las

²⁹ Esta ausencia de objetos la analizamos también en este mismo capítulo bajo el epígrafe de la Elipsis.

ilustraciones 67, 68 y 69. Destacamos la obra *S/T* (Fig. 68), en la que plantea una dialéctica entre contornos/huellas, llenos/vacíos, blancos/negros, fondo/forma. Por otro lado hay que destacar la fuerza poética que ostenta el concepto de los “no objetos-presentes”. Debe contemplarse que este recurso es una *paradoja* como figura de contenido, en tanto que se muestra la ausencia del significante.



Fig. 67. Portada para catálogo. 28x67. Técnica mixta sobre papel. 1996, Catálogo Caixa Galicia



Fig. 68. *S/T*. 107x76. Técnica mixta, grafito. 1994. Col. Part. Catálogo Caixa Galicia



Fig. 69. *Bodegón con mensaje*. 107x77. Técnica mixta, barro cocido, 1991. Cat. Museo BBAA Valencia, 1997-98, p. 90

e) Repetición de anclajes

En los cuadros de Carmen Calvo se declara inherente a la obra el sistema de anclaje del objeto al soporte, que generalmente es el mismo en toda la obra. Esta sujeción no solo debe entenderse como método técnico de ligadura, pues el carácter de su presencia alude, paradójicamente, a una falta de sofisticación del sistema de unión, que nos traslada a un modo de actuar propio del mismo informalismo; un modo de trabajar aparentemente inmediato. La ligadura vincula al soporte, haciendo que comparta el protagonismo con los objetos. De no existir este recurso, el soporte, en su mera función de soporte, quedaría desvinculado de la obra. Por tanto, habiendo sido validado el anclaje como elemento integrante de la obra, y estéticamente contemplado, es inmediato entenderlo como recurso retórico de *adiectio* por repetición, presentando **polisíndeton**, por su función concordante.

5.2.-Acumulación:

Entendemos por acumulación la adición de elementos o bloques expresivos distintos que resulta evidenciada a través de procesos de coordinación o subordinación. No podemos hablar de ello cuando la intervención de tales elementos constituye exclusivamente un proceso técnico o compositivo, sino solo cuando concurren factores que establezcan la conexión entre los elementos seriados³⁰

Al amparo de esta cita, estimamos que la agrupación de objetos en la obra de Carmen Calvo debe ser contemplada como acumulaciones en sentido estricto, ya que con carácter particularizante en cada una de sus cuadros, y considerando el modo de operar de Carmen Calvo, los objetos conforman un “paisaje”³¹ de datos que determinan la idea global del cuadro, la cual establece

³⁰ Carrere, Alberto y José Saborit: *Retórica de la pintura*, Cátedra, Colección *Signo e imagen*. Madrid, 2000. PG. 249

³¹ Utilizo este concepto porque ella en la entrevista describe el proceso de esta misma manera.

el vínculo entre todos los objetos. Y con carácter general, estas acumulaciones de Carmen Calvo presentan un nexo acumulativo global que caracteriza toda su obra, y cuyos criterios son, como se ha analizado en esta tesis, el tiempo, la memoria, las huellas, el uso, etc. dando lugar a una **acumulación coordinante**³² en un sentido trascendente a toda su obra..

Sin embargo estos “datos” que proporciona con sus objetos son a menudo extremadamente dispersos, y complica la reconstrucción del tema por parte del espectador; lo que no supone una característica negativa, pues sus propuestas parten de fundamentos básicamente surrealistas, tal como anticipábamos en la introducción y como ella misma declara. Además la propia pintora contempla y valora la multiplicidad de lecturas que de sus objetos pueden extraerse. Estas condiciones abiertas y a la vez herméticas en las interpretaciones, están descritas en los estudios del Grupo μ denominándolas *semiótica poco codificada*³³. Estas circunstancias propician que sus obras sean contempladas como **acumulaciones caóticas**³⁴.

Este recurso, la acumulación ejercida como lo hace Carmen Calvo, establece una peculiar manera de expresión, donde mediante datos extremadamente dispares se conforma la idea de lo representado, abriendo así la posibilidad de

³² Siendo las dos figuras más comunes de este tipo de acumulación la enumeración y la distribución. Carrere, Alberto y José Saborit: *Retórica de la pintura*, Cátedra, Colección *Signo e imagen*. Madrid, 2000. PG. 251

³³ Este tipo de semiótica al que ellos denominan de tipo 2 (las de tipo 1 son “semióticas fuertemente codificadas”) son: “(I) La formalización del plano de la expresión y del plano del contenido tiende a la fluidez: los conjuntos que se dibujan en ellas son conjuntos vagos. (II) El lazo entre los conjuntos vagos de los dos planos es inestable, difícil de establecer. Puesto que las relaciones entre expresión y contenido están en ellas menos sometidas a una legalidad, y por lo tanto son plurívocas, el valor de los signos que los une varía con los contextos”. Grupo μ : *Tratado del signo visual*, Cátedra, colección *Signo e imagen*, Madrid, 1992, P 234 y ss

³⁴ Carrere-Saborit achacan el caos acumulativo a un lenguaje de la incoherencia, el azar, el delirio o el inconsciente.

que esa “idea” no responda a un modo de pensar narrativo descriptivo, sino totalmente intuitivo. Vamos a diferenciar tres tipos de acumulaciones:

a) Acumulaciones por emparejamiento

-Por vinculaciones plásticas

-Por vinculaciones Icónicas

b) Acumulaciones icónicas

-Coordinadas

-Caóticas

c) Acumulaciones plásticas

a) Acumulación por emparejamiento

Esta acumulación por emparejamiento ha sido usada por Carmen Calvo con frecuencia, y concretamente la serie presentada en la Bienal de Venecia muestra muchos ejemplos. Es un recurso que presenta las siguientes características:

Ante el espectador se muestran dos objetos, siendo el “objeto incorporado” el nexo de la repetición³⁵. Presentan una ubicación similar en el espacio del cuadro (literalmente emparejados), lo cual elude en gran medida una necesidad únicamente compositiva, y por tanto confirma la función retórica, en tanto que se crea una dialéctica plástica y conceptual entre ellos que activa lecturas de índole poético. Sin embargo ambos presentan diferencias icónicas y plásticas, con lo que debemos separarnos de la *repetición binaria* y establecernos en el terreno de la ***acumulación por emparejamiento***.

En éste tipo de emparejamientos las relaciones son ambiguas debido a la oscuridad del nexo, así que nuestras interpretaciones estarán auxiliadas por sus declaraciones en la entrevista. Trataremos los dos tipos de vinculaciones: las plásticas y las icónicas.

³⁵ Éste parámetro permitiría contemplar el recurso como ***repetición binaria***, según adelantábamos antes

Vinculaciones plásticas:

Las vinculaciones plásticas de los objetos emparejados pueden presentarse de distintos modos. A continuación ilustraremos algunos de ellos.

En ocasiones pueden darse por contraste de materiales y de color como en *Physique de bagage*. (Fig. 70). Se dan casos donde la presentación yuxtapuesta o superpuesta de dos objetos se entienden como un solo elemento, como el caso de *De bas en soe la chose aussi*. (Fig. 71) y *¿Por qué este sueño es tan corto?* (Fig. 73) que continúan su vinculación por pares con el objeto enfrentado. No se da el mismo caso en *On a fair dans la chambre*: (Fig. 72), donde los dos elementos emparejados se superponen. En algunos cuadros pueden interpretarse semejanzas formales entre objetos distintos como ocurre en *A charge de revanche et à verge de rechange* (Fig. 74); en otros Calvo plantea la posibilidad de emparejar un objeto con su soporte, como en *Emanación, explosión*, (Fig. 75).



fig. 70. *Physique de bagage*. 100x130. Técnica mixta, objetos, pizarra. 1997. Catálogo Museo Bellas Artes de Valencia, 1997-98, p. 185



fig. 71. *De bas en soe la chose aussi*. 100x130. Técnica mixta, objetos, pizarra. 1997. Catálogo Museo Bellas Artes de Valencia, 1997-98, p. 186



fig. 72. *On a fsm dans la chambre:* 100x130. Técnica mixta, objetos, pizarra. 1997. Catálogo Museo Bellas Artes de Valencia, 1997-98, p. 187



fig. 73. *¿Por qué este sueño es tan corto?* 100x130. Técnica mixta, objetos, pizarra. 1997. Catálogo Museo Bellas Artes de Valencia, 1997-98, p. 188



fig. 74. *A charge de revanche et à verge de recharge*, 100x130. Mixta, objetos, pizarra. 1997. Cat. Museo Bellas Artes de Valencia, 1997-98, p.. 196



fig. 75. *Emanación, explosión*, 100x130. Técnica mixta, objetos, pizarra. 1997. Catálogo Museo Bellas Artes de Valencia, 1997-98, p. 182



fig. 76. n. catalogación 221. **Pensamientos**, 80x80, Técnica mixta, Colage y oro, 1998. Catálogo Consorci de Museus Generalitat Valenciana, p. 57

Existe algún caso excepcional en su obra en los que se presentarían todas las características que definen la **repetición binaria**. Como ejemplo tenemos *Pensamientos* (Fig. 76), aunque no contiene todo el rigor para ser adjudicado a esta categoría, debido a que en realidad ambos objetos son dos mitades de una pareja, es decir no son tanto dos objetos iguales como las dos partes de un conjunto indivisible por lo vinculante, tanto en el caso de los zapatos como en la alusión a los genitales masculinos. Más bien debe entenderse como un objeto compuesto de dos partes integrantes.

Vinculaciones icónicas:

El cuadro *Comprendo mal la idea de propiedad* (Fig. 77) muestra un **emparejamiento por acumulación coordinante**. Aunque existe un vínculo claro de igualdad icónica y plástica, en su lectura semántica muestra una antítesis que invalida la repetición.

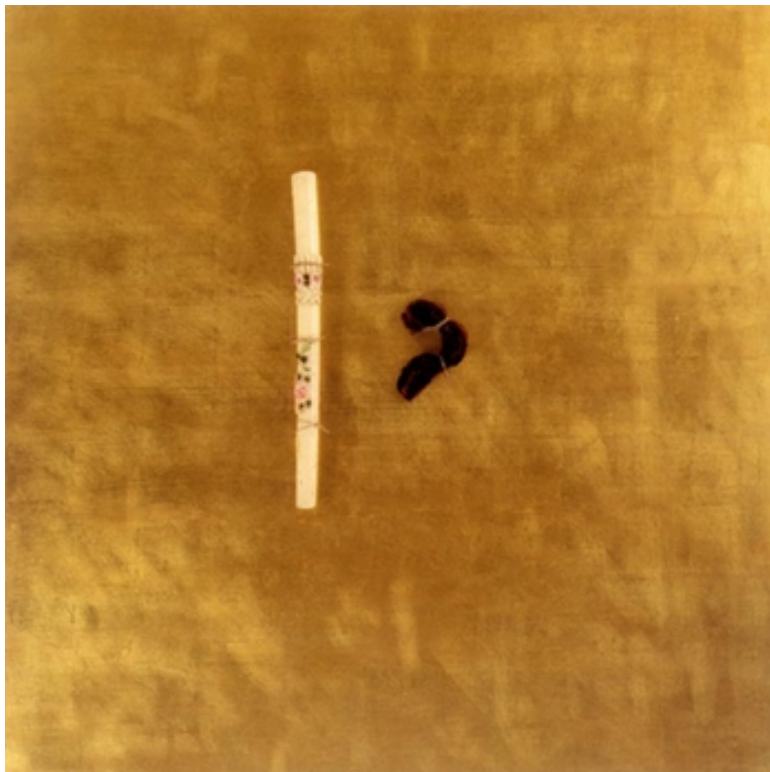
En la obra *Te quería ahora no* (Fig. 79) se presenta una vinculación **metafórica** entre ambos objetos. El análisis, siguiendo el proceso clásico en el que se vincula la metáfora con la metonimia, se determinaría de la siguiente manera: el cirio decorado y el tirabuzón son sinécdoques particularizantes, puesto que se presenta la parte por el todo, ya que ambos pertenecen a la categoría “niña de época”, y éste es el vínculo de emparejamiento entre ambos objetos. Un proceso similar ocurre también por la relación existente entre los objetos superpuestos de *El carácter fugitivo del amor es también el de la muerte* (Fig. 78).



Fig. 77 n. catalogación 243
Comprendo mal la idea de propiedad: 50x50, Técnica mixta, colage, oro. 1998. Catálogo Consorci de Museos de la Generalitat Valenciana, p. 25



*Fig. 78 n. catalogación 250. **El carácter fugitivo del amor es también el de la muerte** 50x50, Técnica mixta, colage, oro. 1998. Catálogo Consorci de Museos de la Generalitat Valenciana, p. 49*



*Fig. 79.n. catalogación 236. **Te quería ahora no** 50x50, Técnica mixta, colage, oro. 1998. Catálogo Consorci de Museos de la Generalitat Valenciana, p. 43*

b) Acumulación icónica

Coordinada

En principio insistiremos en que se va a eludir el criterio de estilo que normalmente enlaza todos los objetos de cualquier cuadro de esta autora. Como decía antes, el nexo de unión está basado, no sólo en la utilización de objetos, sino en que éstos están marcados por el tiempo tanto en su uso (han sido utilizados) como en su desuso (la mayor parte de ellos dejaron de ser útiles).

Otro criterio unificador es el título. Con ellos podemos reconstruir la idea que de modo sensible denota el cuadro, sin embargo tampoco esto es sencillo debido al hermetismo de las obras. Carmen Calvo evita las obviedades relacionales en patente deuda con el surrealismo, otorgando el mismo interés al carácter literario como a los agentes plásticos. Así pues, de nuevo nos apoyaremos en las declaraciones de la propia autora para descubrir las relaciones.

Carrere y Saborit determinan en su estudio una diferencia entre la **distribución** a partir de criterios compositivos que se observa en las composiciones de los bodegones dentro de las representaciones ilusionistas, y las **enumeraciones** de elementos acumulados, donde éstos simplemente se relacionan³⁶. En su mayor parte, los cuadros de esta pintora contemplan ambos recursos. Esto es debido a la forma de incorporar los objetos al soporte, donde son “presentados” de un modo tan directo que se acerca mucho a la mera enumeración. Y a pesar de esto, posee un especial sentido de

³⁶ Carrere, Alberto y José Saborit: *Retórica de la pintura*, Cátedra, Colección *Signo e imagen*. Madrid, 2000. PG. 251

la composición, austero y complejo al tiempo, que permite asociar los objetos mediante recursos plásticos, de modo similar a los aludidos bodegones clasicistas, y también sintácticos mediante estrategias compositivas.



Fig. 80 n. catalogación 208. **El gran teatro del mundo**, 200x140, Técnica mixta. Colage, caucho. 1997. Catálogo Consorci de Museos de la Generalitat Valenciana, p. 151

Tenemos un buen ejemplo en el cuadro titulado *El gran teatro del mundo* (fig. 80). La relación icónica no presenta datos vinculantes, pero compositivamente sus agentes plásticos muestran una coherencia magistral, donde dos diagonales en aspa, a modo de **quiasmo**³⁷, unen cromáticamente los cuatro objetos dos a dos, los cuales a su vez están emparejados formalmente: los dos elementos superiores son “objetos” y están “colgados” de cuerdas, y los dos elementos inferiores son “materiales” y se “descuelgan”. Además, el componente “cuerda” es elemento único en la figura inferior derecha, mientras que en la

³⁷ figura de organización sintáctica; disposición cruzada en forma de “x”, de dos grupos de palabras, de manera que se relacionan simétricamente y no de modo paralelo.

inferior izquierda funciona como rémora del cabello y en los dos superiores cumplen funciones de sujeción, presentándose así, el elemento cuerda, como un agente unificador común a modo de **anáfora**.

Caótica

Es aquella en la que los elementos sumados no manifiestan ninguna relación en las formas del sentido. Ausencia de relación semántica convencional en principio propia del lenguaje de la incoherencia, el azar, el delirio o el inconsciente³⁸

Así es como se define la acumulación icónica caótica, y que aplicándola a Carmen Calvo despierta una serie de cuestiones que expondremos a continuación.

Los cuadros de Carmen Calvo están, según sus declaraciones, estructurados, hasta en los más mínimos detalles, alrededor de un tema que es el fin sustancial de la construcción del cuadro. Lógicamente, con estos presupuestos, la acumulación de objetos responde en gran medida a planteamientos de orden simbólico, y formalmente su disposición está muy estudiada con fines retóricos, y no sólo compositivos. Las acumulaciones de sus obras no son caóticas.

Sin embargo sí existe una ambigüedad entre un aparente desorden y una disposición muy estudiada de sus objetos en la superficie. En la segunda parte de la definición (*Ausencia de relación semántica convencional en principio propia del lenguaje de la incoherencia, el azar, el delirio o el inconsciente*), encontramos cierta similitud en tanto que su actitud es surrealista, de modo declarado y reconocido. La incoherencia entre los objetos de sus cuadros es tan solo aparente, y sí es retórica, pues están todos a expensas del tema que describe o

³⁸ Carrere, Alberto y José Saborit: *Retórica de la pintura*, Cátedra, Colección *Signo e imagen*. Madrid, 2000. PG. 251

que se ha propuesto, mientras que la incoherencia en el surrealismo surge del propio inconsciente del individuo creador, en un proceso en el que el azar rige el aporte de las ideas. El surrealismo en Carmen Calvo está en la relación intuitiva y subjetiva que ella adjudica al tema.

Esta diferencia con el surrealismo ha sido también captada por Enrique Juncosa:

Carmen Calvo no junta cosas de manera casual –ese encuentro fortuito de la maquina de coser sobre una mesa de disección según la celebre frase del Conde de Lautrémont- sino que establece relaciones precisas, aunque lo haga persiguiendo resultados ambiguos. Está más o menos claro el tema del que se habla en su obra, aunque no se diga nada tremendamente concreto por afán de no cerrar ninguna puerta, involucrar al espectador o también, quizás, por pudor³⁹ o escepticismo⁴⁰

Ese aparente caos, que podríamos señalar como “compositivo”, lo vemos por ejemplo en su muy estimado “*Autorretrato*” (Fig. 55, pag 154).

Pero existe algo mucho más interesante según nuestro criterio: el caos, o desorden en que los elementos aparecen desde criterios de tiempo, carga emotiva, pertenencia, etc. responden al propio caos que constituye el conocimiento de la persona aludida. En ese mismo cuadro, Carmen Calvo aporta objetos de distintos niveles y tipos de intimidad, con distintas cargas emotivas, provenientes de distintos lugares, pertenecientes a distintas personas allegadas, de recuerdos más o menos gratificantes y además de tiempos distintos, todos ellos dispuestos en un mismo plano, donde se muestra en una sola mirada la cartografía de su vida y donde el tiempo pasado se ha

³⁹ Pienso que el pudor de Carmen está en no declarar abiertamente “qué es”, y aquí es donde la considero una pintora elegante.

⁴⁰ Juncosa, Enrique: *El lugar de Carmen Calvo*, Texto del catalogo de 1998 en la Fundación Caixagalicia. Textos de Enrique Juncosa y Miguel Fernández-Gil

comprimido. Este caos, es precisamente el de su conciencia en el momento en que compuso el cuadro.

Así vemos que esta acumulación caótica no necesariamente proviene de estados de ánimo alterados o de un “lenguaje de la incoherencia”. Opinamos que obedece, en una lectura efecto-causa, a una fragmentación semántica⁴¹. Si seguimos el proceso constructivo en la elaboración de un mensaje retórico, sus cuadros muestran un aporte de los elementos del conjunto referencial directamente en la superficie textual con una falta de construcción macroestructural. Así, el significado está latente en los elementos que se presentan y conllevan la ambigüedad semántica⁴² patente en toda la obra de la pintora, mediante una aplicación total del *asíndeton*, y organizando la construcción final por medio de recursos del lenguaje figurado, metafóricamente. Pero gracias a esa “presentación” de las ideas referenciales, de los objetos aludidos, consigue resultados del lenguaje literario (poético). En este sentido, entendemos la similitud de sus obras con los *haikus*⁴³, pues sus cuadros asumen ciertos requisitos de la poesía. El aspecto semántico del

⁴¹ Empleo este término en cuanto que la incorporación de los distintos objetos (elementos que constituyen la *res extensional*) en la superficie textual, presenta de manera dispersa el material semántico.

⁴² *Semiótica poco codificada* según Grupo μ o *Nebulosa de contenido* según U. Eco (Tratado del signo visual, Grupo μ , Pg. 234) Noción desarrollada en esta tesis.

⁴³ un haiku (o haikai) es un poema breve de aproximadamente 17 sílabas, que suelen estar organizadas en 3 versos (5-7-5). Para ver estas similitudes, pensemos en los cuadros de Calvo al tiempo que definimos un *haiku*:

- a. Su simplicidad es tal que podemos prescindir de signos de puntuación y mayúsculas; de alguna forma, se parece a lo que decimos hablando.
- b. En concordancia, en el haiku abundan los sustantivos, es una forma poética predominantemente nominal, de expresión sencilla y concisa.
- c. En cuanto al contenido, *haikai es simplemente lo que está sucediendo en este lugar, en este momento*, nos dice Bashoo, el mayor poeta japonés de haiku.
- d. El poema suele tratar de la naturaleza, de la realidad, de la aprehensión de los sentidos.
- e. El haiku clásico es una apreciación directa de un acontecimiento, a menudo trivial, que llama la atención del poeta, el cual lo espiritualiza y eleva por encima de su pequeña trascendencia

cuadro se construye en el ámbito interpretativo del espectador, debido a que Calvo utiliza gran cantidad de *desvíos* –alteración del grado cero- lo que requiere una importante *autocorrección*: reducir por parte del receptor los desvíos provocados por el creador.

Podemos afirmar que, si bien no existen pautas declaradas en la obra que relacionen los elementos enumerados, sí se crea en el espectador un núcleo vinculante puramente emotivo que puede determinar estados anímicos de distinta índole provocados por el cuadro. Así pues, en cierta medida, la coordinación de estas acumulaciones no viene cerrada por la autora, sino que procede del propio espectador, a expensas claro está, de la propuesta del cuadro.

Sin embargo también realiza obras en las que se observa una acumulación en sentido estricto, en las que los objetos acumulados no atienden a una organización compositiva del cuadro. En el catálogo del Consorci de Museus algunos de ellos están compilados bajo el epígrafe *Íntima*, por ejemplo la pieza *Esto no es mi amor, es solo su vida*, (Fig. 81)



Fig. 81. Esto no es mi amor, es solo su vida, 43x27x13,
Técnica mixta, objetos, cera. 1998. Cat Consorci de Museus

c) Acumulación Plástica

Existe un periodo formal dentro de la obra de Carmen Calvo en el que es frecuente una acumulación plástica de distintos procesos técnicos, pues utiliza como soporte un fondo de dibujos, fotos y recortes de revistas, presentados con un interés equivalente, y sobre los que incorpora todo tipo de colages, materiales y objetos. Con las palabras de Carrere y Saborit “La fragmentación y el pastiche como desvío de la norma”⁴⁴ podríamos acuñar esta serie que figura en el catálogo del Consorci de Museus bajo el título de *libros y dibujos* (*Sueña III Fig. 82*) También aparece una acumulación de bloques plásticos en *Naturaleza Muerta*, (*Fig. 60*) donde se perciben las partes de modo seriado quedando el elemento compositivo congelado

⁴⁴ Carrere, Alberto y José Saborit: *Retórica de la pintura*, Cátedra, Colección *Signo e imagen*. Madrid, 2000. PG. 254



Fig. 82. n. catalogación. 264. **Sueña III** 126x91, Técnica mixta, papel, colage, 1996. Catálogo Caixa Galicia nº 75

5.3.- Isocolon o paralelismo

Esta es una figura de organización sintáctica (figura de *compositio*) consistente en el establecimiento de construcciones semejantes repetidas en dos o más grupos sintácticos o métricos. Puede darse bajo dos perspectivas: análisis individual del cuadro o contemplando una serie entera.

En el primer caso la composición es la que determina los ritmos, y en la mayor parte de sus cuadros la ubicación de los objetos está supeditada al *esqueleto estructural* del cuadrado que establece Arnheim⁴⁵, donde la simetría resulta recurrente tanto en las acumulaciones por emparejamientos como en composiciones con acumulaciones más complejas. Sin embargo Carmen Calvo no se limita a estos niveles básicos y consigue resultados como el cuadro *El gran teatro del mundo*, (Fig. 80, pag. 191) analizado anteriormente, donde la repetición retórica de la cuerda ensambla los elementos del cuadro.

Pero también cabe la posibilidad de analizar esta figura retórica contemplando el recurso de las **series**, que Carmen Calvo usa a menudo y de las que podemos destacar “Pan de Oro” pero, sobre todo, las pizarras de la Bienal de Venecia (Instalación en el museo de Bellas Artes de Valencia), en las cuales estos elementos –las pizarras- sirven de soporte y vínculo de los distintos bloques pictóricos en repetición, que en este caso son los distintos cuadros.

⁴⁵ Arnheim, Rudolf: *Arte y percepción visual*, Alianza forma, Madrid, 1985. p. 26

5.4.- Interpenetración

Carmen Calvo no utiliza los recursos de la interpenetración adherente⁴⁶ ni de la interpenetración constructiva⁴⁷. Sin embargo sí podríamos encontrar en algunas piezas una *interpenetración de tipo fundente*⁴⁸. No obstante, debido a la índole objetual de estos cuadros, esta fusión vendría dada más por una superposición de elementos que constituyen una unidad, que por compartir propiedades comunes que provoquen la indistinta apreciación de una cosa u otra.

Así se podría considerar fundente *El carácter fugitivo del amor es también el de la muerte* (Fig. 78, pg. 189) y *Lo he sentido todo* (Fig. 47, pag 109), donde la alianza de dos símbolos femeninos forman una “unidad figural”. También es fundente el conjunto de elementos superpuestos en *Elías* (Fig. 83), que por la transparencia que ofrecen sus componentes configura una especie de palimpsesto, similar a las superposiciones de Picabia, consideradas como interpenetraciones fundentes por Carrere y Saborit⁴⁹

⁴⁶ La unión de dos objetos al modo de los siameses

⁴⁷ “Diferentes entidades icónicas, sin perder sus propiedades individuales, se ordenan de tal modo que se hacen determinantes de otro tipo de dimensión mayor” Carrere-Saborit p.260

⁴⁸ Carrere, Alberto y José Saborit: *Retórica de la pintura*, Cátedra, Colección *Signo e imagen*. Madrid, 2000. p. 258: “En este caso las entidades de cada tipo se confunden a lo largo del conjunto formado... enfatiza las coincidencias en cuanto a forma, estructura y función.

⁴⁹ Carrere, Alberto y José Saborit: *Retórica de la pintura*, Cátedra, Colección *Signo e imagen*. Madrid, 2000. p. 258



Fig. 83 n. catalogación 160 **Elías**. 100x130, Técnica mixta, colage, caucho, 1996, Catálogo Consorci de Museos de la Generalitat Valenciana, p. 103



Fig. 84. n. catalogación 141 **No se lo digas a nadie**, 150x190. Técnica mixta, colage, grafito, 1995. Colección Museo Marugame Hirai (Japón). Catálogo Caixa Galicia

5.5.- Enumeración⁵⁰

La disposición de los objetos expuestos sobre el soporte sugiere algún tipo de clasificación, recordando en algunas ocasiones las catalogaciones arqueológicas, tal y como han citado muchas de las personas que han analizado su obra⁵¹ (quizá demasiado insistentemente), sometiendo al objeto a un análisis antropológico. Esta cuestión nos lleva a contemplar una enumeración en términos retóricos, ya que, si bien aparentemente el nexo entre ellos es únicamente plástico, existen criterios lógicos para su agrupación. En *Autorretrato*, (Fig. 55) existe una enumeración de caracteres que están determinados por un tema que no acaba de presentarse definido.

En *Viaje nunca hecho* (Fig. 59, pag 172) presenta los objetos con unas etiquetas bajo cada uno de ellos. Este es un elemento propio de las enumeraciones, pero en este caso no enumeran, ni clasifican, pues no existe en ellas ningún criterio de este tipo: aparecen como signos de una enumeración. En *No se lo digas a nadie* (Fig. 84) utiliza el mismo recurso unificador, pero en este cuadro, además, establece otro vínculo entre los elementos: la similitud de los factores plásticos del material, textura y color, así como el hecho de que las formas son todas recortes con el contorno de distintos objetos.

⁵⁰ Figura de adición constituida por la agrupación de elementos lógicamente relacionados entre sí, cuyos criterios compositivos aparentemente están ausentes, recordando las listas o relaciones *enumerativas*.

⁵¹ Por ejemplo, Miguel Fernández-Cid, “*La fortuna crítica de Carmen Calvo*” Catálogo Fundación Caixa Galicia, 1998: “*moderna arqueóloga... empeñada en reunir objetos o fragmentos de objetos para mostrarlos ordenados sobre el soporte de un nuevo medio*”.

5.6.- Elipsis⁵²

Esta figura contempla la ausencia de algún elemento que debe ser recuperada por el espectador ya que es necesaria para poder reconstruir el significado. Los componentes ausentes son de distintos niveles, pudiendo darse, tal y como aportan Carrere y Saborit⁵³, incluso la presencia elíptica del pintor, que se declara en su obra por el punto de vista, y que a menudo es ejemplificado con el *voyeurismo* de Degas o por la presupuesta horizontalidad de los cuadros de Pollock cuando estos fueron creados, lo que se deduce por la misma huella de la pintura. Pero en las obras de Carmen Calvo, y a través de sus objetos, se pueden distinguir varios modos de elipsis, entre los que destacamos dos de modo general:

Existe una ***elipsis del acontecimiento*** en un sentido profundo, donde se puede completar, en la medida que el receptor esté dispuesto, lo que aconteció alrededor de un objeto por medio de las huellas que el paso del tiempo ha dejado en él.

También se plantea una suerte de ***elipsis del tema*** en tanto que éste debe ser reconstruido por el espectador mediante los presupuestos que se ofrecen en el cuadro, materializados en objetos.

⁵² **Elipsis**: figura de supresión consistente en la cancelación de uno o varios elementos de la oración que a partir del contexto pueden ser recuperados

⁵³ Carrere, Alberto y José Saborit: *Retórica de la pintura*, Cátedra, Colección *Signo e imagen*. Madrid, 2000. p. 265

a) Elipsis icónica

Si atendemos a la definición de icono de modo riguroso, tal y como se plantea en el apartado *el icono* de esta tesis, es evidente que la gran elipsis en la obra de Carmen Calvo es precisamente el propio **icono** como categoría, ya que estos están sustituidos por sus referentes, por los propios objetos.

Un modo elíptico especialmente significativo acontece cuando se muestra la huella del objeto que no está. La ausencia se muestra con la huella, que representa de distintos modos: por ejemplo cuando muestra el icono del objeto ausente mediante el **contorneado** (*In Memoriam*, Fig. 63, pg. 176, y *Portada para catálogo*. Fig. 67, pg. 180), o con el **rellenado** mediante una tinta plana como si de una huella se tratara (Fig. 68), y también perpetuando **la sombra** (Fig. 69) que presentaba en ese instante y con esa luz el objeto retirado, añadiendo un matiz nostálgico, como añorando lo que hubo. Por otro lado, esta elipsis del objeto evidenciada por un icono, deviene otra elipsis dentro del propio icono: elipsis plástica, con ausencias de representación, omisión de todo detalle y ausencias de recursos pictóricos⁵⁴.

Otra declaración de ausencias a la que recurre son los restos de las ligaduras que quedaron, con las que el objeto estaba sujeto (*Portada para catálogo*. Fig. 61), y que presupone los restos de una presencia.

⁵⁴ “cuando en un enunciado pictórico se cancela alguna o algunas unidades plásticas o bloques integrados de unidades plásticas (forma, textura, color)” Carrere, Alberto y José Saborit: *Retórica de la pintura*, Cátedra, Colección *Signo e imagen*. Madrid, 2000. p. 269



Fig. 85. n. catalogación 194. **Los parásitos viajan**. 200x140, Técnica mixta, colage, caucho, 1997, Catálogo Consorci de Museos de la Generalitat Valenciana, p. 145

En *Bodegón con mensaje* (Fig. 69, pg. 181), la falta de algún elemento en un cuadro se declara por contraste con las presencias. Otro ejemplo lo tenemos en *Los parásitos viajan* (Fig. 85), donde los grafismos blancos denotan la ausencia de objetos. Pero cuando falta la totalidad de los objetos, como ocurre en *Portada para catálogo* (Fig. 67, pg. 180), la constante repetición y absoluta ausencia, recuerda al capullo sin crisálida, al residuo del habitáculo que es el “lienzo” y que, en alusión orientalista⁵⁵, podríamos defender con el mismo nivel de importancia que las propias presencias.

⁵⁵ Estas referencias al budismo zen están constantemente declaradas en toda la obra y bajo diversos aspectos, tal y como se manifiesta a lo largo de esta tesis.



Fig. 86. n. catalogación 209. *¿Quién me llama?* 200x140, Técnica mixta, colage, caucho, 1998, Catálogo Consorci de Museos de la Generalitat Valenciana, PG 109

Llama la atención la densa ausencia de elementos en muchos de sus cuadros, dejando *el fondo* en un descarnado vacío. Esta elipsis existe y funciona reforzando la expresión de la obra, enfatizando la potencia visual del único objeto presentado y, que rememora el barroquismo español. Es un vacío con el que se cuenta, un silencio presente, de tal modo que podemos entenderlo también, fuera de esta postura elíptica, como una valoración del espacio representativo. Un buen ejemplo lo tenemos en el cuadro *¿Quién me llama?* (Fig. 86), donde el tratamiento elíptico de todo el cuerpo concentra la atención en la cabeza, que pudiendo pertenecer a un “Cristo”, según sus declaraciones, dramatiza mucho más la poderosa presencia del plano negro donde debería estar el resto del cuerpo.



Fig. 87. n. catalogación ***Oh Venus, oh gran Diosa***: 200x140, Técnica mixta, colage, caucho, 1999, Catálogo Consorci de Museos de la Generalitat Valenciana, p. 155

En *Oh Venus, oh gran Diosa* (Fig. 87), hay otro caso de elipsis icónica, donde de manera metonímica (sinécdoque generalizante, -la parte por el todo) se alude a la protagonista del cuadro, y que se manifiesta a través del título: “Oh Venus, oh gran Diosa”. Así, este supuesto cuello de piel que perteneció a un abrigo, simboliza el sexo femenino y declara elípticamente la alegoría de Venus.

De modo elíptico presenta los personajes de las fotografías de sus últimas series, a los que protege, según sus declaraciones, mediante antifaces pintados.

b) Elipsis plástica

Este tipo elíptico contempla la ausencia de alguno de los agentes plásticos: color, forma y textura⁵⁶. Una de las figuras descritas por el grupo μ y que Calvo utiliza a menudo es el *silueteado*, en las que hay una ausencia de color y de textura. Existen numerosos ejemplos: *In Memoriam*, (Fig. 63, pag. 176), *No se lo digas a nadie*, (fig.84, pag 200), *Portada para catálogo* (Fig. 67, pg. 180), o *S/T* (fig. 68, pg. 181).

También debe considerarse *Madame Bonnet* (Fig. 62, pg. 175), donde se echa de menos dos objetos para completar la retícula sugerida, presentándose una *aposiopesis*⁵⁷. Aunque no existe datos suficientes en la serie como para saber con certidumbre cuales son los elementos que faltan, si se intuye que continuará la individualidad del elemento blanco.

⁵⁶ Carrere, Alberto y José Saborit: *Retórica de la pintura*, Cátedra, Colección *Signo e imagen*. Madrid, 2000. p. 270, sobre el silueteaje. Grupo μ : *Tratado del signo visual*, Cátedra, colección *Signo e imagen*, Madrid, 1992, p. 275 *Retórica del tipo figuras por insubordinación: la silueta*. p. 339 *Contorno y reborde*

⁵⁷ figura por supresión. Omisión de uno o varios elementos que se espera que aparezcan a continuación o que se presuponen. Una omisión que se realiza bruscamente con la consiguiente ruptura de la continuidad sintáctica

5.7.- Asíndeton

En esta figura se encuentra una de las características más relevantes en la obra de Carmen Calvo: la dificultad de relacionar sus elementos para la interpretación del tema. Surge así esa especie de elipsis sintáctica que es el **asíndeton**⁵⁸, y precisamente la supresión de conectivos coordinantes es uno de los motivos que dificulta la interpretación de sus obras, y que da lugar a una *semiótica poco codificada*⁵⁹. Estas situaciones son denominadas por Eco “galaxias textuales” y “nebulosas de contenido”⁶⁰:

En estos códigos la expresión es una especie de Galaxia textual que debería vehiculizar porciones imprecisas de contenido o una nebulosa de contenido... Son situaciones culturales en las que aun no ha sido elaborado un sistema de contenido precisamente diferenciado cuyas unidades segmentadas pueden corresponder exactamente a las de un sistema de expresión. En situaciones como ésta, la expresión es producida según la “ratio difficilis” y frecuentemente no puede ser reproducida porque el contenido, que sin embargo es expresado, no puede ser analizado ni registrado por sus intérpretes.

Posteriormente los del Grupo de Lieja proponen el uso del término “*sistemas asistemáticos*”⁷. Con estos presupuestos, el espectador adquiere un papel activo en la atribución de contenidos, pues los cuadros muestran una alta dificultad de interpretación.

⁵⁸ Asíndeton: figura de supresión por la que son cancelados los conectivos coordinantes. Ésta figura no está contemplada en el estudio de Carrere-Saborit, pero la considero indispensable en el análisis de la obra de Calvo

⁵⁹ Término utilizado por el Grupo μ en el *Tratado del signo visual*, p. 234, Edición 1993

⁶⁰ El Grupo μ cita a U. Eco en *Tratado del signo visual*, p. 235, cita 215

5.8.- Alteraciones

Son desviaciones de algún elemento plástico o icónico. Bajo este enfoque y con carácter general en sus cuadros se presenta una **alteración icónica** pues el icono está sustituido por el objeto, y este mismo hecho, de manera concomitante, provoca también una **alteración plástica**, en la medida que los objetos son utilizados en el lugar de la pintura.

Con carácter específico se produce **alteración de la regularidad plástica** en los cuadros donde la fotografía funciona como soporte de objetos incorporados, y que en ocasiones provoca percepciones ambiguas en las que se confunden los objetos fotografiados con los objetos incorporados, como en *Chino cochino* (Fig. 88) y *Querido amigo* (Fig. 89). Al mismo tiempo se destruye la función tradicional de la fotografía que, ejerciendo la función de soporte, contribuye a una **interpenetración fundente** con el objeto incorporado el cual queda camuflado en ella configurando una *unidad figural*.

Entendemos que esta utilización de la fotografía a modo de escenario donde se alberga al objeto, es una **alteración de superficie**. También consideramos alteración el modo en que Calvo entiende el “fondo” en toda su obra, el cual pasa a ser literalmente “soporte”, así, de modo elíptico, deja de contemplar el concepto tradicional de fondo, adoptando una posición análoga al planteamiento de Duchamp y su *Grand Verre*.



Fig. 88. n. catalogación 356. **Chino cochino:** 127x82. Técnica mixta, colage y fotografía, 1999. Cat. C.M. Generalitat Valenciana, p. 297



Fig. 89. n. catalogación 345. **Querido amigo:** 122x83. Técnica mixta, colage y fotografía, 1997. Cat. C.M. Generalitat Valenciana, p. 298



Fig. 90. n. catalogación 124. **El sexo en la cara:** 157x129, Técnica mixta, collage y pelo, 1997. Catálogo Consorci de Museos de la Generalitat Valenciana, p. 212

También puede interpretarse retóricamente como **alteración de superficie** al cuadro *El sexo en la cara* (Fig. 90), donde cabe la dicotomía de considerar que la superficie del cuadro está “preparada” (imprimada) por cabello o si es el objeto-material “cabello” el que cubre toda la superficie del cuadro. Así podría considerarse como un cuadro totalmente vacío o totalmente lleno.

Sus obras presentan también en ocasiones una **alteración de los límites del cuadro**, recurso que es utilizado por C. Calvo frecuentemente sin ningún prejuicio, hasta el punto de romper cualquier criterio que determine qué puede considerarse pintura. Citaré algunos casos representativos de todo su trabajo: la instalación “Mosaico” realizada en 1991, en la que tapiza de azulejos, que va rompiendo durante su elaboración, una superficie de diez metros por seis; el cuadro *Inceste on passion famille* (Fig.45, pg. 74); la serie en la que elabora “mesas” o mostradores con acumulaciones de objetos o fragmentos cerámicos, como en *Un paréntesis historicista* (Fig. 91); o en *Recuerdo a Brossa* (Fig. 92). La ambigüedad se muestra también cuando utiliza objetos como soporte, como ocurre en *La casa misteriosa* (Fig. 43, pag. 73), o utilizando libros como soporte en *¡Et tout croit, et tout monte!* (Fig. 93), o pizarras, fotografía, etc.

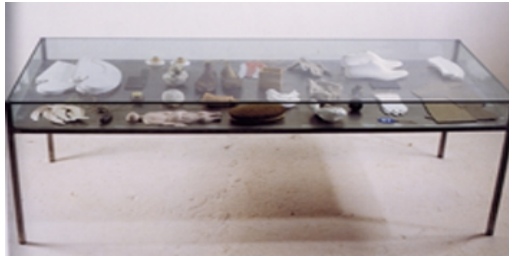


Fig. 91 *Un paréntesis historicista*: 200x80x75, mixta, cristal, hierro, 1998. Catálogo Consorci de Museus, p. 230



Fig. 92. n. catalogación 374. *Recuerdo a Brossa*: 31,5x31,5 mixta, colage y espejo, 1999. Cat Consorci de Museus, p. 219



Fig. 93. n. catalogación 310. *¡Et tout croît, et tout monte!*: 52x20, Técnica mixta, colage y libro, 1998. Catálogo Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana, p. 365

5.9.- Metonimia

Tanto la metonimia como la sinécdoque son utilizadas por C. Calvo, por ejemplo en el cuadro de la Serie “Paletas” (Fig. 64, pg.178) presenta una **sinécdoque particularizante** (*species pro genere*, la parte por el todo), mostrando fragmentos de paletas por paletas enteras, y también una **metonimia** con la paleta por la pintura. Se presenta de modo *redundante*, ya que se dice desde la propia pintura. Respecto al objeto como parte de un todo, M. Raynal, ya en 1912, sugería que antes de realizar una copia exacta de un objeto, los artistas preferían sustituir el objeto mismo por una parte de ese objeto, en una identificación de lo representado y la representación.

Encontramos casos de **sinécdoque icónica** por ejemplo en *La Dame Ovale* (Fig. 94), donde el pelo se presenta por la dama, y **sinécdoques plásticas** por la relación de causa-efecto que provocan las huellas del uso.



Fig. 94. *La Dame Ovale*: 41x41, Técnica mixta, 1996. Catálogo Caixa Galicia. Col. Enrique Juncosa

En cuanto a la **sinécdoque antonomásica**, no siendo este un recurso habitual en Calvo, sí existe un bellissimo caso en *Homenaje a Julio González* (Fig.

95), al que se llega por medio de un encadenamiento de figuras, pues a la sinécdoque antonomásica (esquema formal que alude a un personaje) precede una **sinécdoque particularizante** que sustituye un cuadro conocido del autor, por toda la obra de éste. Por otro lado, ese cuadro está interpretado por la autora, y mediante una síntesis consigue reducir el cuadro a un icono que representa el óvalo del rostro de la mujer, y que se convierte en símbolo. Así pues, por medio de este óvalo se homenajea al autor y por extensión a toda su obra.



Fig. 95. n. catalogación
**232 Homenaje a Julio
González**. 80x80, Técnica
mixta, colage, oro. 1998.
Catálogo Consorci de
Museos de la Generalitat
Valenciana, p. 38

5.10.-Metáfora

En esta figura están relacionados procesos *metonímicos* y particularmente las *sinécdoques*



Fig. 96. n. catalogación 200. Objeto a olvidar y de un objeto a recordar. 200x140, Técnica mixta, colage, caucho, 1998, Catálogo Consorci de Museos de la Generalitat Valenciana, PG 121

Para analizar estos procesos valga como ejemplo *Objeto a olvidar y de un objeto a recordar* (Fig. 96). Con este título se acompaña un cuadro en el que se presenta un utensilio que habitualmente han usado las mujeres para quitar el polvo. Partiendo del título y conociendo la trayectoria de la temática de Calvo, el cuadro puede entenderse metafóricamente como una crítica en contra de los roles que tradicionalmente se han adjudicado al género femenino. Para ello analizaremos, tal como propone el Grupo μ , la metáfora a partir del encadenamiento de dos sinécdoques: la metáfora reside en presentar el “quitapolvos” en lugar de mujer, así el proceso metafórico parte de una

primera metonimia de sinécdoque particularizante, donde la parte está por el todo (utensilio por trabajo domestico), y posteriormente una sinécdoque generalizante por la que se pasa de “trabajo doméstico” a mujer. Donde incide la crítica del título es en esta segunda sinécdoque, en la que “trabajo doméstico” implica mujer, y éste es el prejuicio que alude en el título y que debe ser olvidado.

También el título es retórico, ya que en la primera parte se alude directamente a la necesidad de olvidar estas adjudicaciones, y en la segunda parte, de modo paradójico, a la necesidad de mantener la memoria (para que no vuelva a ocurrir). Estas hipótesis interpretativas que surgen vienen dadas por una serie de presupuestos que el grupo μ ha denominado *ethos*. Estos presupuestos están basados en la “estructura mítica colectiva –la cultura-”, pero también en el individuo. De esta manera el efecto que produce esta figura no será el mismo en función del colectivo o según qué individuo⁶¹. Debemos entender que:

- Este utensilio es tradicional en el ámbito cultural de donde es la artista, y en otra zona posiblemente no se conozca este objeto.
- Está relacionado con las tareas propias de la mujer. En el mismo ámbito y en otros sitios posiblemente ni siquiera sea una tarea.
- Conocer que la autora se implica de modo habitual en procesos reivindicativos de la liberación de roles impuestos a las mujeres, lo que nos facilita la relación crítica entre título y objeto.

⁶¹ Esto está directamente relacionado con el concepto de empatía

5.11.- Alegoría

Todorov⁶² establece que mientras en la metáfora la palabra sólo tiene el sentido figurado, en la alegoría tanto la magnitud metaforizada como la metaforizante tienen sentido propio (existiendo pues un doble sentido). No es frecuente encontrar este recurso retórico en C. Calvo. Pero presentaré dos ejemplos: *¡Oh Venus, oh gran Diosa!* (Fig. 87, pag. 206), donde por medio del símbolo construido con una piel de pelo animal, **metafóricamente** se alude a Venus, y **alegóricamente** al sexo femenino, pues Venus es una alegoría de la feminidad, o más concretamente una **prosopopeya**⁶³ simbolizada. También es alegórico el cuadro *La ciencia del amor* (Fig. 97), donde el plato de porcelana con la pintura roja representa el sexo femenino y por extensión a la mujer.



Fig. 97. n. catalogación 212. **La ciencia del amor.** 200x140, Técnica mixta, colage, caucho, 1996, Catálogo Consorci de Museos de la Generalitat Valenciana, p. 141

⁶² Citado en Carrere-Saborit, op. cit. p. 413

⁶³ Variante de la alegoría en la que se produce una personificación

5.12.- Ironía

La ironía es tratada en muy pocas ocasiones por esta pintora, un modo ácido de expresión enunciado tras la trinchera. En su obra más que ironía se desvela sentido del humor, sin llegar al sarcasmo, como una constante que va hilvanando todos sus cuadros. Por ejemplo, en *Lectura dudosa* (Fig. 98), que juega con la predisposición perceptual del espectador que asocia los genitales masculinos con el centro del cuadro, cuando el objeto que presenta es en realidad una rodillera. En *¿Quién me llama?* (Fig. 86, pg. 205), una cabeza se “asoma” desde su ausencia corporal para ver por quién es solicitado, y de la que, a modo de “bocadillo” podría salir el título. De este cuadro Carmen dice que es “muy religioso”. Podríamos entender que se trata de un cristo, y que junto al título conforma una propuesta ciertamente irónica en referencia a las súplicas que recibe de los creyentes.

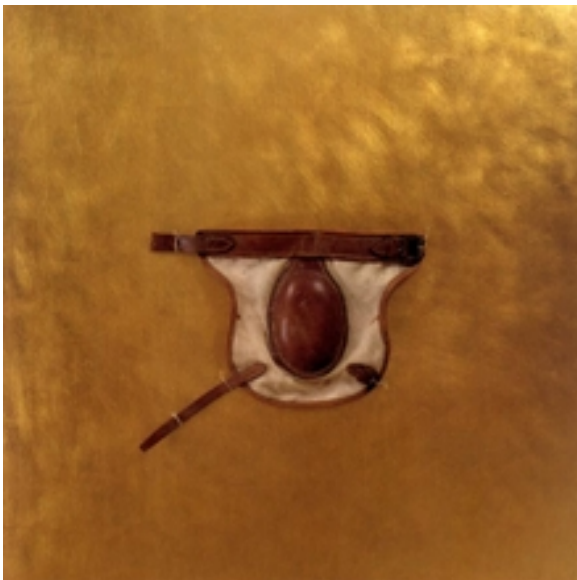


Fig. 98. n. catalogación 223. **Lectura dudosa**: 80x80, Técnica mixta, colage, oro. 1998. Catálogo Consorci de Museos de la Generalitat Valenciana, p. 37

5.13.- Cita y Alusión

Estas dos figuras retóricas están muy presentes en las series primeras de *homenajes, retratos y paisajes*, que hemos analizado detenidamente en el capítulo de *análisis de la obra*. En las obras con objetos incorporados es menos frecuente, pero existen dos cuadros donde homenajea a los artistas, citando obras concretas o modos de hacer: *Homenaje a Julio González* (Fig. 95, pg. 214) y *Recuerdo a Brossa* (fig. 92, pg. 212).

5.14.- Hipérbole

“*El sexo en la cara*” (Fig. 90, pg. 210) es uno de los pocos casos hiperbolizantes, en sentido estricto (y que se podría situar dentro del *monumentalismo*⁶⁴), en la trayectoria de Carmen Calvo. En él se magnifica una entidad, en este caso el concepto de sexo, apoyado de modo metonímico (sinécdoque particularizante) al referirse al todo por medio de un fragmento.

Sin embargo, atendiendo a la hipérbole como exceso, desde el punto de vista icónico, los objetos tienen el tamaño que tienen y no pueden ser magnificados, pero puede darse una hiperacumulación de objetos creando esa sensación excesiva. En este sentido podemos contemplar una acción hiperbólica en la utilización de un objeto repetido indeterminadas veces, como ocurre en *Virgilio* (Fig. 99), donde la repetición del objeto crea un entramado. En este caso surge un curioso resultado donde el efecto expansivo de la mirada del retratado por todo el cuadro resulta también hiperbolizante, dando como resultado un estado inquietante en el espectador.

⁶⁴ Denominación utilizada por Saborit-Carrere, op. cit. p. 449



Fig. 99. n. catalogación 363. **Virgilio**: 50x70, Técnica mixta, collage y fotografía. 1999. Catálogo Consorci de Museos de la Generalitat Valenciana, p. 273

5.15.- Lítote

La lítote es una figura considerada de “supresión-adición, por la que se cancela un elemento léxico o sintáctico y se añade una negación de otro elemento de significado opuesto”. Se trata de una ausencia denunciada, un vacío con el que se cuenta gracias a otra magnitud, un silencio presente.

Calvo utiliza a menudo elementos, que hemos analizado dentro de la elipsis, en los que declara la no presencia del objeto, tales como el contorno, la huella, y la sombra. Un caso concreto es *Los parásitos viajan* (Fig. 85, pg. 145) donde la ausencia del objeto se evidencia por el grafismo que lo suple.

5.16.- Paradoja

Calvo muestra en su obra una paradoja singular, por el hecho de pintar con objetos (elementos con características escultóricas) con los que, además, en muchos casos se homenajea a la pintura, como ocurre en su serie de *homenajes* (especialmente desarrollada con Van Gogh) y en sus alusiones al oficio mismo de la pintura. Sin embargo la gran paradoja en estos cuadros está en que la realidad forma parte de un lenguaje, que es un fenómeno artificial.

Pero, independientemente de esta paradoja que es global a toda su obra, también es habitual en ella utilizar este recurso dentro de sus cuadros con los significados de sus objetos. Existe un bello ejemplo en el cuadro de la *fig. 100*, en el que no solo muestra objetos con sus habituales características, y que hemos definido en el capítulo anterior como realidades sin futuro, en espera dentro del espacio atemporal del cuadro; en este caso también el espacio tiempo vivencial del espectador forma parte del cuadro.

Cualquier espectador puede generar varias interpretaciones de los cuadros, todas ellas fruto de su experiencia, y en última instancia no dejan de ser parte del autorretrato del interprete; con esta premisa de fondo, en el cuadro, Calvo facilita ese auto-retrato cuando nos muestra con su espejo. Sin embargo nos niega nuestra mirada desplazándolo hacia abajo, quizá para que podamos seguir mirando-nos. Y en su lugar nos ofrece un cubrerrostros (anti-faz o más-cara) para protegernos del litigio con nuestra imagen.



Fig. nº100 cat. 192, *Imagination et realization*, 200x140, mixta, colage sobre caucho, 1997

6.- CONCLUSIONES

6.- CONCLUSIONES

Emprendimos nuestro trabajo desplegando una cartografía de los movimientos artísticos que incluyeron objetos en la pintura y de este modo, por comparación, fuimos creando su perfil a partir de las características que la identifican y la diferencian de otras actitudes ante este recurso. Vamos pues a presentar las conclusiones que obtuvimos al respecto.

El primer antecedente de la incorporación de objetos en los cuadros lo hayamos en el *papier collé* cubista, donde la técnica del colage ya implica inevitablemente una doble atención: el objeto como fragmento de la realidad y la ilusión que éste provoca, es decir, la presentación y lo que representa. Desde esta diferenciación, Louis Aragon analizó los dos sentidos en que se desarrolla el colage: uno, de carácter anti-ilusionista, en el que la forma se identifica con la materia, y donde el material demuestra ser autónomo y único por lo específico de su textura; el otro, de naturaleza ilusionista, en el que los objetos, más allá de su realidad, fuera de su contexto habitual, se constituyen en signos evocativos. Asumiendo esta diferenciación por lo válida que pueda resultar, señalaremos que ambas se muestran al tiempo y que Carmen Calvo entiende los objetos como el conjunto de todos los atributos, tanto sus cualidades físicas como significantes, pues para ella ambos son indisolubles.

Desde esos primeros colages de Picasso y Gris en 1912 la realidad incorporada al cuadro es entendida de distintos modos a lo largo de las vanguardias. En primer lugar pasa por el modo de entender los materiales que tienen los constructivistas, destacando Tatlin por la precocidad de sus obras y por el desarrollo tridimensional de su trabajo. Sus *contrarrelieves* de 1913 contruidos con materiales dejan de lado la vertiente objetual, aunque en sus

“relieves pictóricos” ya se contempla las relaciones entre materiales y no solo entre colores, por lo que estimamos en un relevante precedente de las obras que Calvo realiza únicamente con materiales.

Otro movimiento que ampliara esa noción de colage es Dadá, del que destacamos el concepto de Merz que redacta en 1920 Kurt Schwitters que comparte el interés por los materiales con Tatlin, pero donde éste remarca una relación más intensa con el entorno espacial del cuadro, Schwitters muestra un romántico culto al desecho, interesándole únicamente la plasticidad de los materiales.

El grupo de artistas que institucionalizó la incorporación de la realidad en el arte para mostrar, paradójicamente, la fantasía del inconsciente, fueron los surrealistas. Las premisas de este movimiento ofrecen claves para poder entender el funcionamiento del entramado significativo de los cuadros de Calvo, ya que en ellos habla con el lenguaje del inconsciente, y también para comprender cuál es el interés que muestra ante ese tipo de objetos que selecciona, pues contienen buen número de elementos que facilitan ese lenguaje. Lo que proporciona este lugar significativo es el hecho de que los objetos, sometidos a operaciones de desplazamiento y descontextualización, desvelan significaciones antes ocultas y nuevas relaciones entre los objetos, dentro de un contexto donde se potencia la imaginación. Es también en 1913 cuando Duchamp ensambla una horquilla, una rueda y un taburete de cocina con una actitud que se manifiesta en el polo opuesto a las pretensiones de Calvo, por su desmitificación del proceso aurático y la búsqueda del objeto irrelevante. Ante la propuesta de Duchamp de acercar el “arte a la realidad”, cuando postula que el arte se establece en la elección de cualquier objeto, Calvo acerca la “realidad al arte”, al afirmar que cualquier cosa puede ser

valida para *hacer* arte. Duchamp pretende encontrar la absoluta irrelevancia del objeto y Carmen Calvo declara que se deja *seducir por el objeto*, selecciona los objetos por su poder expresivo

Ya en épocas más recientes, en el periodo de los años 50 y 60, los artistas pop han incorporado objetos a los cuadros. Rauschenberg en América y los *tableaux pièges* de Spoerri en Francia son dos ejemplos cercanos a las obras de Calvo por el tipo de incorporación, por la especificidad del objeto, pero no pueden presentar ninguna semejanza en su contenido, teniendo presente el interés de Calvo en conformar un contenido con sus cuadros. En la misma década surge en Italia un grupo de artistas con inquietudes por la capacidad de transformación de los materiales con supuesta ausencia de significación cultural, en este sentido, pobres. Alguna vez se ha acudido a estos autores cuando se ha tratado el tema de los materiales en la obra de Carmen Calvo, sin embargo consideramos que no existen elementos comunes; las vibraciones surrealistas del cabello en los cuadros de Calvo están muy alejadas del cabello de Kounellis.

Los objetos kitsch que en contadas ocasiones utiliza están plenamente justificados si pensamos que son *recuerdos*, vestigios materializados de la memoria, elemento de interpretación fundamental en su trabajo. En ese sentido se entiende cuando, aun asumiendo el uso de estos objetos, no reconoce ser una pintora kitsch.

Una vez definido su perfil, pasamos a estudiar su obra para dilucidar todos los pormenores referentes a los objetos que utiliza, así como las consecuencias de lo que supone la inclusión de la realidad en la pintura.

La realización de cuadros con objetos es la culminación de un largo proceso que Carmen Calvo comienza con la utilización de pequeñas porciones de barro. En estos primeros trabajos anticipa en cierta medida el uso de retazos de realidad, no obstante, ese material cosificado lo utiliza con fines representativos. Estas distintas maneras de usar los elementos reales divide su obra en tres periodos, cuyas transiciones evolucionan pausadamente y siguen un proceso natural, que transcurre de una representación mediante fragmentos de barro, a la presentación de objetos, y de aquí a un periodo en el que vuelve a la representación, aunque la actitud y los recursos son completamente diferentes integrando, dentro de un mismo cuadro, elementos representativos (dibujos, fotos, etc.) y objetos reales.

En el primer periodo que hemos denominado **Periodo de Representación y abstracción**, utiliza el tema del mundo de la pintura de dos modos: con menciones a pintores, de los que hace retratos o cita sus cuadros o estilos, y con alusiones a útiles del oficio pictórico, bien representándolos (con fragmentos de barro o pintura), o bien incorporando al cuadro objetos reales de esta disciplina (paletas, pinceles y lápices principalmente). Habitualmente éstos están fragmentados, usados y dispuestos en toda la superficie del cuadro, lo cual facilita que sean percibidos como materiales y no requieren todavía un interés por su condición de objetos, como ocurre más adelante. Tal como reza el capítulo, durante este periodo mantiene constantes idas y venidas a la abstracción, facilitadas precisamente por el modo de construir sus cuadros, totalmente ocupados por esas porciones de realidad, pero también cobijándose bajo series cuyos títulos, *Escrituras* y *Paisajes*, facilitan este lenguaje.

Tras la presentación de fragmentos de objetos reales, con un proceso evolutivo que puede considerarse natural, comienza a utilizar objetos sin

fragmentar, abriendo un periodo que hemos denominado **Periodo de presentación del objeto**. Éste ha sido el núcleo de la tesis y del que hemos extraído algunas conclusiones que han venido a esclarecer como debe entenderse este recurso en general y de modo particular en el trabajo de Carmen Calvo.

La primera consistía en ratificar que el objeto incorporado debe entenderse como un recurso pictórico. El argumento lo obtuvimos en los tres grupos de rasgos que contempla Genette para que una obra requiera apreciación estética (*normales, variables y contranormales*), y concluimos, como no podía ser de otra manera, pero con elementos de juicio, en que el modo como Carmen Calvo introduce los objetos en sus cuadros pertenece a la categoría de pintura. Así lo consideramos porque es la más acorde con las intenciones del autor, y porque además contiene rasgos normales que no dejan dudas respecto a esta asignación. Éstos son el formato de la superficie donde están los objetos, su bidimensionalidad y disposición vertical, y la lectura pictórica que ofrecen estos elementos donde sus componentes plásticos (color, textura, materia, etc.) se presentan como unidades fundamentales. Esto supone por tanto un *abandono* del criterio de definición de la pintura, en la que no se contemplaba al objeto, ampliando una vez más esta categoría genérica y contribuyendo, tal como afirma Genette, a la evolución de la disciplina.

Dentro de estos mismos términos quisimos reflexionar sobre las consecuencias del aporte de volumen que conlleva este recurso. Con la presentación del objeto y la consecuente desaparición de la representación se desvanecen una serie de códigos que atienden a abstracciones y que pertenecen a la pintura tradicional (representación del espacio pictórico, gradientes de profundidad, traducción del material de la realidad en materia pictórica, etc.). Por lo tanto estos cuadros se perciben como pintura concreta,

pues a pesar de ser figurativos¹ no son representacionales, entendidos ambos términos en sentido estricto. Esto conlleva la necesaria consideración de los agentes plásticos inherentes al propio objeto, que se perciben en otra clave, de modo no descriptivo como ocurre en la representación y que, por otro lado, no son únicamente forma, color y textura. El objeto aporta un elemento más: el volumen, que Carmen Calvo aprovecha en todas sus posibilidades y que materializa cuando perpetúa su sombra pintándola en la superficie del cuadro posibilitándole denunciar una ausencia de modo retórico.

Además de la utilización de objetos Carmen Calvo, en alguna ocasión, también los siluetea o deja su huella en el cuadro. Este recurso está cada vez más presente en sus trabajos, y progresivamente va añadiendo imágenes recuperadas y dibujando, a modo de palimpsesto, encima de ellas, iconos de su propia imaginería. Este tipo de estrategias adquieren en cierto momento de su trayectoria una importancia sustancial, y vimos en ellas un retorno a la representación, por ello le dedicamos un apartado que denominamos de nuevo **Periodo de Representación**.

Este regreso a la representación es un tanto peculiar, porque lo que realiza no es la representación de un objeto, sino de su ausencia. Como adelantábamos, comienza perfilando en el lienzo un objeto que luego quita, quedando la huella a modo de presencia elíptica. Por esto consideramos que su regreso a la figuración lo realiza cerrando el círculo: llega a la representación por una ausencia de la presentación del objeto. Es significativo que con esa evolución hacia la representación llega a la fotografía, imagen que Barthes considera sin

¹ Deberíamos denominar formales, pues según los del gruido de Lieja: *Toda forma es una figura, pero no a la inversa*. Y también concluyen con: *No existe pues la forma hasta que sea decretado que una figura se parece a otras figuras percibidas*. Tratado del signo visual, Grupo μ , Cátedra, 1992, PG. 59 y 60.

connotaciones, pero que, al igual que un objeto, aquí las adquiere por ser incluida en un cuadro por los motivos que reflejábamos antes.

Después de estas disquisiciones plásticas², en términos del Grupo μ , nos planteamos el problema de los significados de estos objetos, y la primera cuestión que no quisimos dejar de esclarecer fue qué ocurre, en términos de significado, cuando se reemplaza una representación por la presentación de un objeto; cuando la realidad se incorpora a un lenguaje, entendiendo que el cuadro es un medio semiótico. Porque si una representación se refiere a un objeto, la cuestión es a qué se refiere un objeto presentado. Nuestras conclusiones fueron que el objeto incorporado al cuadro es, sin duda, un signo: una representación (ícono) se refiere a un objeto para significar algo. Con la incorporación del objeto (referente) y la desaparición del ícono (representación) hay una **compresión del espacio** entre el referente y su significado de modo que el objeto cumple funciones de ícono, sin serlo en sentido estricto.

Hay que tener en cuenta que en el objeto se produce una doble disfunción, la primera le sobreviene cuando éste se declara obsoleto y pasa de lo útil a lo simbólico. La segunda cuando Calvo lo utiliza incluyéndolo dentro de un proceso semiótico, donde el objeto entra a formar parte de un sistema de comunicación. La memoria de éste se recupera para activar sensibilidades y pone a disposición del sistema sus propias huellas, el signo de un hecho.

Por tanto, si los objetos son signos, quedaba por ver qué significan los objetos. Aquí nos encontramos con una serie de condicionantes que dificultan

² A pesar de las discrepancias que pueda suscitar el término, es una terminología que utiliza el Grupo μ cuando opone los signos plásticos ante los signos icónicos y que nos parece útil porque es cómoda y bastante gráfica,

la concreción del significado de los objetos de Carmen Calvo. En primer lugar, del mismo modo que las palabras, en el objeto se advierte una **polisemia**, ya que los distintos sentidos que puede tener una palabra vienen determinados por el contexto. La interpretación de la obra de esta pintora, en muchas ocasiones, resulta difícil en extremo, porque mantiene intencionadamente esa polisemia, tal como iremos viendo en estas conclusiones. Asimismo, en sus obras existe una **imprecisión de códigos** que nosotros atribuimos en gran medida a su interés en que tanto las relaciones de los objetos entre sí como con sus significados se mantengan en el ámbito del inconsciente y la imaginación en el más puro estilo surrealista, tal como desarrollaremos más adelante. Esta multiplicación o fragilidad del significado se debe a que no se establece un sistema de reglas que ayuden a la interpretación iconográfica de sus objetos. Sin embargo sí existen ciertos códigos en complicidad con el espectador que se han establecido cultural y tradicionalmente por decantación y que surgen del ámbito de las vivencias. Pertenecen a un lenguaje natural y no artificial. Los objetos se entienden de modo espontáneo y es consecuencia de una evolución histórica y psicológica, que tiene bastante que ver con el conductivismo. Podríamos decir que nos manejamos en el terreno del sentido común, que desde un enfoque más antropológico nos remite a los *símbolos primarios* (inamovibles y a los que se remite siempre la conciencia humana) y los *símbolos secundarios*, que *aunque ligados estrechamente con los anteriores establecen distintos ordenes determinados por la libertad del creador siendo susceptibles de establecer entre ellos diversos sistemas en función de su posible ordenación relativa y jerárquica*³. Este tipo de códigos confusos están estudiados también desde la semiótica, y son denominados por Eco como *nebulosas de contenido*. A todo ello debemos añadir que en la mayoría de las ocasiones los objetos son utilizados **retóricamente**, que por definición deben

³ Planell, Joaquín: *La interpretación de la obra de arte*, Editorial Complutense, 1996, p. 133

presentar, a la vez que atractivo, opacidad, y por tanto, alteración del mensaje y desplazamientos de sentido.

Además de estas intencionadas ambigüedades, se debe contar con unas variables que condicionan la interpretación de sus cuadros. En primer lugar en el objeto debe reflejarse una **intencionalidad de significación** por parte del autor que en este caso no presenta dudas, debido a que el propio cuadro funciona de *índice* y confiere estatuto significativo al objeto. En todo caso, los problemas surgirían en objetos no contextualizados culturalmente, en los que la intención del espectador determinaría el valor estético de ese objeto e incluso cabría considerar la posibilidad de contemplarlo como *obra artística*. **La época y la cultura** del objeto presentado y del espectador son otras variables que condicionan la relación estética, al igual que los **modos de utilización** de los objetos, su disposición en el cuadro o su modo de empleo pueden variar el significado. Por último los **niveles de interpretación** pueden variar la lectura, porque si antes decíamos que ante la presencia de un objeto *natural*⁴ el entendimiento es espontáneo a consecuencia de una falta de convención de significados, la interpretación de esos objetos tiene niveles, tal como aparece en los estudios de Genette y Panofsky⁵, y pueden ser variables, como estamos viendo, y sumamente profundos, tal como demostraremos a continuación.

Después de encontrarnos estos elementos de digresión, y continuando con nuestro interés por la función significativa de estos objetos, era evidente el interés retórico que muestran estos cuadros. Sus significados están íntimamente ligados al uso retórico que Carmen Calvo hace de los objetos.

⁴ En términos del Grupo μ desarrollado en el punto *objeto natural y artificial* del subapartado 3.2.6. *Tipología de los objetos*.

⁵ Desarrollado en esta tesis dentro del punto *d) Niveles de Interpretación* dentro de las *variables* en el subapartado 3.2.2.3. *Su significado. Variables que lo determinan*

Éste fue el motivo que nos animó a realizar un detallado estudio de las figuras retóricas que fuimos hallando en sus cuadros, y después de esta labor hemos llegado a la conclusión de que el tratamiento retórico es de capital importancia en su obra, hasta el punto que su creación es indisociable de las consideraciones retóricas, porque no sólo constituyen una clave para extraer un significado, sino que también llegan a organizar, en numerosas ocasiones, el entramado compositivo del cuadro al mismo tiempo y, como si de poemas literarios se tratara, organizan en el cuadro/papel los objetos/palabras.

Las figuras más utilizadas por Calvo en el primer periodo son la repetición de elementos cerámicos junto con las citas a pintores y la acumulación de fragmentos que continuará utilizando con la acumulación de objetos en el siguiente periodo. Y aun siendo muy heterogénea y generosa en la utilización de figuras, si tuviéramos que destacar alguna, éstas serían la paradoja y la elipsis, pues ambas son utilizadas el suficiente número de veces como para ser destacadas, si bien la elipsis se presenta de variadas maneras (acontecimientos elípticos, elipsis del tema, elipsis icónicas -huellas, contornos, rellenados, sombras- y plásticas –ausencia de representación-).

En cuanto a los tropos, destacamos la presencia habitual de la metáfora, figura que en ocasiones es difícil distinguir de la función simbólica que está cumpliendo el objeto. En más ocasiones de las que desearía el espectador, estas metáforas que propone son excesivamente arbitrarias, ampliando de este modo la dificultad interpretativa, cumpliendo con su habitual hermetismo.

En nuestra búsqueda de los significados de los cuadros, ya solo nos quedaba indagar el tipo de objetos que utiliza. Cuando se observan sus cuadros es inmediato constatar que prácticamente la totalidad de los objetos utilizados

tienen una característica común: son objetos cotidianos que quedaron obsoletos y que muestran la pátina del tiempo, por tanto contienen un elevado potencial evocador que atrapan al espectador de modo empático envolviéndolo en recuerdos y alimentando su capacidad de fabular historias sobre cada uno de ellos. Estas tres características contenidas en sus objetos, la **empatía**, la **memoria** y la **microhistoria**, son las que hemos utilizado como **elementos de análisis** para aprender a vivir en sus cuadros.

Estos temas han sido los hilos de tres madejas con los que hemos trenzado el mundo de Carmen Calvo, en el que ella se desenvuelve y de donde sale todo ese conjunto de cuadros, que no dejan de ser mirillas por las que escudriñar el interior del ser humano. Por cada una de ellas se desvelan perlas que no quisiéramos reconocer: pasiones deshonrosas, humores mojigatos, actitudes mezquinas, que juntas podrían componer un muestrario de satélites de la miseria, el verdadero pecado original. En esos cuadros también inhalamos rancios recuerdos que por alguna extraña perversión paladeamos hasta que los volvemos a olvidar. Y para que no nos agarremos a un error, y pensemos que estos infortunios pertenecen a otros, en alguna ocasión captura en el cuadro al propio espectador que, queriendo ser *voyeur* se tropieza con su imagen formando parte del cuadro dentro de un espejo. Y a veces, pone a prueba a su interlocutor con datos intencionadamente falsos, haciéndolo *mal-pensar* con un volumen genital dentro de una funcional rodillera.

Pero en sus cuadros también descubre desdichas, se apiada de la víctima y protege su identidad. Resguarda su intimidad con antifaces o bien los despersonaliza supliendo su mirada por el signo del ojo, el que es común a todos.

Somos conscientes de las licencias interpretativas que nos estamos permitiendo basándonos en juicios de valor, sin embargo esto no se contradice con lo argumentado a lo largo de esta tesis, más bien al contrario, tal como se ha expuesto, debido a la polisemia de los objetos, a sus forzadas metáforas, a la ambigüedad de su contenido, a significados que surgen del histórico repertorio del sentido común, estas lecturas están servidas. A pesar de todo, estos cuadros se presentan a modo de manual surrealista, si bien ésta no es una garantía demasiado tranquilizadora.

En todo caso, estas ofrendas a la imaginación son posibles precisamente por la característica común aludida, pues difícilmente otros elementos pueden **empatizar** más con el espectador que un objeto benjaminianamente auténtico, con un aura reforzada por la presencia de la realidad *encuadrada*, que es el signo de su selección, del interés que a suscitado a la autora previamente. Su elección lo ha rescatado del anonimato recuperando de este modo su **historia** que, paradójicamente, es interrumpida porque cambia su rol: deja de ser un objeto para ser un signo. A pesar de mostrar las huellas reales de unos recuerdos, su tiempo ha dejado de transcurrir, el signo de aletarga. Al mismo tiempo esos recuerdos mostrados en el escaparate del cuadro, a modo de fantasmagoría, están ahora a disposición del espectador proporcionando un guión sobre el que fantasear **microhistorias** que activan nuestra propia memoria, individual y colectiva. En ese ámbito nebuloso del recuerdo en el que coincidimos la pintora y los espectadores, en ese terreno intangible, es donde quizás se pueda producir el mítico grado cero de la comunicación, en el que se dan las condiciones necesarias para que el espectador empatice de tal modo con el creador que ni siquiera se necesiten códigos.

Los objetos preservan una parte de su propietario, pero resulta extraño cuando percibimos que C. Calvo se apropia de la intimidad de los demás para descubrir la suya, como si se nutriera del ser común a todos, seleccionando datos, residuos del mundo para intentar explicarnos como se siente, qué siente, mediante elementos arcaicos, extraídos del pozo de lo social, donde se crea la memoria colectiva, y que la mayoría de nosotros solo conocemos de oídas. Son productos seleccionados, incorporados con desesperación⁶. Su sensibilidad es explícita en esos trastos.

Al principio de estas conclusiones comparábamos su trabajo con otros movimientos. Ahora quisiéramos, para acabar de definir con qué material conceptual elabora sus ideas Carmen Calvo, presentar nuestras conclusiones después de haber comparado en el mismo capítulo su trabajo con el de dos artistas que también ejercitan esta espeleología en las grutas de la humanidad. Estos dos artistas son Joseph Beuys y Louise Bourgeois. Los tres presentan objetos con fuerte carga emocional y comparten la referencia a la memoria, así como el ansia de comunicar de modo casi trágico la condición del individuo y de la sociedad, manejando fetiches personales o personalizados.

Los objetos de Joseph Beuys son “restos” de un rito, de acontecimientos de carácter mesiánico, y por lo tanto son objetos que el espectador contempla con el respeto que imponen los fetiches o las reliquias. Están impregnados de un *pathos* que embriaga su expectación. Objetos que contienen la dignidad de los ídolos porque en esos restos *está* la humanidad de Beuys declarada de modo honesto y abierto. Muchas de las obras de Carmen Calvo también están impregnadas de liturgias revenidas de lo más profundo de una sociedad.

⁶ Nos referimos a la creación, si no tuviera que elaborar su sujeción al soporte. La utilización del objeto no deja de ser una inmediatez de expresión.

Aunque, a diferencia de Beuys, ella no *está* en residuos suyos, pero sí en la selección de los objetos, amuletos y talismanes que la sociedad produjo para protegerse, en última instancia, de sí misma. Objetos de ofrenda. Objetos sofisticados con los que enmascararse ante el humillado. Recuerdos y huellas de lugares, tiempos y personas tan concretas como anónimas. Ésta es la humanidad que muestra Calvo en sus cuadros.

Calvo muestra la intimidad del mundo de la que ella se siente partícipe, Beuys muestra su intimidad y por extensión denuncia la de la humanidad.

El otro elemento que declara su vitalidad es una latencia autobiográfica que desprenden los cuadros de Calvo y que, como es conocido, son fundamentales en la obra de Bourgeois.

Calvo y Bourgeois comparten una atmósfera de tensión y vulnerabilidad que provocan por la declaración de sus intimidades, y que el espectador siente a causa de un circunstancial *voyeurismo*.

En cuanto al aspecto formal, las dos elaboran las obras yuxtaponiendo los objetos, que además son recuperados de un pasado aludido, convirtiéndose ambas en arqueólogas y fetichistas de su historia. Mediante la fragmentación ambas muestran una realidad subconsciente: Bourgeois reconstruye las escenas de los traumas de su niñez y Calvo configura un paisaje de datos que describen el comportamiento del modelo. Con sus objetos Calvo nos remueve recuerdos que posiblemente manteníamos en un olvido paliativo, Bourgeois los recupera con declarados fines terapéuticos.

Queremos destacar para concluir la importancia de la memoria en la obra de Carmen Calvo. Aquí el objeto se constituye en vehículo que traslada el pasado a presente y en el que la pintora deja al espectador el margen suficiente para que pueda proyectar su propio azar, destino, vivencias, enamoramientos, o como quieran llamarse. Una especie de mecánica surrealista a la que siempre recurre como fundamento de su trabajo y que avala el uso del objeto por su identidad física y como elemento pictórico. Pero no se puede desvincular un objeto de lo que significa, también está la imagen del *trompe-l'oeil*, de la seducción en el estar y el no estar.

Toda la pintura que ha motivado esta tesis surge del hechizo que determinados objetos ejercen sobre la mirada y la memoria. En la obra de Carmen Calvo el objeto, su presencia o su ausencia, es un componente pictórico que definitivamente enlaza su intangible ideario con la realidad sensible.

7.- CATALOGACIÓN

7.- CATALOGACIÓN

La numeración que aparece en la columna de los catálogos corresponde a la que aparece en la bibliografía.

HOMENAJES

Número,	Título,	Fecha,	Técnica,	Dimensiones,	Catálogo,	Página
---------	---------	--------	----------	--------------	-----------	--------

N	T	F	T	D	C	P
1.	Recopilación, Paisaje, (V. Gogh)	75	Barro cocido	117x86	2	56
2.	Serie paisajes (Van Gogh)	75	Barro y cuerdas	85x118	2	67
3.	Reconstrucción (Van Gogh)	75	Barro y cuerdas	115x84	2	126
4.	Reconstrucción (Van Gogh)	75	Barro y cuerdas	115x84	2	127
5.	Reconstrucción (Van Gogh)	75	Barro y cuerdas	115x84	2	128
6.	Reconstrucción (Van Gogh)	75	Barro y cuerdas	115x84	2	129
7.	Retratos (Van Gogh)	75	Mixta, barro cocido	83x114	15	53
8.	Paisaje reconstruido (V. Gogh)	80	Barro cocido	118x85	2	57
9.	Serie paisajes 10 (Van Gogh)	81	Mixta y collage	150x190	2	65
10.	Serie paisajes, Van Gogh nº 9	81	Óleo y trepas	112x77	2	70
11.	Serie paisajes, homenaje a Van Gogh	83	Óleo y trepas	112x77	2	71
12.	Serie escrituras (Kandinsky)	83	Barro cocido y óleo	77x57	2	37
13.	Serie retratos, Derain	83	Barro cocido	81x65	2	131
14.	Serie retratos (V. Gogh)	83	Barro cocido	81x65	2	132
15.	Serie retratos, Van Gogh	83	Barro cocido	81x65	2	133
16.	Serie retratos, Mondrian	83	Barro cocido	81x65	2	136
17.	Serie retratos, Van Gogh	84	Barro cocido	81x65	2	135
18.	Serie escrituras (Kandinsky)	84	Barro cocido, óleo, acrílico y cuerda	120x120	2	38

CERÁMICAS

Número,	Título,	Fecha,	Técnica,	Dimensiones,	Catálogo,	Página
---------	---------	--------	----------	--------------	-----------	--------

N	T	F	T	D	C	P
19.	Serie paisajes	75	Barro cocido y cuerda	150x190	2	45

20.	Serie recopilación	75	Barro cocido y cuerda	150x190	2	86
21.	Recopilación	75	Barro cocido y cuerda	150x190	2	87
22.	Serie recopilación	75	Barro blanco	114x83	2	97
23.	Serie reconstrucción	75	Barro cocido y papel	37x45'5x5	2	115
24.	Recopilación	75	Mixta, barro cocido	114x83	6	31
25.	Serie recopilación	75	Mixta, barro cocido	150x190	8	25
26.	Recopilación	75	Mixta, barro cocido	44x62	15	51
27.	Serie paisajes	76	Barro cocido	150x190	2	46
28.	Serie paisajes	76	Técnica mixta	150x190	2	47
29.	Serie recopilaciones	76	Barro cocido y cuerda	120x120	2	95
30.	Serie paletas	76	Técnica mixta	37x45'5	2	112, 1
31.	Serie paletas	76	Técnica mixta	37x45'5	2	114, 2
32.	Serie reconstrucciones	76	Barro cocido y papel	37x45'5	2	115
33.	Recopilación	76	Mixta, barro cocido	120x120	6	29
34.	Serie paisajes	76	Barro cocido	150x190	2	46
35.	Paletas	7 6	Mixta, barro cocido	37x45x5	15	56
36.	Serie paisajes (Recopilación)	77	Mixta, barro y materia	85x118	2	50
37.	Serie paisajes (Recopilación)	77	Mixta y barro cocido	85x118	2	51
38.	Reconstrucción paisaje	78	Mixta, barro cocido, acrílico.	91x66	2	48
39.	Paisaje	78	Mixta, barro cocido, acrílico.	85x115	2	49
40.	Serie paisajes (Recopilación)	78	Mixta, barro cocido, acrílico.	85x115	2	52
41.	Serie paisajes	78	Mixta, barro cocido, acrílico.	87x120	2	53
42.	Paisaje reconstruido	78	Cerámicas	120x120	2	55
43.	Paisaje reconstruido	78	Mixta y barro cocido	150x190	2	62
44.	Reconstrucción Paisaje II	78	Mixta, barro cocido	91x66	5	30
45.	Reconstrucción Paisaje II	78	Mixta, barro cocido	91x66	5	32
46.	Paisaje reconstruido	78	Mixta, barro cocido	150x190	8	58
47.	Paisaje	79	Mixta y azulejos	120x120	2	54

48.	Paisaje	79	Barro cocido	150x190	2	63
49.	Recopilación	79	Barro blanco cocido	130x162	2	94
50.	Serie paisajes	79	Barro cocido, acrílico y cuerda	150x190	8	117
51.	Serie paisajes nº 6	80	Mixta, barro cocido	120x120	2	69
52.	Serie paisajes	80	Mixta, barro blanco y cuerda	150x190	2	60
53.	Paisaje	81	Mixta, barro cocido y acrílico	150x190	2	64
54.	Serie paisajes nº 19	81	Mixta, barro cocido y acuarela	85x85	2	68
55.	Serie paisajes nº 19 bis	81	Mixta, barro cocido y acuarela	85x85	2	72
56.	Serie paisajes nº 24	81	Mixta, barro cocido y acuarela	120x120	2	73
57.	Serie paisajes nº 17	81	Mixta, barro cocido y óleo	130x200	2	76
58.	Serie escrituras	82	Barro y cuerda sobre papel	116x82	2	23
59.	Serie escrituras	82	Barro de color y cuerda	100x65	2	24
60.	Serie escrituras	82	Barro cocido	85x118	2	28
61.	Serie escrituras	82	Barro cocido, acrílico, acuarelas y tierra.	150x190	2	29
62.	Serie escrituras	82	Barro y acuarela	85x118	2	36
63.	Serie paisajes	82	Mixta, barro cocido	120x190	8	95
64.	Serie escrituras	83	Barro y cuerda sobre papel	112x77	2	33
65.	Serie escrituras	83	Barro cocido y acrílico	150x190	2	42
66.	Serie escrituras	83	Barro cocido y lápiz	115x70	8	42
67.	Serie escrituras	83	Barro cocido y papel	112x73	8	43
68.	Retratos, Rosalba Carriera	83	Mixta, barro cocido	81x65	15	52
69.	Sin título (Escrituras)	83	Mixta, barro cocido	120x120	15	54
70.	Serie escrituras	84	Cerámica y carbón	150x190	2	35
71.	Serie escrituras	84	Barro cocido, tierras	120x120	2	39
72.	Retratos	84	Barro cocido	81x65	2	134
73.	Retratos	84	Cerámicas y acrílico	81x65	2	137
74.	Serie retratos	84	Mixta, barro cocido	81x65	8	120
75.	Serie escrituras	85	Mixta, barro cocido	150x190	15	63
76.	Paisaje, París	86	Barro cocido, tierras y cuerda	134x107	2	80
77.	Paisaje, París Tuilleries	86	Barro cocido y acrílico	192x145	2	82
78.	Lettre, París	86	Mixta, barro cocido y collage	46x33	8	39

79.	Paisaje	87	Mixta sobre lienzo	46x33	8	35
80.	Serie paisajes	88	Barro cocido y alambre	200x200	2	83
81.	Recordando París	89	Mixta, barro cocido	200x200	3	14
82.	Fósiles	89	Mixta, barro cocido	100x100	8	86
83.	Formas II	89	Mixta, barro cocido	100x100	8	87
84.	Recordando París	89	Mixta, barro cocido y acrílico	200x200	8	121
85.	Muros	91	Mixta, barro cocido	150x190	8	77
86.	Sin título	92	Mixta, barro cocido	100x100	8	91
87.	Hertogenbosch II	94	Mixta, barro cocido	120x120	4	24
88.	Hertogenbosch I	94	Mixta, barro cocido	120x120	4	25
89.	Sin título	95	Mixta, barro cocido	106x76	1	25
90.	Sin título	95	Mixta, barro cocido	150x200	8	31
91.	Lettre, París	95	Mixta, barro cocido y acrílico	162x130	8	33
92.	Naturaleza muerta	95	Mixta, barro cocido	90x100	8	45
93.	La historia continúa	95	Mixta, barro cocido	150x190	8	85
94.	Paletas	95	Mixta, barro cocido	37x45x5	15	57
95.	Recibí tu mensaje	96	Mixta, barro cocido	100x136	8	130
96.	paleta	98	Mixta, barro cocido	33x46	14	108/9

PINTURA COMO MATERIA

Número,	Título,	Fecha,	Técnica,	Dimensiones,	Catálogo,	Página
---------	---------	--------	----------	--------------	-----------	--------

N	T	F	T	D	C	P
97.	Paletas	76	Mixta y óleo	25x33	2	110, 2
98.	Paletas	81	Mixta y óleo	27'5x35'5	2	120, 2
99.	Serie escrituras	82	Mixta, papel y óleo	117x70	2	22
100.	Serie escrituras	82	Mixta, papel y óleo	112x77	2	26
101.	Serie escrituras	82	Mixta, papel y óleo	102x73	2	27
102.	Serie escrituras	82	Mixta, papel y óleo	112x77	2	31
103.	Serie escrituras	86	Mixta, papel y óleo	102x73	8	27
104.	Lettre, París (escrituras)	87	Mixta, acrílico y pigmentos	150x150	2	40

OTROS MATERIALES

Número,	Título,	Fecha,	Técnica,	Dimensiones,	Catálogo,	Página
---------	---------	--------	----------	--------------	-----------	--------

N	T	F	T	D	C	P
105.	Serie recopilación materiales	76	Materiales diversos en bolsas	84x115	2	93
106.	Serie recopilación	76	Mixta y madera	87x120	2	88
107.	Recopilación objetos	76	Mixta y madera	44'5x62'5	2	96
108.	Serie Paletas.	76	Mixta y espejo	37x45'5	2	114
109.	Serie Paisaje.	79	Tizas de colores	120x120	2	61
110.	Serie escrituras.	82	Tizas sobre papel	112x73	2	25
111.	Serie Paletas.	89	Mixta y escayola	120x120	2	122
112.	Serie Paletas.	89	Mixta y madera	120x120	2	123
113.	Serie Paletas.	89	Técnica mixta, escayola	200x200	8	53
114.	Diversos materiales	91	Mixta, barro cocido y cemento	100x00	15	64
115.	Sin título.	92	Mixta, telas	20x15	14	88
116.	Pinceles	93	Mixta, colage	100x100	8	70
117.	Cristales	95	Técnica mixta, cristales	200x140	5	35
118.	Cristales	96	Técnica mixta, cristales	200x140	6	14
119.	Cristales	96	Técnica mixta, cristales	200x140	6	16
120.	Cristales	96	Técnica mixta, cristales	200x140	6	18
121.	Cristales	96	Técnica mixta, cristales	200x140	6	20
122.	Cristales	96	Técnica mixta, cristales	100x100	8	132
123.	Cristales	96	Técnica mixta, cristales	200x140	8	79
124.	El sexo en la cara	97	Mixta, pelo	157x127	8	63

MATERIALES COMO OBJETOS

Número,	Título,	Fecha,	Técnica,	Dimensiones,	Catálogo,	Página
---------	---------	--------	----------	--------------	-----------	--------

N	T	F	T	D	C	P
125.	Establecido	89			3	11

126.	Hojas	89	Mixta: cinc y yeso	100x100	8	57
127.	Ordenación	89	Mixta, cerámica sobre espuma	55x65	8	92
128.	Sin título	90	Mixta, cinc	200x200	8	55
129.	Naturalezas	90	Mixta, escayola y espuma	60x80	8	61
130.	Sin título	91			3	10
131.	Sin título	91	Mixta, diferentes objetos	150x190	8	73
132.	Sin título	92	Mixta, terracota y objetos diversos	100x100	4	37
133.	Comienzo	94	Colage de cerámicas	106x76	4	27
134.	Ibero	94	Mixta, terracota y objetos diversos	100x100	4	39
135.	Sin título	95	Mixta y colage	46x33	4	45
136.	¿Ya ha puesto éste la medula de la espalda en el pelo de la amada?	95	Estopa	81x66	5	21
137.	Le Marais	95	Mixta, barro cocido y metal	107x76	5	27
138.	Lápices	95	Mixta	46x33	5	31
139.	Inceste on passion famille	96	Espejo y cabello	104x74	1	7

MATERIALES CON FORMAS DE OBJETOS

Número,	Título,	Fecha,	Técnica,	Dimensiones,	Catálogo,	Página
---------	---------	--------	----------	--------------	-----------	--------

N	T	F	T	D	C	P
140.	Las sombras de la noche	94	Mixta y colage	150x190	4	9
141.	No se lo digas a nadie	95	Mixta, collage y grafito	150x190	8	84

OBJETOS COMO MATERIALES

Número,	Título,	Fecha,	Técnica,	Dimensiones,	Catálogo,	Página
---------	---------	--------	----------	--------------	-----------	--------

N	T	F	T	D	C	P
142.	Serie recopilación reconstrucción	77	Paletas de afilar	87x121	2	89

143.	Recopilación reconstrucción Pinceles	94	Trozos de pinceles	100x100	4	43
144.	La carta	95	Etiquetas	81x66	5	15- n° 4

PRESENTACIÓN DE OBJETOS / MATERIALES

Número,	Título,	Fecha,	Técnica,	Dimensiones,	Catálogo,	Página
---------	---------	--------	----------	--------------	-----------	--------

N	T	F	T	D	C	P
145.	Serie paletas	76	Paleta	37x45'5	2	112
146.	Serie paletas	76	Paleta	37x45'5	2	113
147.	Serie paletas	77	Paleta	37x45'5	2	113
148.	Tal cual	89	Mixtas y objetos	150x150	2	102
149.	Establecido	89	Mixta, barro cocido y chamota	100x100	8	107
150.	Explorar	90	Mixta, yeso, mármol, cinc, espuma	100x100	8	135
151.	Sin título	91	Mixta, diferentes objetos	100x100	8	106
152.	Madame Bonnet	92	Mixta, collage	150x190	8	37
153.	Autorretrato	93	Mixta, diferentes objetos	200x200	1	21
154.	<i>In memoriam</i>	93	Mixta, collage	150x190	8	67
155.	Chéri	94	Mixta, collage	150x100	4	13
156.	Recopilación	94	Mixta, collage	100x100	4	17
157.	Amor	95	Mixta, colage sobre caucho	200x140	12	165
158.	Sin Título	96	pizarra	34x19	14	79
159.	El peso de los fantasmas	95	Mixta, colage sobre caucho	200x140	12	163
160.	Elías	96	Mixta, colage sobre caucho	200x140	5	1
161.	La casa misteriosa	96	Mixta, diferentes objetos sobre caja	71x40	5	2
162.	Una ninfa amiga de la infancia	96	Mixta, colage sobre caucho	200x140	12	107

163.	Sueña II	96	Mixta, colage	126x91	5	26
164.	“Pardi Parée de Paresse de Paroseis	96	Mixta, colage sobre caucho	200x140	8	109
165.	Les amours jaunes	96	Mixta, objetos sobre pizarra	100x130	8	139
166.	Les soupirs	96	Mixta, objetos sobre pizarra	100x130	8	140
167.	18 Pizarras para libro de autor editado por L. Adelantado	97	Objetos sobre pizarras	34x19 cada una	1	26, 27
168.	El desperezamiento, el bostezo, el estornudo	97	Objeto sobre pizarra	100x130	15	181
169.	“Emanación explosión	97	Objeto sobre pizarra	100x130	15	182
170.	L’excès de presión sur un Boston électrique	97	Objeto sobre pizarra	100x130	15	183
171.	Le filou scrupuleux	97	Objeto sobre pizarra	100x130	15	184
172.	Phyque de bagage	97	Objeto sobre pizarra	100x130	15	185
173.	De bas en soie la chose aussi	97	Objeto sobre pizarra	100x130	15	186
174.	On a fair dans la chambre	97	Objeto sobre pizarra	100x130	15	187
175.	¿Por qué este sueño es tan corto	97	Objeto sobre pizarra	100x130	15	188
176.	El numero 4 hembra se acerca	97	Objeto sobre pizarra	100x130	15	189
177.	La paternité	97	Objeto sobre pizarra	100x130	15	190
178.	Serie de miembros	97	Objeto sobre pizarra	100x130	15	191
179.	Tormenta = Décharge	97	Objeto sobre pizarra	100x130	15	192
180.	!Oh! Crever un abces au plus lent	97	Objeto sobre pizarra	100x130	15	193
181.	S/T	97	Objeto sobre pizarra	100x130	15	194
182.	Quand nous saurons	97	Objeto sobre pizarra	100x130	15	195
183.	A charge de revanche et à verge de rechange	97	Objeto sobre pizarra	100x130	15	196
184.	Se levanta y saca su puñal	97	Objeto sobre pizarra	100x130	15	197
185.	Le Collier de Griffes	97	Objeto sobre pizarra	100x130	15	198
186.	La chute de l’urne et des excréments	97	Objeto sobre pizarra	100x130	15	199
187.	Les amours jaunes	97	Objeto sobre pizarra	100x130	15	200
188.	Du dos de cuiller au cul de la	97	Objeto sobre pizarra	100x130	15	201

	dovairère					
189.	No es nada pero había que pensarlo	97	Mixta, colage sobre caucho	200x140	12	157
190.	No es nada pero había que pensarlo	97	Mixta, colage sobre caucho	200x140	12	127
191.	El por qué de la obesidad de los fantasmas	97	Mixta, colage sobre caucho	200x140	12	105
192.	Imagination et realization	97	Mixta, colage sobre caucho	200x140	12	111
193.	Les sept éléments capitaux	97	Mixta, colage sobre caucho	200x140	12	129
194.	Los parásitos viajan	97	Mixta, colage sobre caucho	200x140	12	145
195.	He aquí como ocurrió	97	Mixta, colage sobre caucho	200x140	12	149
196.	Sex appeal será espectral	97	Mixta, colage sobre caucho	200x140	12	153
197.	Ceremonia fastuosa en un subterráneo	98	Mixta, colage sobre caucho	200x140	12	139
198.	Le mal	98	Mixta, colage sobre caucho	200x140	12	113
199.	Le Châtiment de Tartufo	98	Mixta, colage sobre caucho	200x140	12	135
200.	Objeto a olvidar y de un objeto a recordar	98	Mixta, colage sobre caucho	200x140	12	121
201.	Lo que se ve en un objeto es otro objeto escondido	98	Mixta, colage sobre caucho	200x140	8	131
202.	Leyenda imperial	98	Mixta, colage sobre caucho	200x140	12	115
203.	¿Qué sé? ¿Qué busco? ¿Qué siento?	98	Mixta, colage sobre caucho	200x140	12	123
204.	El amante visual	98	Mixta, colage sobre caucho	200x140	12	117
205.	Viaje nunca hecho	98	Mixta, colage sobre caucho	200x140	12	143
206.	Autorretrato	98	Mixta, colage sobre caucho	200x140	9	29
207.	Mes petites amoureuses	98	Mixta, colage sobre caucho	200x140	12	133

208.	El gran teatro del mundo	98	Mixta, colage sobre caucho	200x140	10	28
209.	¿Quién me llama?	98	Mixta, colage sobre caucho	200x140	12	109
210.	La petite fille de Montrieul	98	Mixta, colage sobre caucho	200x140	12	119
211.	S/T	98	Mixta, colage sobre caucho	200x140	8	153
212.	La ciencia del amor	98	Mixta, colage sobre caucho	200x140	12	141
213.	El gran teatro del mundo	98	Mixta, colage sobre caucho	200x140	12	151
214.	La mujer salvaje y la queridita	98	Mixta, colage sobre pan de oro	69x69	14	13
215.	Mientras pasa el tiempo	98	Mixta, colage sobre pan de oro	80x80	12	83
216.	Llueve, llueve, llueve	98	Mixta, colage sobre pan de oro	80x80	12	21
217.	La suerte no es ciega	98	Mixta, colage sobre pan de oro	80x80	12	59
218.	Marcha fúnebre	98	Mixta, colage sobre pan de oro	80x80	12	35
219.	Estoy y no soy	98	Mixta, colage sobre pan de oro	80x80	12	47
220.	...el sagrado instinto de no tener teorías...	98	Mixta, colage sobre pan de oro	80x80	12	71
221.	Pensamientos	98	Mixta, colage sobre pan de oro	80x80	12	57
222.	Almas gemelas	98	Mixta, colage sobre pan de oro	80x80	12	29
223.	Lectura dudosa	98	Mixta, colage sobre pan de oro	80x80	12	37
224.	No toquemos a la vida ni con la punta de los dedos	98	Mixta, colage sobre pan de oro	80x80	12	41
225.	Vía Láctea	98	Mixta, colage sobre pan de oro	80x80	9	49
226.	La divina envidia	98	Mixta, colage sobre pan de oro	80x80	12	61
227.	Bizarre	98	Mixta, colage sobre	80x80	12	45

			pan de oro			
228.	Estética del artificio	98	Mixta, colage sobre pan de oro	80x80	12	65
229.	...barcos que pasan por la noche y ni se saludan ni conocen	98	Mixta, colage sobre pan de oro	80x80	12	73
230.	Intervalo doloroso	98	Mixta, colage sobre pan de oro	80x80	12	79
231.	Intervalo doloroso II	98	Mixta, colage sobre pan de oro	80x80	12	81
232.	Homenaje a Julio González	98	Mixta, colage sobre pan de oro	80x80	12	39
233.	Y así como sueño	98	Mixta, colage sobre pan de oro	80x80	12	75
234.	El arte tiene valor porque nos saca de aquí	98	Mixta, colage sobre pan de oro	80x80	12	63
235.	Aunque yo quisiese crear	98	Mixta, colage sobre pan de oro	80x80	12	77
236.	Te quería, ahora no	98	Mixta, colage sobre pan de oro	80x80	12	43
237.	Sueño triangular	98	Mixta, colage sobre pan de oro	80x80	9	45
238.	Diario Lúcido	98	Mixta, colage sobre pan de oro	80x80	9	45
239.	Mujer violenta y esterilizada	98	Mixta, colage sobre pan de oro	50x50	12	23
240.	Mágico andar de noches incompletas	98	Mixta, colage sobre pan de oro	50x50	12	27
241.	Escritura automática	98	Mixta, colage sobre pan de oro	50x50	12	69
242.	Tenía hambre	98	Mixta, colage sobre pan de oro	100x74	10	36
243.	Comprendo mal la idea de propiedad	98	Mixta, colage sobre pan de oro	50x50	12	25
244.	Morir en el agua viuda de deseos donde se desordenan los amigos	98	Mixta, colage sobre pan de oro	50x50	12	51
245.	¿Quién está ahí?	98	Mixta, colage sobre pan de oro	50x50	12	53

246.	Más bello que el calor de ese guante olvidado sobre el mar	98	Mixta, colage sobre pan de oro	50x50	12	17
247.	El poeta trabaja	98	Mixta, colage sobre pan de oro	50x50	12	55
248.	La belleza será convulsiva o no será	98	Mixta, colage sobre pan de oro	50x50	12	67
249.	Libertad, calor de hombre	98	Mixta, colage sobre pan de oro	50x50	12	19
250.	El carácter fugitivo del amor es también el de la muerte	98	Mixta, colage sobre pan de oro	50x50	12	49
251.	Habla según la locura que te ha seducido	98	Mixta, colage sobre pan de oro	50x50	12	31
252.	Lo he sentido todo	98	Mixta, colage sobre pan de oro	80x80	12	33
253.	Cogitranco	99	Mixta, colage sobre caucho	200x140	12	137
254.	Arqueología o los exvotos	99	Mixta, colage sobre caucho	200x140	12	125
255.	Vidas	99	Mixta, colage sobre caucho	200x140	12	147
256.	Oh! Venus Oh! gran Diosa!	99	Mixta, colage sobre caucho	200x140	12	155
257.	Al verles se diría que lloran al dormir	99	Mixta, colage sobre caucho	200x140	12	159
258.	Matthieu	99	Mixta, colage sobre caucho	200x140	12	161

MESTIZAJE

Número,	Título,	Fecha,	Técnica,	Dimensiones,	Catálogo,	Página
---------	---------	--------	----------	--------------	-----------	--------

N	T	F	T	D	C	P
----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------

259.	Que la suerte te acompañe	94	Objetos, representación gráfica, materiales con forma de objetos, pintura del tubo.	74x110	4	22
260.	Bruce	94	Objetos, representación gráfica, materiales con forma de objetos.	107x76	4	30
261.	Naturaleza muerta de las botas	94	Objetos, representación gráfica, materiales con forma de objetos, cerámicas.	108x122	4	40
262.	Pepita	95	Materiales y objetos recortados	46x33	5	10 nº 1
263.	A Madrid y regreso	95	Materiales, objetos recortados, objetos, lenguaje escrito.	46x33	5	11 nº 2
264.	Sueña III	96	Objetos recortados y vaciados, lenguaje escrito, colage de hojas de libretas.	126x91	5	9
265.	El soñador	97	Representación gráfica, objetos reales, objetos recortados y vaciados sobre colage de hojas de libretas y libros	200x140	8	102
266.	Divertimento	97	Representación gráfica, objetos reales, objetos recortados y vaciados sobre colage de hojas de libretas y libros	200x140	8	103
267.	(¿Prefacio?)	98	Representación gráfica figurativa sobre imágenes recuperadas	100x50	9	56
268.	Resistencia	98	Representación gráfica figurativa sobre imágenes recuperadas	100x50	9	56
269.	El río de la posesión	98	Representación gráfica figurativa sobre imágenes recuperadas	100x50	9	57
270.	Madres de mayo	98	Representación gráfica figurativa sobre imágenes recuperadas	100x50	9	57
271.	El contemporari	98	Representación gráfica figurativa sobre imágenes recuperadas	100x50	9	58
272.	Mi alma cansada de la vida	98	Representación gráfica figurativa sobre imágenes recuperadas	100x50	9	58
273.	El saciable	98	Representación gráfica figurativa sobre imágenes recuperadas	100x50	9	59
274.	Reflejos	98	Representación gráfica figurativa sobre imágenes recuperadas	100x50	9	59
275.	Est-elle aimee?	98	Representación gráfica figurativa	110x75	10	21

			sobre imágenes recuperadas y objetos			
276.	Le buffet	98	Representación gráfica figurativa sobre imágenes recuperadas y objetos	110x75	10	41
277.	Querrá preguntarte cosas	99	Representación gráfica figurativa sobre imágenes recuperadas	50x50	10	5
278.	Y luego se va a otra parte	99	Representación gráfica figurativa sobre imágenes recuperadas	46x33	10	5
279.	Con los labios golosos	99	Representación gráfica figurativa sobre imágenes recuperadas	95x67	10	6
280.	He escrito esta historia	99	Representación gráfica figurativa sobre imágenes recuperadas	46x33	10	7
281.	Es todo maquillaje	99	Representación gráfica figurativa sobre imágenes recuperadas	50x50	10	7
282.	Sensación	99	Representación gráfica figurativa sobre imágenes recuperadas	66x90	10	8
283.	Misère de la poesie	99	Representación gráfica figurativa sobre imágenes recuperadas	33'5x26	10	17
284.	Legitime défense	99	Representación gráfica figurativa sobre imágenes recuperadas y objetos	16x46	10	18
285.	Autorretrato	99	Mixta, colage, foto	25x18'5	11	75
286.	y él cantaba y era feliz	99	Mixta, papel, colage	18'5x30'5	11	76 n° 1
287.	¿Ustedes gustan?	99	Mixta, papel, colage	26x17'5	11	81
288.	Y en aquel momento se despertó	98	Mixta, papel, colage	150x190	11	83
289.	vida	98	Mixta, papel, colage	190x130	11	87
290.	Qué buscas a estas horas caminante?	99	Mixta, papel, colage	30x18	11	90
291.	Giorni	96	Mixta, papel, colage	240x170	11	107

LIBROS

Número,	Título,	Fecha,	Técnica,	Dimensiones,	Catálogo,	Página
---------	---------	--------	----------	--------------	-----------	--------

N	T	F	T	D	C	P
---	---	---	---	---	---	---

292.	¡El inmenso hormigueo de todos los embriones	98	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	30x23	12	353
293.	! Poder saber pensar! ¡Poder saber sentir!	98	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	31'5x43'5	11	46
294.	Médium	99	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	33x22	12	359
295.	La peinture au défi	99	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	28x46	11	47
296.	Dios es bueno, pero el diablo tampoco es malo	99	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	41x29	12	345
297.	Bruce	98	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	22x33	12	347
298.	Viaje a París	98	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	25x30	12	349
299.	Le grand ciel est ouvert, les mysteres sont morts	98	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	28'5x31	12	351
300.	Le monde a soir d'amour, tu viendras l'apaiser	98	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	44x31'5	11	50
301.	Sin nada más y sin embargo verdaderos	98	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	44'5x32	11	53
302.	Le libertinaje	99	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	19'5x27'5	12	357
303.	Edgar Poe	99	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	32x21	12	395
304.	Misère de la poesie	99	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	33'5x26	12	355
305.	Les pas perdus	99	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	26x18	12	361

306.	Le voyageur	99	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	23'5x33	11	52
307.	Misère de la poesie	99	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	33'5x26	11	52
308.	Morí turí te salutant	99	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	23'5x33	12	363
309.	Lo he sentido todo de repente	99	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	23'5x18	11	53
310.	!Et tout croit, et tout monte	98	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	52x20	12	365
311.	Fraité de style	99	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	16x44	12	367
312.	¡Qué ojos!	98	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	28x46	11	56
313.	Todo esfuerzo es un crimen, porque todo sueño es un sueño inerte	98	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	41x29	11	57
314.	Nadja	98	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	21'5x32	12	369
315.	Point du jour	99	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	21'5x32	12	371
316.	La muerte del príncipe	98	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	34x21'5	12	373
317.	Regaliz, Cervantes	98	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	28x18'5	12	375
318.	Nunca voy donde hay riesgo	98	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	24x19	11	61
319.	¡creo en tí! ¡yo creo en tí!	98	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	44x31'5	11	61

320.	Je regrette les temps de l'antique jeunesse	98	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	22'5x16'5	11	61
321.	Minotaure	99	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	43x15'5	12	377
322.	Une vague de rêves	99	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	16x44	12	379
323.	Legitime defense	99	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	16x46	12	381
324.	Manifeste du surrealisme	99	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	46x16	12	383
325.	Le paysan de Paris	99	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	30x20	11	66
326.	Persecute, persecuteur	99	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	22x34	12	385
327.	Y así consigo	98	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	42'5x15'5	12	387
328.	El amor que me tienen	00	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	11x30	13	50
329.	Le grande gaité	99	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	21x29	12	389
330.	Le surrealisme	99	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	20x23	12	391
331.	Dans l'inmense splendor de la riche nature	98	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	46'5x32'5	11	70
332.	Soleil et chair	98	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	21x29	11	71
333.	Encuentros	99	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	25x18'5	12	393

334.	Tute la vielle chambre était iliminée	99	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	20x31	12	397
335.	ya no hay bajo la puerta ningún rojo reflejo	99	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	16x22	12	399
336.	Y creían oír sonar de cerraduras	99	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	19x29	12	401
337.	Y cuándo al fin vendrá esta madre perdida	99	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	29'5x40'5	12	403
338.	Mercader y ladrón son sinónimos	99	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	22x17	12	405
339.	Y mientras el silencio de tus ojos azules	99	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	27x19	12	407
340.	Recuerdos	99	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	26x39	12	409
341.	Pero como ha cambiado aquel hogar de antaño	99	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	23x31	12	411
342.	El fotógrafo amigo	99	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	19x26	12	413
343.	Ojos que no ven...	99	Representaciones graficas figurativas y objetos sobre libros	10'5x31	12	415

FOTOGRAFIA

Número,	Título,	Fecha,	Técnica,	Dimensiones,	Catálogo,	Página
---------	---------	--------	----------	--------------	-----------	--------

N	T	F	T	D	C	P
----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------

344.	José	96	Cerámicas sobre fotografía	70x50	12	269
345.	Querido amigo	97	Objeto sobre fotografía	122x83	12	299
346.	¿Qué hay en todo esto sino yo?	97	Objeto sobre fotografía	215x225	8	129
347.	Hunde su puñal en un tronco de árbol	97	Objeto sobre fotografía	120x80	12	303
348.	¿Qué hay en todo esto sino yo?	98	Objeto sobre fotografía	203x124	8	125
349.	Ahora mismo iba a llamarte	98	Objeto sobre fotografía	50x40	12	267
350.	Pere lachaise	98	Objeto sobre fotografía, díptico	122x190	10	43
351.	Ornières	98	Objeto sobre fotografía	104x79	12	311
352.	17 de mayo de 1959	99	Objeto sobre fotografía	50x40	12	294
353.	No es lo que parece	99	Objeto sobre fotografía	190x122	12	307
354.	Fêtes de la faim	99	Objeto sobre fotografía	104'5x79	12	309
355.	Cadáver exquisito	99	Objeto sobre fotografía	56'5x42	12	293
356.	Chino cochino	99	Objeto sobre fotografía	127x82	12	297
357.	Estuvo usted abajo	99	Objeto sobre fotografía	50x40	12	305
358.	Una vida de mercurio	99	Objeto sobre fotografía pintada	105x155	12	301
359.	Pues ésta soy yo	99	Fotografía pintada (Retratos)	156x101	12	261
360.	A Paco	99	Fotografía pintada	127x82	12	265
361.	No oí nada	99	Fotografía pintada y objeto (Retratos)	23x17	12	263
362.	Vicente	99	Fotografía pintada y objetos (Retratos)	70x50	12	271
363.	Virgilio	99	Fotografía pintada y objetos – ojos- (Retratos)	70x50	12	273
364.	Rafael	99	Fotografía pintada y objetos – alfileres- (Retratos)	70x50	12	275
365.	Rafael I	99	Fotografía pintada y objetos – barro- (Retratos)	70x50	12	277
366.	Calixto	99	Fotografía pintada y objetos – manos- (Retratos)	70x50	12	279
367.	Ángel	99	Fotografía pintada y objetos – cabellos- (Retratos)	70x50	12	281
368.	Ángel I	99	Fotografía pintada y objetos – tubos pigmentos- (Retratos)	70x50	12	283

369.	Arturo	99	Fotografía pintada y objetos – guantes- (Retratos)	70x50	12	285
370.	Enrique	99	Fotografía pintada y objetos – trenza- (Retratos)	70x50	12	287
371.	Juan	99	Fotografía pintada y objetos – tubo- (Retratos)	70x50	12	289
372.	Luis	99	Fotografía pintada y objetos – letras- (Retratos)	70x50	12	291
373.	Corona Boreal	99	Objeto sobre fotografía	137x122	12	313

EXENTOS

Número,	Título,	Fecha,	Técnica,	Dimensiones,	Catálogo,	Página
----------------	----------------	---------------	-----------------	---------------------	------------------	---------------

N	T	F	T	D	C	TÍTULO
374.	Recuerdo a Brossa	98	Espejo y dentadura	31'5x31'5	11	133
375.	La escuela	89	Mixta, bolsa con barro cocido y objetos	100x61	2	100

8.- ENTREVISTA A CARMEN CALVO

7.- ENTREVISTA A CARMEN CALVO

Realizada el día 07.03.02

A. Cucala –Para componer un cuadro ¿Es posible que un objeto te interese más por su cualidad plástica (color, textura, tamaño, etc.) que por ser el objeto que es?

C. Calvo - No, cuando estás haciendo un cuadro, estas haciendo un cuadro, y va todo vinculado, es como en la pintura, no puedes fijarte solo en una esquina, es el conjunto.

A.C.- Si, pero yo me refiero a que si fuera un cuadro convencional, posiblemente interesara una pincelada ocre en cierta parte del cuadro para cerrar la composición, en este sentido, posiblemente también te interese un objeto, solo por su color.

C.C.- Yo me considero pintora, pinto con objetos, o mejor, me manifiesto con objetos. Y no se puede desvincular un objeto de lo que significa. Cualquier objeto no es fortuito, los objetos están muy pensados. Pienso que esa “arqueología ficticia” de la que se ha hablado tanto, tiene algo de verdad porque...Es como el *voyeur* o el fetichista que busca un objeto, yo algunas veces sí busco algún objeto en concreto, pero normalmente es el objeto el que me seduce a mí, y yo, como un almacenista de historias, de colores, porque en definitiva es como si tuvieras los colores de oleos, acrílicos, guardados, pues es tener esos objetos, que no se si los voy a utilizar, pero están ahí. Entonces cuando empiezo otro proyecto... realmente yo siempre dibujo, dibujo mucho en cuadernillos, pongo ideas... el boceto siempre me sirve como base, lo cual no quiere decir que en el proceso de confección surja el azar, que surge en todo cuadro, como tu decías puede presentarse la necesidad de una pincelada, pues yo pensaría en otro elemento, pero el elemento hay que buscarlo, porque ese elemento a la vez va a componer.

Ahora con la fotografía, en esta que te he enseñado¹, el cabello que estoy poniendo a esa foto no es fortuito, tiene una serie de connotaciones, ya que la foto trata en primer lugar de una fábrica toda de mujeres, opresión, donde están todas trabajando, los elementos pueden ser muy variados, yo hubiera puesto también ojos que observan, ¿el pelo? El pelo es muy femenino, además se corta en la edad de la pubertad, cuando se produce el cambio de niña a mujer, entonces se cortan y son trenzas, además tienen un componente... ha sido utilizado por los surrealistas, es decir, no hay nada fortuito

A.C. - Es posible que en la interpretación de un cuadro tuyo no se llegue a entender lo que has querido expresar?

C.C. - Si, claro que lo es, y también es posible que la interpretación del espectador sea otra distinta de la tuya, y a lo mejor el otro lee más.

A.C. - Lo digo por que muchas veces en tus cuadros es muy difícil coger la idea, son objetos demasiado dispersos, no en todos, porque en el que tienen expuesto en la exposición de los becados en Madrid² es bastante explícito.

C.C. -Pero esto ya nos lo enseñaron los surrealistas, o Brossa.

A.C. - Si, pero en el cuadro “el amante visual” por ejemplo, ¿qué relación hay entre los objetos?

C.C. - Bueno pues yo diría que primero es el personaje, para mi sería un paisaje, que tiene varios símbolos alrededor que lo componen, es como... un libro puede... la poesía, la poesía tiene unos componentes de sensaciones...

¹ Se refiere a un cuadro que está haciendo con una foto de fondo en la que se representa a trabajadoras en una fábrica de hilado

² Sobre una foto de una mujer frente a un crucifijo a la figura femenina le superpone una tela a modo de burka.

A.C - Son interpretaciones más emotivas que lógicas

C.C - No, no, lógicas son, porque cuando hay una figura humana, una cuerda, una cruz, ya puedes estar componiendo algo.

A.C - Pero sería muy libre, lo dejas a libertad del receptor

C.C - Si, pero son signos, por eso en los países que utilizan tanto los signos como los países sudamericanos leen perfectamente estos cuadros. Yo creo que la cultura occidental está más acostumbrados a una cultura más encasillada, que está dicho, un paisaje, figuras... lo cual no quiere decir que haga una cosa más primitiva, por que yo salgo de los surrealistas, digamos que los únicos que han roto han sido Goya, Velázquez... por ejemplo Goya cuando hace esas señoras con esos zapatitos, el gato... está componiendo toda esa estructura que es el personaje.

A.C - Por ejemplo el cuadro este “Más bello que el calor de ese guante olvidado en el mar”

C.C - Me gusta siempre hablar de donde vienen las cosas, el guante lo han utilizado muchos pintores, ya digo, por ejemplo los surrealistas han tratado mucho los guantes. Se está ablando de la seducción que sugiere el guante, es un objeto fetichista, que uno toca, que además lo utiliza un ser humano, en este caso una mujer...

A.C - Entonces, sí hay simbolismo no?

C.C - Todo, no hay nada fortuito ni gratuito, no es una colocación de objetos para que quede bonito, ni feo ni nada de esto, me gusta dar al cuadro

un componente agrio, mi pintura tiene mucho de componentes agrios, ácidos.

A.C - Y si es una cuestión de simbolismo, ¿qué diferencia hay entre que esto estuviera pintado y que se presenten los objetos? ¿Por qué prefieres utilizar un objeto antes que pintarlo?

C.C - Porque siempre está la imagen del *trompe-l'oeil*, de la seducción en el estar y el no estar, en muchos de mis cuadros utilizo la sombra de ese objeto que antes estaba ahí, las ausencias.

A.C - ¿Qué te da el objeto que no te daría su representación?

C.C - Me gusta todo lo que sea el tocar, me gusta modelar, el verlo y no verlo

A.C - Esto nos lleva a plantear un proceso paradójico que sucede en este modo de actuar, donde el referente pasa a ser el significante, ¿Qué reflexión te merece esto?

C.C - Para mí el objeto siempre ha sido un componente pictórico, pinto con objetos.

A.C - Por un lado anulamos el proceso del oficio del pintor, el proceso representativo, y por otro homenajear ese mismo oficio con interpretaciones de cuadros de Van Gogh, utilizando paletas y pinceles en tus cuadros, y reproduciendo con cerámica la materia pictórica.

C.C - Porque es pintura. Mira en esos cuadros el fondo es pan de oro, con toda la tradición del oficio de la pintura, estudiando a los clásicos, yo no estoy inventando nada, simplemente estoy componiendo de otra manera.

A.C - Podríamos decir entonces que es una alternativa a la pintura tradicional

C.C - Si

A.C - Pero no como las propuestas *De Stijl* o como las posturas dadá que tienen en común el rechazo de la actitud tradicional del “saber pintar”, y ponen en duda la soberanía del “divino artista”

C.C - Es al revés. Utilizo una paleta con mucho componente artesanal que no desestimo en absoluto, al contrario, me encanta saber que es un dorador, lo que es la taracea, las vidrieras, la preparación del lienzo...

A.C - Entonces Carmen lo que veo es una ampliación del concepto de pintura

C.C -Si. Lo que ocurre es que nosotros somos de una generación que cuando estaba el Equipo Crónica hablando de una situación por la que pasaba el país, y lo hacía por medio de imágenes muy narrativas, salimos un grupo de gente entre los que se encontraba Miquel Navarro, Rafa Ramírez... que estábamos pintando de otra manera, las ciudades de Miquel eran alegatos a la salvación de la ciudad, bueno esto es una interpretación mía, en lo que respecta a mí estaba con los paisajes de Van Gogh, y podrían creer que estaba matando a la pintura, por que era una pintura fosilizada, yo pintaba como si de la pintura al salir del tubo se tratara, esto lo han hecho otros pintores, pero lo mío era más complicado, porque el material era barro, y se tenía que cocer, yo remitía a la pintura, era un amor-desamor, creando el material pictórico.

A.C - Te interesan de manera especial los objetos naturales, los artesanales o los industriales?

C.C - Me interesan todos por igual, los utilizo indistintamente. Por ejemplo uno de los últimos es el taburete roto con una muñeca de las que gastan las niñas para peinarlas y jugar con ellas. El taburete remite al de Duchamp con la rueda de bicicleta, la muñeca como juego de la niña y el no ver, pues la muñeca tiene los ojos tapados, como renegando de la propia creación, pero a la vez está dando datos.

A.C - Lo de tapar los ojos es un recurso que utilizas muy a menudo últimamente, ¿por qué?

C.C - Bueno tapar es una manera de ocultar, bueno el tema de los niños me interesa muchísimo, es sobre todo una manera de protegerse, hay dos maneras, una es esconderse porque no quiere que le conozcan, y otra es de protegerse, esto se da mucho en las revistas de contactos, en las imágenes que muestran cuando la policía interviene a delincuentes, una protección de la intimidad, una protección del pudor, tiene muchas interpretaciones el no identificarse, las mascararas tienen un remitente muy teatral.

A.C - Antifaz...

C.C - Bueno otra cosa es borrar, porque cuando uno borra la cara es como si no existiese. Es un anónimo. Sin embargo yo no lo hago anónimo, yo lo oculto, lo protejo.

A.C - En tu obra hay gran implicación entre arte y vida ¿no es así?

C.C -Sí

A.C -Lo que hablábamos de la protección de la persona ante la sociedad que es agresiva contra el individuo. Es directamente una denuncia de la vida ¿es así?

C.C -Sí.

A.C -Además el hecho de incorporar el propio objeto en un cuadro ya muestra esa implicación de la vida cotidiana en el arte, pero tu no coges los objetos cotidianos, los eliges con una historia impregnada.

C.C - No, son objetos que son antiguos, pero no es por un motivo de recuperación, ni el gusto por lo antiguo, es el gusto por el objeto que nadie quiere ya, que es deshecho, por eso voy al rastro, yo no voy a una casa de antigüedades, donde la mirada es diferente. Yo pienso que lo que hago es una crítica social sin querer serlo.

A.C - ¿A que nivel?

C.C - Del día a día. De las noticias del día a día salen la niña que estuvo encerrada, la jaula, las connotaciones de sexo que puede haber en mis dibujos, los gritos...

A.C - Pero ¿qué connotación social puede tener un objeto antiguo en tu obra?

C.C - De la vida. En el fondo es un objeto de un personaje. Pero yo también pongo objetos actuales, no solamente es una cuestión de objetos antiguos, las trenzas de cabello son nuevas, muñecas... Los objetos tienen su significado, porque cuando pongo un cuchillo tiene un significado inmediato.

A.C - Recuperando a Duchamp y el dadaísmo, pienso que compartís una picardía provocadora, no solo por el hecho de utilizar un objeto en el cuadro, sino más bien por sus contenidos ¿Me equivoco si percibo cierto humor ácido, o algo de sarcasmo, ironía?

C.C - No te equivocas, es la verdad. Buñuel está ahí, y la cultura de Buñuel existe aun con Berlanga, El Verdugo me parece fantástica; y también podría ser Almodóvar, se recrea mucho en el personaje, tiene un componente que es muy de mirar.

A.C - He extraído unos cuantos cuadros respecto de ese sarcasmo que además va íntimamente relacionado con los títulos, si te parece los comentamos: “Con el sexo en la cara”

C.C - Bueno el título está sacado del libro “Blanco y Negro” de André Breton. El cabello tiene un componente muy sensual.

A.C - “La ciencia del amor”, es como un sombrero blanco con un tiro... sangrando... parece no?

C.C - No! Es un plato de porcelana. Es la vulva. Pero claro, en la reproducción no se aprecia, ni tampoco el soporte de caucho...

A.C - Es muy delicada la metáfora de la porcelana que alude a la feminidad. Tenemos otro cuadro: “¿Quién me llama?”

C.C - Bueno, los títulos están entre la realidad y la ficción.

A.C - Es una cabeza que está en la parte superior del cuadro e inclinada hacia un lado.

C.C - Este es un cuadro muy religioso.

A.C - Es un Cristo!

C.C - Puede ser. Puede ser un Cristo, un ahorcado, una persona que se oculta porque es la cabeza de un maniquí que está todo cubierto, y esta colgado. Con el fondo negro clásico. Y la cabeza está ladeada; si estuviera de frente sería un tipo de foto en la que uno se demuestra... fotos de carné, fichas de la policía... el que está ladeado tiene otro lenguaje... de sumisión...

A.C - ¿Y de este otro? “Lectura dudosa”

C.C - Esto también es de Breton.

A.C - Pero “Lectura dudosa” ¿por qué?

C.C - Porque... ¿a ti que te sugiere ese cuadro?

A.C - Bueno esto es un protector de los genitales ¿no?

C.C - No sé, pero por la estructura que tiene y las correas de amarre debe ser un protector de la rodilla.

A.C - Sí, es cierto.

C.C - Lo que ocurre es que la ubicación en el centro del cuadro remite al centro cambia, porque inconscientemente te imaginas un cuerpo. Por eso juego entre la realidad y la ficción. Está en el medio y puede ser el sexo.

A.C.- Entonces la siguiente pregunta la dirijo hacia la poesía objetual, veo que contemplas, pues, que el propio objeto, por sí mismo albergue el contenido.

C.C - Sí, claro. Por eso Victoria Combalia nos puso juntos a Joan Brossa y a mí en la Bienal de Venecia.

A.C - ¿Estás contenta de esa exposición?

C.C - Sí... mucho.

A.C - Estar al lado de Brossa fue un privilegio ¿no?

C.C - Sí, sí. Ella vio una lectura similar, siendo que él no se consideraba pintor, él se mostraba “haciendo” y mis imágenes pueden tener una literatura, pero yo utilizo la paleta, y él hacía objetos pero era un poeta.

A.C - Y tú eres pintora.

C.C -Claro. Cacharrera... pintora cacharrera (risas), bueno si no te lo tomas con un poco de ironía...a veces han entrado en el estudio preguntando que es esto, y yo respondo “Señora, esto es una cacharrería” (risas).

A.C -Yo antes hacía cuadros completamente blancos, y alguna vez me han preguntado al entrar en el estudio ¿pero donde están los cuadros?

C.C -La manera de mirar es importante. Entender la pintura... ¿por qué hoy en día gusta un Velázquez? Porque han pasado más de trescientos años y la gente ya se ha acostumbrado a verlos. ¿Viste la exposición del objeto surrealista?

A.C - Sí, me pareció espléndida.

C.C - Pues coincidió con la muestra del San Pío V, y a las personas que no entendían les invitaba a acercarse al IVAM: “allí tiene usted a los padres”. (Mostrándome el taburete de Duchamp) Lo que me gusta es reflexionar sobre las cosas...

A.C - ¿Esto lo hiciste como un homenaje al taburete y la rueda de Duchamp?

C.C - No, no son homenajes, son realidades, cuando estoy haciendo algo tengo una deformación... aunque yo reniego de la escuela, que no he acabado Bellas Artes.

A.C - No lo sabía...

C.C - Ni Miquel Navarro, ni Morea, Equipo Crónica...

Le relaciono todas las características que se observan en los haikus con el fin de establecer las similitudes que entre ambos habíamos llegado a descubrir³, pero llegado el punto en el que el haiku se desvela como representación de un acontecimiento trivial y después de que durante la entrevista ha quedado claro toda la carga simbólica de sus objetos manifiesto mis dudas y ella interviene:

C.C - Yo no construyo los cuadros de un modo esteticista, todos los objetos que hay y como están puestos quieren decir algo.

A.C - Háblame de este cuadro (aprovechando que ella ha abierto un catálogo en el que aparece el *autorretrato*)

C.C - Es un autorretrato. Este es uno de mis primeros cuadros, por eso me lo he quedado yo. Son objetos personales, muy entrañables, algunos hechos por mí, por mi madre... sobre esta especie de colchón de raso, algo entre Mae West y el kitsch.

A.C - ¿Tu tienes algo de kitsch?

³ Tal y como desarrollo en el pie de página *nº 43* del capítulo 5-*Análisis Retórico*

C.C - Yo utilizo objetos kitsch, porque aquí la mayoría lo son. Aquí los objetos están narrando episodios de mi vida, la libreta que hice yo del partido comunista a los veintitantos...

A.C - Entonces si hay licencias kitsch...

C.C - No, no es que haya, utilizo, objetos kitsch.

A.C - Sin embargo yo te considero una pintora elegante.

C.C - Bueno, la elegancia para mi es que en mis composiciones está todo muy medido, no dejo nada al azar. Y esos elementos yo los utilizo.

A.C - (Enseñándole el espejo con cabello) ¿Y esto?

C.C - Esto es muy ácido, considero que es una de las piezas más surrealistas. Al contrario de... mira *Amenábar* el corte que tiene ya es de Hitchcock, el la corta con la historia española. A mi Hitchcock me encanta, en *El Crimen Perfecto* el protagonista tiene una vitrina llena de objetos con el número bajo, una fecha, y todos son objetos que él ha utilizado en sus investigaciones. El protagonista mata a alguien, lo quema y las cenizas las pone en una cerámica, que accidentalmente se rompe y lo descubren. Muy irónico.

A.C - Y en *objeto a olvidar, un objeto que recordar* (el quitapolvos) yo he hecho una lectura, haber que te parece (le leo la interpretación que aparece en *Análisis Retórico*)

C.C - Si está bien, pero yo diría que tiene también un componente religioso porque tiene varios significados, porque también es un instrumento para flagelarse, con el componente religioso pero también tiene un componente sexual, y en todo ello flota la autoestima.

A.C - ¿Qué es lo que hay que recordar?

C.C - Es un objeto que habla del sexo, porque latigar es humillar, tener a alguien sumido, con un componente femenino, como instrumento de limpieza, pero también es religioso.

A.C - ¿Hay que recordar entonces “que no vuelva a pasar”?

C.C - Sí, hay que recordar todos los días, porque todos los días pasan cosas. Lo que me encanta es que me estas dando una interpretación tuya. Hay que tener la cultura de saber mirar, ver. Y no verlos como esos... a ti te decían “¿Dónde están los cuadros?” y a mi me dicen “¿esto es un cuadro?”. Tú has hecho ese análisis y eso es un objeto. El objeto no es ponerlo en el cuadro y componerlo por que está más bonito o feo, el objeto es una narración y eso es lo importante, está diciendo algo, independientemente de que tú vayas a recuperarlo, de que seas una fetichista...

A.C - Tu eres una fetichista?

C.C - Yo en la ropa sí... pero quiero decir que el objeto no está para adornar, está comunicando y está diciendo algo.

9.- BIBLIOGRAFÍA

9.- BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFIA CITADA

- Albaladejo, Tomás: *Retórica*, Editorial Síntesis, Madrid Col. Lingüística, 1993
- Barthes, Roland: *Lo obvio y lo obtuso, Imágenes, gestos y voces*. Paidós, Barcelona, 1995.
- Benjamin, Walter: “*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*”, en *Discursos interrumpidos*, Taurus, 1989.
- Bernáldez, Carmen: *Joseph Beuys*, Col. Arte Hoy, Editorial Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 1.999
- Cabanne, Pierre: *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Anagrama, Barcelona, 1984.
- Carontini, Enrico y Daniel Peraya: *Elementos de Semiótica General*, Colección Punto y Línea, Gustavo Gili, Barcelona, 1979
- Carrere, Alberto y José Saborit: *Retórica de la Pintura*, Cátedra, Colección Signo e imagen. Madrid, 2000
- Cortés, José Miguel: *Lugares de la memoria*, catalogo de la exposición, EACC, 2001
- Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común*, Paidós Estética 2002
- De Ventós, Rubert: *El arte ensimismado*, Anagrama, 1997
- De Ventós, Rubert: *Teoría de la sensibilidad*, Península, 1988
- Eco, Humberto: *La Estructura Ausente.*, Editorial Lumen, 1986.
- Eco, Humberto: *Tratado de Semiótica General*, Editorial Lumen, 2000.
- Fernández Gil, Miguel: *La fortuna crítica de Carmen Calvo*, Catálogo Fundación Caixa Galicia, 1998

Fernández Polanco, Aurora: *Arte Povera*, Colección Arte Hoy. Nerea, Guipúzcoa, 1999.

Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños*, Alianza

Gállego, Julián: *El cuadro dentro del cuadro*, Ensayos arte Cátedra, Madrid, 1984

García Berrio, Antonio: *Sanleón: una retórica inventiva de la plástica contemporánea*, José Sanleón, catálogo de la exposición en la Galería Salvador Díaz, 1988. Madrid.

Genette, Gérard: *La obra de arte*, Madrid, Lumen, 1997, p.155

Guigon, Emmanuel: *El objeto surrealista*, texto para el catálogo de la exposición: El objeto surrealista realizada en el IVAM en 1997

González García, Ángel, Francisco Calvo Serraller, Simón Marchan Fiz: *Escritos de arte de vanguardia*, Ediciones Istmo, 1.999

González García, Ángel, Francisco Calvo Serraller, Simón Marchan Fiz: *“Concepto de Merz” en Escritos de Arte de Vanguardia*. Istmo, Madrid, 1999

Goodman, Nelson, *Los lenguajes del arte*. Seix Barral, Barcelona, 1976

Grupo μ : *Tratado del signo visual*, Cátedra, 1992

Guasch, Anna Maria: *El arte último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Madrid, 2001

Guiraud, Pierre: *La Semántica*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1976

Helfenstein, Josef: *Louis Bourgeois: Arquitectura como ensayo de la memoria*, Catálogo exposición del M.N.C.A. Reina Sofía

Hofmann, Werner: *Los fundamentos del arte moderno*, Península, Barcelona, 1995

Juncosa, Enrique: *El lugar de Carmen Calvo*, Catálogo Fundación Caixa Galicia, 1998

Kant, Emmanuel: *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 1977

Lodeer, Christina: *El constructivismo ruso*, Alianza, 1988

- Marchan Fiz, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal/Arte y Estética. Madrid, 1988.
- Marchan Fiz, Simón: *La Estética en la cultura moderna*. Alianza Forma, Madrid, 1987.
- Matesanz Pérez, Consuelo. *El empleo retórico del objeto. Análisis y experimentación*. Tesis. Leioa, Universidad del País Vasco. 1994
- Moles, Abraham. *El Kitsch*. Paidós, 1.990, Barcelona.
- Moliner, María: *Diccionario de uso del español*, Editorial Gredos, Madrid, 1999
- Olivares, Rosa: *Intervalo doloroso*, catálogo exposición Galería Salvador Díaz, 1998
- Panofsky, Erwin: *Estudios sobre iconología*, Alianza Universidad, Madrid, 1989
- Panofsky, Erwin: *Idea*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid 1989
- Panofsky, Erwin: *L'Oeuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1969
- Paz, Octavio: *In/Mediaciones*, Seix Barral, 1990.
- Planell, Joaquín: *La interpretación de la obra de arte*, Editorial Complutense, 1996
- Plebe, Armando: *Proceso a la estética*.(Col.lecció estética & crítica) València, Universitat de València, 1993.
- Serna, Justo y Anaclet Pons: *Como se escribe la microhistoria*, Frónesis, Cátedra Universitat de València, 2000.
- Wescher, H.: *La historia del collage*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

- Béhar, Henri y Carassou, Michel: *Dada*, Península, Barcelona, 1996
- Bocola, Sandro: *El arte de la modernidad*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1999
- Calabrese, Omar: *El lenguaje del arte*. Ed. Paidós, Barcelona, 1995.
- Cirlot, Juan-Eduardo: *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Anthropos, Barcelona, 1990
- Danto, Arthur C.: *La Madona del Futuro*, Paidós Estética, Barcelona, 2003
- De Micheli, Mario: *Las vanguardias artísticas del Siglo XX*. Alianza forma, Madrid, 1989
- Derrida, Jacques: *La verdad en pintura*. Ed. Paidós, Barcelona, 2001
- Dorfles, Gillo: *Imágenes interpuestas, de las costumbres al arte*. Espasa Calpe, Madrid, 1989
- Eco, Umberto: *La definición del arte*. Martínez Roca, Barcelona, 1990
- Eco, Umberto: *Los límites de la interpretación* Lumen, Barcelona, 2000
- Eco, Umberto: *Semiótica y filosofía del lenguaje* Lumen, Barcelona, 2000
- Foucault, Michel: *Las palabras y las cosas*. Siglo Veintiuno, Madrid, 1999
- Grupo μ : *Retórica General*, Paidós, 1987
- Guigon, Emmanuel: *Historia del collage en España*, Museo de Teruel, Teruel, 1995
- Haden-Guest, Anthony: *Al Natural, la verdadera historia del mundo del arte*. Península, Barcelona, 2000
- Marchan Fiz, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal/Arte y Estética. Madrid, 1988.

Stangos, Nikos: *Conceptos de arte moderno*. Alianza forma, Madrid, 1989

Zunzunegui, Santos: *Pensar la imagen*. Cátedra, Madrid, 1998

CATÁLOGOS

Nº	DESCRIPCIÓN
1	1977, Robayera sala de arte. Ayuntamiento de Miengo. Gobierno de Cantabria. Texto de Enrique Juncosa
2	1990, IVAM, Valencia. Generalitat Valenciana. Texto de Barbara Rose y Fernando Huici.
3	1994, Sala de Cultura Carlos III, Universidad Publica de Navarra. Texto de Pablo Ramírez.
4	1995, Galeria Thessa Herold, París. Texto de Georges Duby
5	1996, Galeria Luis Adelantado. Valencia, Texto Rosa Olivares.
6	1996, Sala Amós Salvador, Cultural Rioja, Ibercaja. Texto de Miguel Fernández Gil
7	1997, conjunto. Palacete del Embarcadero, Santander. Gobierno de Cantabria. Texto de Fernando Frances.
8	1998, Fundación Caixagalicia. Textos de Enrique Juncosa y Miguel Fernández-Gil
9	1998, Galeria Salvador Diaz. Textos de Fernando Huici y Rosa Olivares.
10	1998, Galerie Academia, Salzburg. Texto de Adolfo Wilson
	1998, Galerie Thessa Herold, Paris. Texto de Jean-Jacques Lebel
11	1999, Cajastur. Texto de Francisco Brines

- 12 1999, Consell General del Consorci de Museos de la Comunitat Valenciana. Textos de Francisco Brines, Fernando Castro, David Pérez, Adolfo Wilson.
- 13 2001, Bancaja. Texto de David Pérez.
- 14 2001, Sala de Cultura García Castañón, Pamplona. Cajanavarra. Texto de Fernando Frances.
- 15 1997, Museo de Belles Arts de València. Texto de Victoria Combalia.
- 16 1997, Galerie Thessa Herold, Paris. Texto de Jean-Jacques Lebel