



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Arqueología del objeto encontrado

Tesis presentada para optar al grado de doctor por

Carmen Alvar Beltrán

Bajo la dirección de:

Dr. José Saborit Viquer (Universitat Politècnica de València)

y la co-dirección de:

Dr. Juan Luis Arsuaga Ferreras (Universidad Complutense de Madrid)

Dr. Jenaro Talens Carmona (Université de Genève/Universitat de València)

Plan de Doctorado en Arte: Producción e investigación

Facultat de Belles Arts de Sant Carles, Universitat Politècnica de València

Valencia, Junio de 2017

*A mis abuelas, que siempre estarán en mi
memoria y presentes en sus objetos*

Gracias a mi madre que ha allanado el camino para que estas palabras no me hiciesen tropezar durante estos años, que ha dejado que le leyese este cuento entre poema y poema. Gracias a mi hermano por ponerle nombre a las nubes cuando yo solamente sabía encontrar imágenes. Gracias a mi padre por su insistencia en que escribiese día a día. A mis abuelas que se quedaron entre las páginas y nunca pudieron leer el fotograma de *Fin* pero que me han acompañado en cada momento.

A mis directores un agradecimiento muy efusivo por su paciencia y por permitirme acceder a sus campos de concimiento y dejar que no me perdiese entre los árboles. A la Fundación Antonio Pérez por abrirme las puertas de su casa y facilitar que me encontrase entre sus tesoros y por hacer posible *Haciendo Memoria*.

Gracias a los que han abierto estas páginas para recordar.

Gracias...

ARQUEOLOGÍA DEL OBJETO ENCONTRADO

INTRODUCCIÓN

RESUMEN	pp. 13-18
A. Antecedentes y estado actual	pp. 19-20
B. Metodología y medios a utilizar	pp. 21-24
C. Hipótesis y objetivos	pp. 25-26

I.MARCO TEÓRICO DEL OBJETO ENCONTRADO

I.1. Definición de objeto encontrado	pp. 29-31
I.2. Una búsqueda arqueológica	pp. 32-35
I.3. El azar y el encuentro	pp. 36-38
I.4. El valor de los objetos	pp. 39-44

II.ANTECEDENTES Y RECORRIDO HISTÓRICO POR EL OBJETO ENCONTRADO

II.1. La memoria a través de los objetos	pp. 47-50
II.2. El coleccionismo	pp. 51-80
1. Introducción	pp. 51-52
2. Los gabinetes de curiosidades y las pequeñas colecciones	pp.52-56
3. Del <i>studiolo</i> a la gran colección	pp. 56-60
4. El coleccionismo como arte	pp. 60-63
5. <i>Boîte-en-valise</i> de Marcel Duchamp	pp. 63-65
6. Otras colecciones	pp. 65-73
7. Abrir la colección a un público	pp. 73-75
II.2.1. Síndrome del acaparador compulsivo o coleccionismo artístico	pp. 76-80
1. Papeles y funciones del objeto	p.76
2. Trastornos de acumulación	pp.76-78
3. Los artistas coleccionistas	pp. 78-80

II.3. Las vanguardias artísticas	pp. 81-180
II.3.1. El ensamblaje y las construcciones cubistas	pp. 81-92
1. Precedentes	pp. 81-83
2. Nuevos elementos en la pintura cubista	pp. 84-85
3. La escultura de Picasso. Desde el cubismo temprano al objeto encontrado	pp. 86-92
II.3.2. El <i>ready-made</i>	pp. 93-104
1. Introducción	pp. 93-94
2. El <i>ready-made</i> y Marcel Duchamp	pp. 94-102
3. Las <i>Boîtes</i> de Marcel Duchamp	pp. 103-104
II.3.3. Los ensamblajes dadaístas	pp. 105-117
1. Introducción	pp. 105-110
2. Kurt Schwitters y sus <i>Merz</i>	pp. 110-112
3. Man Ray	pp. 113-117
II.3.4. El objeto surrealista y la Exposición surrealista de objetos	pp. 118-132
1. Introducción	pp. 118-121
2. Objetos de funcionamiento simbólico	pp. 122-123
3. Joan Miró	pp. 123-124
4. Salvador Dalí	pp. 124-126
5. Joseph Cornell	pp. 126-127
6. Exposición surrealista de objetos	pp. 127-131
- <i>Le Déjeuner en Fourrure</i> , Meret Oppenheim	pp. 120-131
7. Ángel Ferrant	pp. 131-132
II.3.5. El Nuevo Realismo y el arte de acumular	pp. 133-139
1. Introducción	pp. 133-135
2. César	pp. 135-136
3. Daniel Spoerri	pp. 136-137
4. Arman	pp. 137-139
II.3.6. El Arte Povera	pp. 140-174
1. Introducción	pp. 140-141
2. Desarrollo y artistas principales	pp. 141-167

- 3. Arte Povera: Arte/ Naturaleza pp. 167-171
 - Giuseppe Penone
 - Jannis Kounellis
 - Pier Paolo Calzolari
 - Mario Merz

- 4. El Arte Povera y el objeto encontrado pp. 172-174

II.3.7. La escultura Pop pp. 175-180

- 1. Introducción pp. 175-177
- 2. Robert Rauschenberg pp. 177-179
- 3. Jean Tinguely pp. 179-180

III. REFERENTES PRINCIPALES

III.1. Fundación Antonio Pérez, Cuenca pp. 183-207

- 1. Antonio Pérez pp. 183-185
- 2. La Fundación Antonio Pérez pp. 186-191
- 3. Entrevista a Antonio Pérez (30/11/2015) pp. 192-207

III.2. Christian Boltanski y la memoria de los objetos pp. 208-220

- 1. Introducción pp. 208-209
- 2. Christian Boltanski pp. 210-211
- 3. Obra pp. 211-220
 - Hallazgos y archivo pp. 211-214
 - Ropas y ausencia pp. 214-217
 - Las fotografías y la presencia pp. 217-220

III.3. Carmen Calvo y sus fotografías intervenidas pp. 221-240

- 1. Contexto histórico y cultural pp.221-223
- 2. Obra pp. 223-240
 - Colección y arqueología pp.223-227
 - Fondos monocromos pp. 227-229
 - Fotografías pp. 229-237
 - Dibujos y *collage* pp. 238-239
 - Armarios e instalaciones pp. 239-240

III.4. Camuflaje: entre el cuerpo del artista y la naturaleza	pp. 241-259
1. El arte en el camuflaje militar	pp.241-247
2. El camuflaje en el arte	pp.247-251
3. El cuerpo del artista camfulado	pp.251-252
4. Entre el cuerpo del artista y la naturaleza	pp. 253-259
IV. CONCLUSIONES: EL OBJETO ENCONTRADO	pp. 263-271
IV. 1. El objeto encontrado	pp. 263-267
IV.2. <i>Déjeuner sous l'herbe</i>, Daniel Spoerri (1983-2010)	pp. 267-271
Capítulo V. EL OBJETO ENCONTRADO: ANÁLISIS DE UNA PROPUESTA PERSONAL	
V.1. Aproximación a <i>Haciendo Memoria</i>	pp. 275-393
V.1.1. Análisis de las series y procesos de trabajo	pp. 276-386
- <i>Serie Los que duermen con las piedras</i>	pp. 276-312
- <i>Serie Los guardianes del bosque</i>	pp. 313-346
- <i>Serie Agua amarga</i>	pp. 347-369
- <i>Serie Años 40...</i>	pp. 371-386
V.1.2. Conclusiones plásticas de <i>Haciendo Memoria</i>	pp. 387-393
V.2. <i>Collages</i>	pp. 395-423
BIBLIOGRAFÍA	pp. 427-445

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

RESUMEN

El objetivo del presente trabajo, *Arqueología del objeto encontrado*, es estudiar y analizar en qué consiste lo que conocemos como *objet trouvé*. Mediante un recorrido por la Historia del Arte nos detendremos para ver qué vanguardias del siglo XX y qué artistas han recuperado objetos en desuso y les han dado una segunda vida para convertirlos en obras de arte. Analizaremos sus precedentes para ver cómo han podido influir en los procesos artísticos posteriores.

Este trayecto nos llevará inevitablemente al inicio de los pequeños museos, y a hacer una reflexión sobre lo que supone el coleccionismo. Se hará especial hincapié en el cambio de valor de los objetos al convertirse en obras de arte.

A través de ejemplos de exposiciones de los últimos años y museos destinados a albergar colecciones de esta índole, veremos cómo en la actualidad se siguen empleando los objetos encontrados para la elaboración de discursos artísticos y obras. Todo esto se hará a partir de una mirada poéticamente arqueológica en cuanto a hallazgos se refiere que concluirá en una propuesta plástica.

Una investigación interdisciplinar

Mediante un proceso casi detectivesco de lo que Umberto Eco llamaba semiosis abductiva que busca, mediante la elaboración de un relato, que incluya como hipótesis el origen y supuesta finalidad de un objeto o fragmento de objeto encontrado —como sucede en el proceso lógico del pensamiento de Sherlock Holmes, veremos la razón que ha guiado, no sólo la presencia de tres directores de tesis, sino fundamentalmente su distinta adscripción disciplinar, necesaria para dar coherencia al hilo epistemológico que sustenta nuestra reflexión. Al tratarse de una investigación interdisciplinar busqué la ayuda de tres conocidos especialistas en los temas principales que se desarrollan en la tesis.

La parte general de la mirada arqueológica y paleontológica que se le ha querido dar a la investigación y que forma parte de ese proceso de búsqueda, encuentro y análisis y escribir/crear a partir del hallazgo que, está presente a lo largo de todo el

trabajo viene estudiada tras las lecturas que ha aportado tanto la bibliografía como el trabajo de campo del catedrático en Paleontología Juan Luis Arsuaga.

La retórica de la pintura viene planteada como forma de entender esta disciplina a partir del libro *Retórica de la pintura* de Alberto Carrere y el director de esta tesis, pintor y catedrático de Pintura José Saborit.

Finalmente, y para explicar el objeto como signo dentro de la Historia del Arte y la importancia de los cambios de valor han sido imprescindibles las aportaciones del semiótico y catedrático en Teoría de los lenguajes y Ciencias de la comunicación Jenaro Talens.

Los tres campos disciplinares de mis directores, articulándose entre sí, han hecho posible el desarrollo de *Arqueología del objeto encontrado*.

RESUM

L'objectiu del present treball, *Arqueologia de l'objecte trobat*, és estudiar i analitzar en què consisteix allò el que coneixem com *objet trouvé*. Mitjançant un recorregut a través de la Història de l'Art ens aturarem per veure quines avantguardes del segle XX i quins artistes han recuperat objectes en desús i els han donat una segona vida per convertir-los en obres d'art. Analitzarem els seus precedents per veure com han pogut influir en els processos artístics posteriors.

Aquest trajecte ens portarà inevitablement a l'inici dels petits museus, i a fer una reflexió sobre allò que suposa el col·leccionisme. Es farà especial èmfasi en el canvi de valor dels objectes en convertir-se en obres d'art.

A través d'exemples d'exposicions dels últims anys i museus destinats a albirar col·leccions d'aquesta mena, veurem com en l'actualitat se segueixen emprant els objectes trobats per a l'elaboració de les obres i els discursos artístics. Tot això es farà a partir d'una mirada poèticament arqueològica pel que es refereix a troballes, que conclourà en una proposta plàstica.

Una investigació interdisciplinària

Mitjançant un procés gairebé detectivesc que Umberto Eco anomenava *semiosi abductiva*, que cerca l'elaboració d'un relat, que incloga com a hipòtesi l'origen i suposada finalitat d'un objecte o fragment d'objecte trobat —com succeeix en el procés lògic del pensament de Sherlock Holmes—; veurem la raó que ha guiat, no només la presència de tres directors de tesi, sinó fonamentalment la seua diferent adscripció disciplinar, necessària per donar coherència al fil epistemològic que sustenta la nostra reflexió. En tractar-se d'una investigació interdisciplinària vaig buscar l'ajuda de tres coneguts especialistes en els temes principals que es desenvolupen a la tesi.

La part general de la mirada arqueològica i paleontològica que se li ha volgut donar a la investigació i que forma part d'aquest procés de recerca, trobada i anàlisi i

escriure / crear a partir de la troballa, que està present al llarg de tot el treball ve estudiada després de les lectures que ha aportat tant la bibliografia com el treball de camp del catedràtic en Paleontologia Juan Luis Arsuaga.

La retòrica de la pintura ve plantejada com a forma d'entendre aquesta disciplina a partir del llibre Retòrica de la pintura d'Alberto Carrere i el director d'aquesta tesi, pintor i catedràtic de Pintura José Saborit.

Finalment, i per explicar l'objecte com a signe dins de la Història de l'Art i la importància dels canvis de valor han estat imprescindibles les aportacions del semiòtic i catedràtic en Teoria dels llenguatges i Ciències de la comunicació Jenaro Talens.

Els tres camps disciplinaris dels meus directors, articulant-se entre si, han fet possible el desenvolupament de *l'Arqueologia de l'objecte trobat*.

SUMMARY

The aim of the present work, *Archaeology of the found object*, is to study and analyze what we know as *objet trouvé*. In our way through Art History we will take a pause to see what avant-gardes from the twentieth century and which artists have recovered disused objects and have given them a second life by turning them into works of art. We will analyze their precedents to see how they could have influenced later artistic processes.

This journey will inevitably lead us to the beginning of the small museums, and to think about what collectionism means. We will emphasize in the change of value of objects as they become works of art.

Across examples of exhibitions of the last recent years and of museums devoted of hosting this type of collections, we will see how found objects are still being used currently for the elaboration of artistic discourses and works. All this will be done from a poetically archaeological look at findings that will conclude in a plastic proposal.

An interdisciplinary research

Through an almost detective process of that Umberto Eco called abductive semiosis, our research will seek to elaborate a story, in order to include as an hypothesis the origin and the supposed purpose of an object or a fragment of a found object —as it happens in the logical mental process followed by Sherlock Holmes— we will see the reasons that have guided my decision to look for, not only the presence of three Ph. D. advisors, but fundamentally their different disciplinary approach, necessary to give coherence to the epistemological thread that sustains my own work. Being an interdisciplinary research I sought the help of three acquaintances specialists in the main topics that are developed in the dissertation.

The archaeological and paleontological perspective that is in the basis of the process of looking for, finding, analyzing, and writing / creating from what has been

found, that is present throughout the work, has taken as referent both the bibliography and the fieldwork of Professor in Paleontology Juan Luis Arsuaga.

The rhetoric of painting as a way of understanding the discipline owes its intellectual position to the book *Rhetoric of painting* by Alberto Carrere and the director of this research, painter and painting Professor José Saborit.

Finally, and to explain the object as a sign within Art History and the importance of the changes of value the contributions of the semiotician and Professor of Theory of Languages and Communication Jenaro Talens have been very important.

The three disciplinary fields of my three advisors, articulated among them, have made possible the development of *Archeology of the found object*.

A. Antecedentes y estado actual

Antecedentes

Esta investigación surge a partir de un cambio de residencia de Madrid a la ciudad de Valencia. El objetivo principal del trabajo elaborado en la asignatura de instalaciones del Máster en Producción Artística, era realizar un retrato de la ciudad, no a través de sus edificios emblemáticos, ni sus calles, ni sus personas, sino a partir de los objetos de los cuales los ciudadanos se desprendían, inundando los suelos. Se eligieron para este proyecto práctico dos calles de interés, muy frecuentadas durante el transcurso del curso 2012-2013. Se procedió a buscar, recoger, catalogar y disponer en cajas, parte de lo encontrado como si de un muestrario de objetos cotidianos se tratase.

Surge de esta forma, un cambio de percepción de la idea de postal como retrato de una ciudad y un replanteamiento sobre la vida que tienen los objetos, y el cambio de función al ser extraídos de un medio para insertarlos en otro entorno bajo la concepción de verlos como obra de arte o como parte de una composición.

A través de esos objetos encontrados se puede hacer un análisis de la ciudad y las personas que la habitan, el momento cultural y social en que se vive, como si ante un retrato del barroco o del romanticismo pudiésemos percibir el carácter del retratado gracias a la expresión de su rostro o el momento histórico debido al entorno donde es pintado.

Motivaciones

La **motivación principal** que lleva a la realización de esta investigación es el querer profundizar en el valor de los objetos, no sólo como obra de arte sino como modo de intervención en distintos momentos históricos. Según las vanguardias que se valen de los objetos encontrados para sus obras, estudiaremos a fondo el momento social, cultural, histórico y político en el que surgen, ya sea como contraposición a otra corriente artística simultánea, o como herramienta crítica. Hay que destacar nuestro interés y en el que se hará especial hincapié, del cambio de valor de los objetos. Cómo un objeto cotidiano cambia su funcionalidad y pasa de ser un elemento material

comúnmente utilizado para convertirse en una obra de arte, perdiendo su utilidad para la que fue creado inicialmente y otorgándole el valor de ser una pieza de contemplación.

La **segunda motivación** es el querer conocer qué tipo de búsqueda y encuentro se ha realizado en la fase previa a la elaboración de las obras, lo que correspondería al momento inicial de proyección y primera fase del proceso. Nos interesa qué tipo de representaciones surgen en los diferentes periodos históricos y cómo el arte, se convierte en una arqueología de cada momento.

La **tercera motivación** de esta investigación es conocer cómo se crean las pequeñas colecciones y museos, o salas de las maravillas que recogen numerosos objetos encontrados que acaban convirtiéndose en obras catalogadas y expuestas en colecciones.

Analizaremos cómo surgen los gabinetes de curiosidades, el coleccionismo, poco a poco acercándonos al presente pasando por las maletas muestrarios de Marcel Duchamp hasta ejemplos de los últimos años en el arte como pueden ser las obras de Christian Boltanski y de Carmen Calvo.

Lo que produjo mi interés por el tema y me decidió a comenzar esta investigación fue mi visita, en 2012, a la Fundación Antonio Pérez de Cuenca. Por ello he dedicado un espacio particular a las distintas colecciones recogidas por esta institución dedicadas al objeto encontrado además de los diferentes museos o exposiciones que han tratado el tema. Las estancias de investigación realizadas durante los años de investigación en dicha Fundación y en la Universidad de Milán, han ayudado a desarrollar más a fondo el objeto de estudio.

Por último, para no desvincularme de mi trabajo propiamente creativo y con la finalidad de poner a prueba mis hipótesis, he buscado mantener un ritmo de producción de obra en paralelo a la parte teórica para ver cómo influyen algunos de los artistas estudiados en mi propia propuesta personal titulada *Haciendo Memoria*.

B. Metodología y medios a utilizar

Metodología

La metodología de esta investigación sigue las pautas dadas por la asignatura “Metodología de proyectos”, cursada durante el Máster en Producción Artística (2012-2013) y por la asignatura transversal del doctorado, “Metodologías para la investigación” (2014).

A continuación desglosaremos el mapa visual realizado en la segunda asignatura citada para detallar: la metodología y en sus respectivos apartados: los medios a utilizar y la planificación temporal. Las asignaturas cursadas durante el primer año de tesis servirán exclusivamente para los siguientes puntos:

- “Metodologías de la investigación”: para la organización y planificación de la tesis.
- “Estrategias de divulgación científica para investigadores”: cómo divulgar bien el mensaje que queremos transmitir, ya sea en congresos, seminarios, etc.
- “Herramientas informáticas para la investigación: composición de documentos y presentaciones de alta calidad con LaTeX”: para la composición final y maquetación de la tesis.

Los congresos y seminarios a los que se ha asistido han servido para la parte práctica que se está desarrollando en paralelo a la investigación teórica, como conclusiones plásticas de las diferentes lecturas que nutren la tesis. Además, han sido necesarias para conocer trabajos concretos de distintos artistas que lo desarrollaron durante la posguerra, tanto dentro del país como fuera y entre los cuales encontramos a algunos, como Pablo Picasso, que realizarán obras a partir del objeto encontrado. El congreso Posguerras: 75 aniversario del final de Guerra Civil española, ha sido necesario para entender con más profundidad la situación política y social que dio pie a la creación de numerosos artistas y nos ayudará a analizar unas obras concretas como respuesta de la situación histórica vivida en España.

El seminario *Subvirtiendo la (in) visibilidad. Prácticas artísticas feministas en el Estado Español* y el *I Congreso de investigaciones feministas y en transformación*, también han

sido necesarios para el análisis de la situación de la mujer en distintos periodos, ya sea en el ámbito nacional como internacional, que han llevado a las artistas a hacerse ver dentro del campo de las artes visuales. Más adelante, en la tesis, se dedicará un capítulo a analizar algunas de las obras de la artista valenciana Carmen Calvo.

La asistencia a congresos, seminarios y cursos como parte de la metodología que se ha seguido a lo largo de los años de tesis, ha sido fundamental para la elaboración de artículos y textos que se han redactado participando de este modo, en la difusión de contenidos de la investigación (*Camuflaje: entre el cuerpo del artista y la naturaleza* en la URJC y *Christian Boltanski y la memoria de los objetos* en la revista *Eu-topías*).

Para ello también ha sido de gran utilidad las pautas dadas en la asignatura transversal “Estrategias de divulgación científica para investigadores”, ya que ha ayudado a comprender cómo debemos enfrentarnos a situaciones en congresos, debates, etc.

El curso “Por dónde comenzar cuando se investiga: las búsquedas bibliográficas”, ha sido necesaria para encontrar distintas alternativas de búsqueda de material bibliográfico más allá de las conocidas previamente.

Para la metodología se ha empleado la información tanto bibliográfica como los referentes artísticos dados en algunas asignaturas del Máster de Producción Artística que ayudaron a la elaboración del trabajo descrito con anterioridad, titulado *Cajones de objetos encontrados. Un retrato de la ciudad de Valencia*.

Se ha tenido en cuenta y ha servido de apoyo el distinto material elaborado en cada época elegida y los diferentes manifiestos artísticos que han facilitado la comprensión de las corrientes tratadas, también entrevistas, documentales y la recopilación de información de exposiciones, al igual que sus catálogos.

Además consideramos ha sido oportuno el poder desplazarnos para aumentar las líneas de investigación y poder trabajar y aprender de las prácticas de otros profesionales, tanto a nivel teórico como en la práctica con la exposición *Haciendo Memoria* (Fundación Antonio Pérez de Cuenca y Museo de Obra Gráfica de San Clemente).

Medios a utilizar

A continuación desarrollaremos el mapa realizado para la asignatura transversal “Metodologías para la investigación”.

Sistema Exterior

-Se ha seguido la Normativa de la Universidad Politécnica de Valencia y el plan de doctorado en Arte: producción e investigación.

-Se ha fundamentado el tema de estudio mediante la lectura de libros con sus correspondientes citaciones y bibliografía utilizada para crear nuestro propio discurso y sacar las conclusiones pertinentes. En el apartado de bibliografía podemos encontrar los referentes empleados en la elaboración de tesis.

-Ha sido necesaria, para ampliar conocimientos, la asistencia a congresos, simposios, seminarios y cursos.

Variables de entrada

Dentro de las variables de entrada se ha tenido en cuenta el tiempo de producción tanto teórica como práctica, precio de los materiales (en cuanto a la obra plástica), la consulta y recopilación teórica y ejemplos que han servido para la investigación procedentes del Sistema Exterior: libros, congresos, revistas, exposiciones, etc.

Variables de salida

Las variables de salida se han modificado cada año según las necesidades, pero lo principal ha sido que la investigación concluya en:

- Parte teórica: capítulos de la tesis

-Parte práctica: obra plástica realizada a partir de la investigación teórica (conclusiones de lo estudiado).

- Memoria anual (trabajo realizado, participación en congresos, artículos, cursos, etc.)

Subsistema físico:

Dentro hay que destacar los Recursos humanos y los Recursos materiales.

- Recursos humanos: la autoría de la tesis por Carmen Alvar Beltrán, bajo la dirección de los Catedráticos José Saborit, Jenaro Talens y Juan Luis Arsuaga.

- Recursos materiales:

1. Espacios públicos: taller de práctica artística, biblioteca, exposiciones, ordenador con conexión a internet, etc.

2. Material de consulta: internet, catálogos de exposiciones, colecciones y fundaciones, monografías de artistas, manifiestos de diferentes corrientes artísticas, libros de los campos de Paleontología, Historia e Historia del Arte, revistas, artículos, filmografía, archivos de arte, etc.

C. Hipótesis y objetivos

La hipótesis que se ha procurado justificar es cómo el objeto encontrado propicia una manera de hacer pintura y escultura, pero también una técnica en sí, para entenderlo hemos analizado sus precedentes y los referentes que han podido influir en las vanguardias del siglo XX y en los artistas actuales.

Los objetivos destacados a continuación han sido esenciales para el desarrollo de la investigación:

- Definir los diferentes sistemas de búsqueda de los que se han valido autores para escribir la Historia a través de objetos, y la importancia de la paleontología y la arqueología como proceso de encuentro y hallazgo.
- Investigar y resaltar la importancia del azar en el encuentro de objetos.
- Estudiar y conocer el cambio de valor que sufren los objetos al convertirse en obras de arte y su cambio de función por la que fueron creados originalmente.
- Analizar qué supone una búsqueda arqueológica hoy en día y cómo el arte se nutre de ello.
- Hacer un recorrido por la Historia del Arte para situar cuáles fueron las primeras pequeñas colecciones y cómo crecieron, así mismo analizar la propuesta artística *Boîte en valise* de Marcel Duchamp como idea de museo portátil compuesto de pequeños objetos artísticos. Destacar la importancia de instituciones y colecciones que albergan objetos encontrados.
- Investigar las vanguardias y corrientes artísticas que han empleado objetos encontrados ya sea como obra de arte en sí o como parte de un conjunto, y cuál era su importancia en ese momento histórico.
- Conocer y diferenciar las características entre el *ready-made* y el *objet-trouvé*, para aclarar las confusiones que existen entre uno y otro.

- Definir qué es el *objet-trouvé*, si es sólo creado por el hombre o también sería el creado por la naturaleza, analizando las diferentes corrientes artísticas como el Arte Povera en Italia.
- Analizar exposiciones que han desarrollado tanto el tema de la memoria mediante objetos encontrados, como exposiciones dedicadas a los objetos en concreto.
- Repasar obras concretas de diferentes artistas para comprender mejor qué son los objetos encontrados y poder definirlo.
- Finalizar el estudio sacando en claro unas conclusiones teóricas y unas conclusiones plásticas como resultado de todo el proceso de investigación.

Teniendo en cuenta la hipótesis planteada realizaremos una investigación para poder profundizar en la importancia del objeto en el arte, a través de prácticas artísticas actuales y otras no tan contemporáneas para entender cómo unas y otras han sido influenciadas por un pasado bastante lejano en el que se planteaban las mismas cuestiones y cómo el arte ha sido fundamental para llamar la atención sobre diferentes problemáticas o con el mero fin de otorgar a los objetos de una finalidad distinta para la que inicialmente fueron concebidos.

I.MARCO TEÓRICO DEL OBJETO ENCONTRADO

I. MARCO TEÓRICO DEL OBJETO ENCONTRADO

I.1. Definición de *objeto encontrado*

A lo largo de la tesis trataremos de definir con exactitud qué es el objeto encontrado. Lo haremos demostrando la hipótesis de que el objeto encontrado no es una corriente en sí que pueda encasillarse en una época concreta como separan algunos libros de historia del arte, sino que es una manera, una técnica y un modo de hacer que se desarrolla sobre todo en las vanguardias del siglo XX y que tendrá su mayor reconocimiento y repercusión con el nacimiento del cubismo. Pero también veremos la importancia que tiene previamente a esas vanguardias y cómo éstas son el resultado de la influencia de los objetos y la forma de mirarlos y cambiarlos de contexto a lo largo de la historia.

Se señalarán, de este modo, las distintas posibilidades plásticas y la visión sobre estos materiales a través de diferentes artistas y ejemplos visuales.

Inicialmente entendemos como *objeto encontrado* aquello que, de forma azarosa, se ha cruzado en nuestro camino, lo hemos cogido y le hemos dado un valor diferente para el que fue creado originalmente o un valor que no tenía. Cambiamos así su función para convertirlo y resignificarlo dentro de una obra de arte o como una obra en sí.

Partiremos de los gabinetes de curiosidades como inquietud de cierto grupo de personas por objetos desconocidos, la creación de pequeñas colecciones y museos, cómo la acumulación puede convertirse en un trastorno y cómo los coleccionistas crean sus colecciones artísticas, el artista empieza a crear sus propias colecciones y cómo las colecciones se convierten en objeto artístico.

Profundizaremos en la importancia del azar en este tipo de encuentros, lo que diferencia estos “hallazgos fortuitos” de búsquedas, contrastando las opiniones de historiadores y obras artísticas de diferentes periodos.

A continuación leeremos más definiciones y fragmentos de textos que hablan sobre el *objeto encontrado*. Servirá como introducción y toma de contacto con la terminología

y el objeto de estudio para comenzar a desarrollar el discurso de la investigación y buscar vínculos entre diferentes corrientes artísticas que se han valido de *objetos encontrados* para introducirlos dentro de sus piezas artísticas o que, mediante pequeñas intervenciones en éstos, se convierten en objetos para contemplar.

La posibilidad del arte está fuera del estudio del artista, quizá en el cubo de la escalera, en la acera de enfrente, en el recorrido diario, en la coincidencia casual entre el objeto y el sujeto, y los efectos que esa reunión azarosa provoca. El objeto encontrado como campo de acción artística responde una liberación del uso y función que se otorga a los objetos y por los cuales son reconocidos, clasificados y calificados en la cotidianidad.¹

Aquellos objetos encontrados cuya asociación sugestiva es realizada por arreglos y hábiles retoques se considera 'objetos encontrados compuestos'. Aunque distintos, los objetos encontrados son en cierto modo similares a los ready-mades.²

Medio de formación artística descubierto por Dadá y el surrealismo a partir de productos de desecho casualmente hallados, como etiquetas, sellos, latas de conserva, trozos de metal y tejidos gastados, que se emplean en el collage. El aprovechamiento artístico confiere a estos objetos de desecho una nueva función estética de orientación utilitaria a parte del mecanismo de consumo.³

“La posibilidad del arte está fuera del estudio...”

Esta frase es clave para entender que surge en los artistas una nueva inquietud en la que la pintura vas más allá dejando de ser materia pictórica sobre una superficie plana

¹ Valentina García, Javier Espino y Víctor Zambrano, Exposición *Hecho en casa*, Ciudad de México, 2010, p.6

² Luis Monreal Tejada y R.G. Haggart, *Diccionario de términos de arte*, Barcelona, Ed. Juventud, 1992

³ Karin Thomas, *Hasta Hoy, Estilos de las Artes Plásticas en el Siglo XX*, Barcelona, Serbal, 1ª Edición, 1988, p.11 (citado por P.J. Estévez Kubli, *El ensamblaje escultórico: Análisis y tipologías objetuales en el arte contemporáneo mexicano*, Tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, UPV, 2012, p.131.)

y al fin y al cabo un objeto bidimensional. Se iniciará con los collages en el cubismo una investigación plástica al empezar a componer con objetos no tradicionales, desde una revista a un trozo de madera, desde la pata de una silla a una rueda de coche.

La pintura dejará de ser exclusivamente pintura para relacionarse con el espacio que la circunda y aproximarse a la tridimensionalidad de la escultura.

No se dejará de representar la realidad sino que se irá un paso más allá para introducirla dentro de las obras y ésta, como dicen los comisarios de *Hecho en casa*, se encuentra en la calle, en el campo, en cada rincón de los espacios cotidianos que está sufriendo cambios continuamente y se transforma dejando atrás viejos cacharros inútiles (que son los que nos interesan) para inventar unos nuevos.

En esta primera cita se habla también del azar y del cambio de valor de los objetos: su valor de objeto de consumo, cuando lo pierde y por lo tanto pierde ese valor por el que fue creado para convertirse en algo inútil, en este sentido el objeto muere; pero los artistas les darán una segunda vida al cambiar su valor al de obra de arte.

La segunda cita nos ayudará a explicar cuál es la diferencia entre *objet trouvé* y *ready-made*, la diferencia entre los objetos y cómo se emplean; partiendo de la idea de que no todos los *objet trouvé* tienen por qué ser industriales (hay también procedentes del medio natural) y cómo, a diferencia de los *ready-mades*, son intervenidos para formar parte de una composición mayor y no dispuestos para darles un cambio conceptual.

Por último, veremos cómo los objetos encontrados han sido usados en el dadaísmo y surrealismo, también en otras corrientes artísticas. Destacaremos la diferencia entre objetos cómo, por ejemplo, el Arte Povera emplea principalmente elementos naturales en sus obras, mientras que los surrealistas prefieren cambiar nuestra visión de la realidad mediante el uso de objetos cotidianos como maniqués. Analizaremos por qué en cada periodo es de una forma u otra, debido al momento histórico, la situación económica, política y social y la respuesta de algunas corrientes a otras que nacen contemporáneamente.

I.2. Una búsqueda arqueológica

Analizamos la estrecha relación, desde la visión poética con la que se enfoca esta investigación, entre el artista que encuentra objetos y los arqueólogos y paleontólogos.

La construcción de historias, de la Historia, a partir del hallazgo fortuito o no de objetos ayuda a escribir acontecimientos, formas de vida y en el caso de los artistas que analizaremos veremos la importancia de la recopilación y del reunir como forma de colección que se verá concluida en sus obras.

La proximidad del objeto con el arte no puede disociarse de la idea de memoria que también está ligada a la arqueología y al reconstruir. Para conocer y poder situar algo en un momento concreto hay que tener en cuenta el pasado para poder inscribirlo en una cronología, es necesario “hacer memoria”.

Veremos con ejemplos como el de los artistas Christian Boltanski y Carmen Calvo que el objeto es fuente de recuerdos y que éstos forman parte de la denominada “memoria colectiva” que inevitablemente situamos en una cronología para crear ese vínculo empático con esos objetos inertes y con esas historias que nos cuentan.

Para entender mejor esto empezaremos por sacar conclusiones a partir de las definiciones de: búsqueda, encuentro, arqueología y paleontología, como introducción del conjunto de la investigación y para que, quien la lea, pueda hacerlo a través de la mirada arqueológica que se propone.

Arqueología. 1.f. Ciencia que estudia lo que se refiere a las artes, a los monumentos y a los objetos de la antigüedad, especialmente a través de sus restos. [R.A.E.]

Arqueología. Ciencia que tiene por objetivo el estudio de las culturas y las sociedades del pasado, a partir de los restos de cultura material recuperados mediante excavaciones estratigráficas. [Enciclopedia Espasa]

Paleontología. 1.f. Ciencia que trata de los seres orgánicos desaparecidos a partir de sus restos fósiles. [R.A.E.]

Paleontología. Ciencia que estudia los organismos animales y vegetales fósiles, deduciendo las formas, la estructura de los órganos y los hábitos de vida de éstos.

[Enciclopedia Espasa]

Buscar. 1.tr. Hacer algo para hallar a alguien o algo.

2.tr. Hacer lo necesario para conseguir algo.

3.tr. Ir por alguien o recogerlo para llevarlo o acompañarlo a alguna parte.

[R.A.E.]

Buscar. Hacer diligencias para hallar o encontrar una cosa o a una persona.

[Enciclopedia Espasa]

Busca. 1.f. Acción de buscar

2.f. Selección y recogida de materiales u objetos aprovechables entre escombros, basura y otros desperdicios. [R.A.E.]

Busca. Acción de buscar. [Enciclopedia Espasa]

Encontrar. 1.tr. Dar con alguien o algo que se busca.

2.tr. Dar con alguien o algo sin buscarlo

3.intr. Dicho a una persona: Tropezar con otra

...

9.prn. Hallar algo que causa sorpresa. (Se encontró con aquella catástrofe)

[R.A.E.]

Encontrar. Hallar lo que se buscaba. [Enciclopedia Espasa]

Encuentro. 1.m. Acto de coincidir en un punto dos o más cosas, por lo común chocando una contra otra.

(...) [R.A.E.]

Encuentro. - confluencia, entrevista, reunión, acercamiento, aproximación

- golpe, choque, encontronazo, topada, tropezón, tropiezo, colisión

[Enciclopedia Espasa]

Por lo tanto, la ARQUEOLOGÍA es la recuperación de restos, de fragmentos, de objetos del pasado (artes, monumentos...) lo que llaman “restos de cultura material”. Podríamos señalar que es la búsqueda de restos creados por el ser humano/ animal.

La PALEONTOLOGÍA en cambio, es el estudio de los restos fósiles de seres orgánicos (animales y vegetales) para comprender cómo eran y cómo vivían.

Necesitamos saber cómo son las personas y animales para poder analizar cómo viven y viceversa, analizar restos creados por el hombre para saber cómo era éste.

Fueron _ desaparecieron _ aparecen _ vuelven a ser

BUSCAR es una actividad para hallar o conseguir a alguien o algo, para ello hay que buscar y una vez se encuentre se habrá alcanzado el objetivo. Hay veces que se busca pero no se encuentra.

Buscar_ encontrar

ENCONTRAR es dar con algo o alguien que se busca o que no se busca y es entonces donde nace la sorpresa y el azar que desarrollaremos más adelante. Por lo tanto **puede haber encuentro con o sin búsqueda.**

La definición de BUSCA que nos interesa más y tal y como se expone es la siguiente que da la R.A.E., porque tiene mucha relación con la arqueología y con esos restos de los que hemos hablado y porque a lo largo de la tesis veremos cómo siendo o no útiles (aprovechables) se les puede dar una segunda vida:

Busca. 2.f. Selección y recogida de materiales u objetos aprovechables entre escombros, basura y otros desperdicios.

ENCUENTRO es hallar o coincidir por casualidad. De nuevo el azar y lo casual tiene un papel importante.

Conclusión:

Desarrollaremos el tipo de busca desde una visión arqueológica para ver por qué los artistas empleaban esos restos de cultura material y poder analizar el momento histórico, político y social que les lleva a su uso y por lo tanto cuáles son los desechos de esa sociedad. Veremos las diferencias que hay entre objetos encontrados por azar y objetos encontrados mediante una búsqueda.

I.3. El azar y el encuentro

Yo no busco, encuentro...

Pablo Picasso

Para que se dé un encuentro ya sea intencionado (búsqueda) o no (fortuito) es necesario que haya un sujeto y un lugar en el que se llevará a cabo ese tropiezo con el objeto.

El teórico Abraham A. Moles llama a esos lugares “entorno” y señala lo siguiente:

El objeto interviene aquí visiblemente; en primer lugar, como prolongación del acto humano: utensilio, instrumento que debe insertarse en una praxis. Inmediatamente después, el objeto interviene como sistema de *elementos sensibles* que se opone a los fantasmas del ser y es lanzado contra nuestros ojos y nuestros sentidos; es *barrera y realidad*.⁴

El objeto tiene una importancia muy significativa en el entorno, se podría decir que no concebimos un espacio sin “cosas” que además lo que hacen es definirlo y diferenciarlo (una cafetería con sus vasos, tazas, sillas... y una peluquería con sus peculiares lavabos, espejos y tijeras).



Detalle de un puesto de El Rastro, Madrid

Esos entornos están englobados en lo cotidiano, más concretamente en la ciudad y más aún en las calles que sobre todo acogen mercadillos y rastros, podrían considerarse como una recontextualización de los objetos. Objetos que han perdido su *praxis* originaria (se desarrollará cuando se hable del valor) o su

⁴ Abraham A. Moles, *Teoría de los objetos*, Barcelona, Colección Comunicación Visual, Ed. Gustavo Gili, 1975. p.13.

dueño, y yacen tendidos en el suelo expectantes a que alguien pose sus ojos sobre ellos y les dé una segunda vida.

Normalmente veremos cómo en las definiciones de objeto encontrado se habla de un encuentro azaroso entre sujeto y objeto. Puede surgir la duda de si el adquirido en un rastro pagando, es o no un *objet-trouvé*.

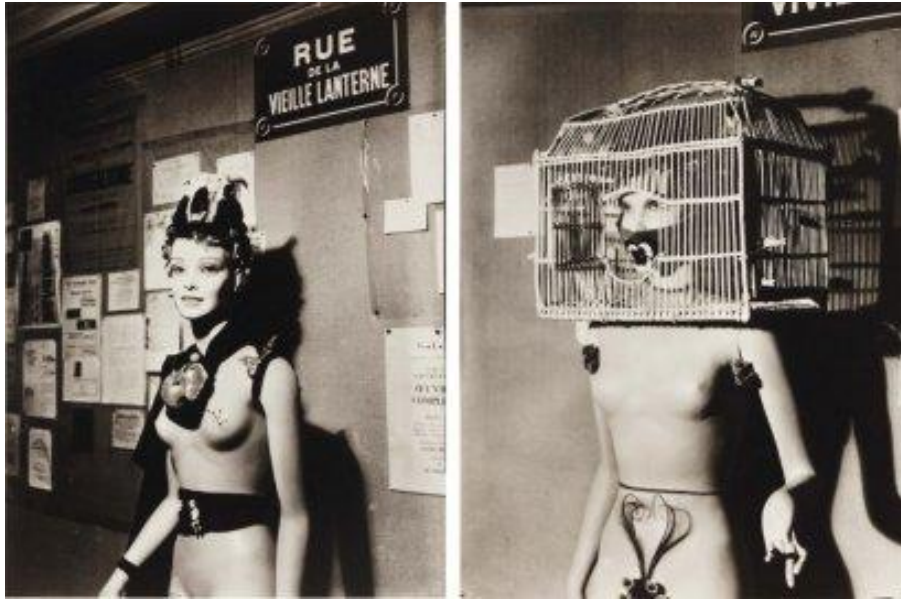
Es en el acto, no de pagar o no hacerlo, sino del proceso previo donde reside la clave de ello.

Como “ritual” hacemos recorridos a veces buscando y a veces sin buscar nada concreto pero nuestro inconsciente nos hace localizar, seleccionar uno entre muchos, en ese momento de encuentro ya sea porque no pensábamos que fuésemos a necesitarlo o a darle una función nueva, a ese encuentro fortuito, inesperado, sorpresa o mágico, le podemos llamar azar.

Se suele entender que algo comprado no ha sido encontrado, pero el proceso puede ser el mismo que si no se paga por ello. El azar sigue existiendo.

En el caso de los artistas y de los coleccionistas siempre se va en busca de un algo que forme parte de algo mayor como puede ser una obra o una colección. El mecanismo inconsciente de nuestro cerebro se activa al observar algo raro, extraño y único para crear. Se ve generado por el inconsciente del seleccionador debido a su experiencia previa y a la asociación de imagen de lo encontrado.

Existen momentos en la historia del arte en los que tal vez de un primer encuentro fortuito haya surgido una búsqueda posterior de objetos similares, lo que hace más complicado esa catalogación. Sucede con los surrealistas que usaron maniqués para su Exposición Internacional del Surrealismo (Galería Beaux Arts de París, 1938). Tal número de muñecos maniqués nos hace intuir que fueron adquiridos pagando, al igual que los sacos de carbón que emplearía Marcel Duchamp en la misma muestra, pero tal vez fueron el resultado como se señalaba, de un primer encuentro.



2 piezas de *The most beautiful streets in Paris*, Exposición Internacional del Surrealismo, Galería des Beaux Arts de París, 1938.

En esta misma línea destacaremos los *ready-mades* que diferenciaremos de los objetos encontrados cuando hablemos de dicha corriente artística.

Otro entorno, fuente de materiales, será la naturaleza. Veremos la importancia que tienen para *Haciendo Memoria* (conclusiones plásticas de esta investigación) como también la tuvieron para los artistas *povera* que no pagarán por ellos si no que aprovecharán los recursos que les proporciona ésta.

I.4. El valor de los objetos

Definiremos los tipos de valores que se pueden otorgar a un objeto y que interesan en esta investigación para comprender las distintas fases por las que pasa hasta convertirse en un objeto de arte.

Para ello usaremos las definiciones que nos da Bernardo Aguilar González en *Paradigmas económicos y desarrollo sostenible. La economía al servicio de la conservación*. (EUNED, Barcelona, 2002, p.241).

Valor: en sentido común, el grado de utilidad o aptitud de las cosas para satisfacer las necesidades o proporcionar bienestar o deleite. En sentido económico tradicional, la cualidad de las cosas, en virtud de la cual se da por poseerlas cierta suma de dinero o equivalente.

Entendemos entonces que todo tiene un valor, en la sociedad contemporánea capitalista el valor que le damos a las cosas es muy diferente al que se pueda dar en países con este sistema menos desarrollado. Ese “satisfacer las necesidades” varía en este sentido según las necesidades de unos y de otros.

Según Karl Marx en *El capital. Crítica de la economía política* (1867) la mercancía es igual a un objeto externo, “una cosa que, en virtud de sus propiedades, satisface necesidades humanas de cualquier clase”. Lo que sucede en las sociedades de producción capitalista es que se produce una acumulación de mercancías.

Valor de opción: en la ecuación del valor total de la Economía Ecológica, valor que proviene de tener opción de utilizar un bien o un servicio en un futuro.

En la parte sobre coleccionismo y síndrome de acaparamiento, veremos la necesidad que crea un individuo a la hora de guardar para dar un uso futuro a un objeto (“lo guardo por si acaso”).

Valor intrínseco: valor de existencia (no se su utilidad para nada o nadie), proveniente de la naturaleza intrínseca de las cosas.

En esta sociedad el valor varía entre otras cosas por la fabricación industrial y en serie. Veremos cómo sucede esto con los *ready-mades* y con el Pop Art y la reproducción de obras, perdiendo el sentido de original y autenticidad de la obra única, característica hasta el momento en el arte.

Es curioso cómo A. Moles destaca sobre “el Universo de la cotidiana” sobre el que el filósofo marxista Henri Lefebvre llama la atención: “la promoción de la vida cotidiana en relación con la masificación de la vida socializada que aumenta el distanciamiento social y debilita la presencia humana creando una especie de ‘vacío social’ contemporáneo a llenar con objetos”. (MOLES, 1975: 15)

Llama la atención por cómo los objetos llenan ese denominado ‘vacío social’, como sucede con en la relación de los objetos con las ausencias. Guardamos objetos que nos recuerdan a alguien, que tuvieron un propietario y que decidimos conservar en memoria como si se hallase en ellos esa presencia de lo ausente. En la creación contemporánea veremos la importancia que tiene el objeto en este sentido, sobre todo en la obra de Christian Boltanski y como sucederá también en la creación de *El museo de la inocencia* de Orhan Pamuk (2008).

A.Moles apunta dos diferencias entre ‘objeto’ y ‘cosa’ en la fenomenología de la vida cotidiana:

- El ‘objeto’ es artificial
- La ‘cosa’ no es artificial: una rana, un árbol, una piedra.

Cuando la piedra ‘cosa’ se convierte en pisapapeles, se convierte en piedra ‘objeto’.

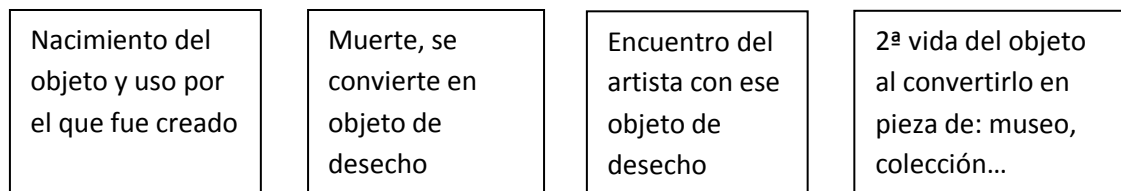
Gracias a esta diferenciación podemos aclarar qué se entiende como valor de uso según el autor en relación con el objeto:

Objetos: elementos producidos, a lo lejos, por hombres, fábricas, etc., que sirven de *mediadores* entre las situaciones y

los actos, asumiendo una función: *utensilios y productos* son los ejemplos más evidentes.⁵

(...) tendemos a restringir a las imágenes, los sonidos y los textos enterrados en bibliotecas, discotecas y museos, olvidándonos de los supermercados, los almacenes, las galerías de modelos y la esfera de nuestra vida cotidiana, museo individual y permanente de nuestro entorno, comprados, utilizados y desechados, ejercen las mismas funciones de comunicación que los periódicos, las copias del museo imaginario o los conciertos radiofónicos (...)⁶

En cuanto a los objetos de fabricación industrial podríamos destacar las siguientes fases:



... El aprovechamiento artístico confiere a estos objetos de desecho una nueva función de orientación utilitaria a parte del mecanismo de consumo.⁷

[...] él intenta investigar la fuerza figurativa de ciertos objetos y crear una realidad superior por descontextualización y

⁵ Moles, op.cit., p.21.

⁶ Moles, op.cit., pp.27-28

⁷ Karin Thomas, *Hasta Hoy, Estilos de las Artes Plásticas en el Siglo XX*, Barcelona, Serbal, 1ª Edición, 1988, p.11 (citado por P.J. Estévez Kubli, *El ensamblaje escultórico: Análisis y tipologías objetuales en el arte contemporáneo mexicano*, Tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, UPV, 2012, p.131.)

recontextualización de elementos banales extraídos del entorno.⁸

Dentro de las colecciones el valor varía más allá del que puedan tener para ese recolector cuya relación con el objeto se estrecha creando un vínculo y una necesidad de búsqueda del objeto único que amplíe dicha colección. Pero también cambia la escala de valor dada según distintos aspectos.

Poniendo como ejemplo la colección personal de cajas de cerillas (iniciada en 2006 y que cuenta con más de 100 objetos), explicaré ese valor añadido al valor de uso que queda negado por completo al convertirse en objeto de “contemplación” como sucede con los objetos que se convierten en objetos de arte, aunque de forma distinta que se desarrollará más adelante.



1



2



3

Caja 1. “The Beatles” el 8 de julio de 2006 comienza la colección de cajas de cerillas y ésta es la primera adquisición. El valor que tiene esta caja no es económico ya que lo que se pagó por ella fue una cantidad muy baja de dinero. En cambio, al ser la primera de todas tiene un valor personal que la caja número 53 no tiene.

Caja 2. “Hotel El Mesón”. La relación con esta caja es totalmente diferente a la que se tiene con el resto de la colección. Ya que el valor que tiene es primordialmente

⁸ Werner Spies, *La escultura de Picasso, Cap. Objetos encontrados y Cabeza de Toro*, Barcelona, Ed. Polígrafa, 1989, pp.170-182.

afectivo por ser una caja de cerillas que esconde la historia familiar, el hotel que perteneció a mi familia durante muchos años y del que queda el recuerdo y este objeto.

Caja 3. “El Greco”. Esta caja de cerillas es particular y tiene un valor añadido sobre otras cajas de la colección debido a su particularidad, ya que es una caja con 4 cajas, un tipo muy poco común. Además no está hecha con los materiales comunes como es el cartón, sino que está hecha de mimbre policromado y está realizada de forma muy cuidadosa a mano no como las industriales más comunes.

Por lo tanto el valor de los objetos en una colección puede ser muy variable por diferentes motivos como hemos visto en los ejemplos, podríamos destacar:

Unicidad en cuanto a valor cronológico, afectividad y peculiaridad. Pero habría muchos más según el vínculo que se pueda crear entre coleccionista y colección, como podría ser porque una persona especial regaló esa caja, o porque procede de un lugar muy lejano, etc.

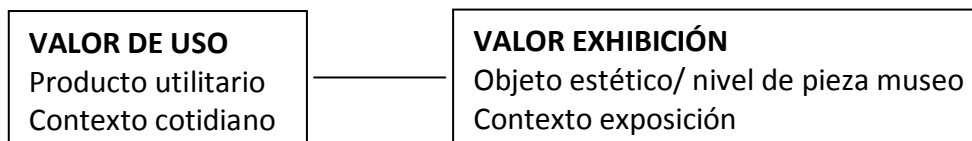
A continuación desarrollaremos a partir de citas de diferentes textos más ideas sobre el valor de los objetos en relación con esta investigación.

La condena del valor de uso por el efecto de la exhibición estética tiene aquí una fórmula paradigmática precisamente porque nos presenta un producto cotidiano convertido en inservible al ser transformado en una obra de arte, estos términos de reflexión tenían una presencia importante desde comienzos de la década de 1910 en la crítica de la cultura museografiada, sobre todo en lo concerniente a la exhibición de artefactos de culturas populares y de los pueblos naturales en los museos etnológicos.

La confusión del sentido de los objetos, estatuaria y utensilios que se acumulan en esas colecciones venía dada por el

aislamiento al que esas piezas quedaban sometidas en relación a las condiciones de vida y al entorno vital al que sirven. La entrada de cada uno de esos artefactos en el museo llevaba aparejada la condena de su desvitalización.⁹

En la época de la autonomía estética, el contacto con lo artístico está supeditado a la exhibición del objeto que lo encarna. Los dos tensores con los que jugaba Duchamp para sostener un arte arruinado en su sentido eran el valor de uso y el valor de exhibición. Tira del valor de exhibición a costa del otro, del valor de uso, de servicio, que le es inherente, para elevar el producto utilitario al grado de objeto estético, a la esfera propia de las piezas de museo.¹⁰



⁹ AAVV, *Modelo Museo: El coleccionismo en la creación contemporánea*, Granada, ed. Javier Arnaldo, Universidad de Granada, 2014, p. 16.

¹⁰ AAVV, op. cit., p.15

**II. ANTECEDENTES Y RECORRIDO HISTÓRICO
POR EL OBJETO ENCONTRADO**

II. ANTECEDENTES Y RECORRIDO HISTÓRICO POR EL OBJETO ENCONTRADO

II.1. La memoria a través de los objetos

[...] tendemos a restringir a las imágenes, los sonidos y los textos encerrados en bibliotecas, discotecas y museos, olvidándonos de los supermercados, los almacenes, las galerías de modelos y la esfera de nuestra vida cotidiana, museo individual y permanente de nuestra cultura personal. Los objetos cotidianos de nuestro entorno, comprados, utilizados y desechados ejercen las mismas funciones de comunicación que los periódicos, las copias del museo imaginario o los conciertos radiofónicos [...] ¹¹

El tiempo es innegable, al igual que en las personas sucede también en los objetos y se suele llamar “desgaste”.

Teniendo en cuenta que ese desgaste se hace por parte de una persona o agente meteorológico, se puede deducir el tipo de uso que ha tenido, quién lo ha usado, etc., porque la impronta queda presente de una forma u otra.

Para hablar de la memoria hay, por lo tanto, que hablar del tiempo, desde un presente se habla del pasado y es que el tiempo pasa factura por todo y por todos.

Un claro ejemplo, tal vez no muy conocido, de la captura de momentos en objetos es el museo creado a partir de la historia *El museo de la inocencia* de Orhan Pamuk (2008).

El protagonista de esta novela guarda de cada momento vivido durante la narración un fragmento representado en un objeto: una cucharilla, un reloj, un pañuelo...

¹¹ Abraham A. Moles, *Teoría de los objetos*, Barcelona, versión castellana de Laura Pla Bacín, Ed. Gustavo Gili, 1995, pp. 27-28

El Museo de la Inocencia situado cerca de la plaza de Takzim (Estambul, Turquía) uno de los escenarios donde transcurre la historia, es el primer museo hecho a partir de una novela.

Lo concibió antes y durante la escritura de la novela, y consiste en la recopilación obsesiva y sistemática (como la obsesión de amor de Kemal, el protagonista) de los objetos que representan los años (“el pasado, mi propia vida, el paso del tiempo, los años transcurridos”) [...]¹²



Detalle de artefactos expuestos en El Museo de la Inocencia



Caja vitrina con cigarrillos fumados por “ella” (la protagonista)

Este museo se podría ver como un gabinete de curiosidades, de hecho parece un museo de historia natural con sus cajas entomológicas llenas de mariposas y escarabajos de todas las clases posibles. Un ejemplo de ello es el panel de cigarrillos fumados por la protagonista de este romance colocados rítmicamente, doblados en sí mismos y marcados por carmín.

Y es que como ya se ha señalado cuando se hablaba de arqueología, la historia está escrita a partir de fragmentos, de objetos y ellos en sí son contenedores de mucha información.

¹² Juan Cruz, *Orhan Pamuk convierte en museo su locura de amor*, Estambul, artículo para El País, 27 de abril, 2012.

Veremos a lo largo de las vanguardias y artistas actuales como Christian Boltanski y Carmen Calvo que la memoria será el eje principal de sus trabajos, y ésta será recuperada a través de los objetos, los materiales de los que ellos se valen para sus obras.

La arqueología como forma de recopilar y de catalogación de cosas se verá claramente en el arte archivo y será un tema muy recurrente en el arte contemporáneo.

Mark Dion hace retratos de una ciudad a partir de sus desechos, lo que viene siendo un análisis crítico de sus habitantes. Siempre se sirve de elementos característicos de una museografía más clásica, como las estanterías de madera oscura y las vitrinas de cristal que contienen animales disecados, caracolas y fósiles. Hace gabinetes de curiosidades a la vieja usanza pero también actuales. Entre cráneos humanos, aves, libros y mariposas puedes encontrar peluches de personajes de Disney, muñecos de plástico de súper héroes y mezcladores de gin-tonics de muchos colores y formas... una especie de batiburrillo que nos hace pensar en lo que acabaremos dejando tras nuestra huella.

El mundo real comienza a desaparecer en el momento mismo en que comienza a existir. Al representar las cosas, al conceptualizarlas, el hombre hace que existan y al mismo tiempo las precipita hacia su pérdida. Lo real se desvanece en el concepto. El arte sobrevive a su propia desaparición. El problema es qué queda cuando todo ha desaparecido. Lo que desaparece –instituciones, ideologías- sigue ejerciendo una influencia oculta. Lo que desaparece, infiltra nuestra vida.¹³

¹³ Jean Baudrillard, *¿Por qué todo no ha desaparecido aún?*, Madrid, dossier de la exposición *Arqueológica*, Nave 16 del Matadero de Madrid, 26 de enero- 9 de mayo, 2013, p.3.



An archaeology of lost objects, Mark Dion, 2013

En esta misma línea podemos señalar la labor de recopilación a modo de inventario que hizo el artista Nikolaus Lang de las hermanas Görte. Hace un despliegue de las pertenencias de estas dos personas y coloca, como si se tratasen de páginas de enciclopedias, los objetos agrupados.

Pero el gran referente para esta investigación será Christian Boltanski cuya obra se analizará con más profundidad para ver la forma sociológica en la que la desarrolla.

II.2. El coleccionismo

1. Introducción

Lo que diferencia a cualquier persona de un coleccionista es que los primeros cogen aprecio a algún objeto de su entorno o espacio otorgándole un valor superior por encima del resto debido a una unión afectiva, normalmente derivada de los recuerdos que puedan relacionarse con ello.

El segundo grupo, el de los coleccionistas, sufre de una manía o una rutina de recolectar objetos pudiendo alcanzar niveles muy significativos, éstos son colocados en orden o no, veremos que existen diferencias entre coleccionistas. Los objetos invaden poco a poco los espacios hasta que éste es insuficiente, ya que estas personas se convierten en “salvadores” de objetos particulares para convertirlos en parte de una colección (un mundo).

Cuando el ojo de un coleccionista se posa sobre ellos, lo captura, de esta forma dejan de ser meros objetos, no sólo porque ya no son como el resto, como los no-seleccionados, sino porque cambia su propio estatus de objeto y se cargan de una cualidad adicional, son necesarios en un mundo de ellos.¹⁴

Los objetos se convierten en algo particular al formar parte de una colección y al ser seleccionados entre muchos otros por su rareza individual y por su vínculo afectivo con la persona que lo elige y el valor simbólico para ésta.

Por un lado tenemos las colecciones de museos y archivos, estos segundos crecen exponencialmente gracias a internet que se convierte en un gran archivo digital de objetos y temas de coleccionismo.

¹⁴ Elio Grazioli, *La collezione come forma d'arte*, Milán, ed. Johan and Levi, 2012, p.10. (Traducido al castellano por Carmen Alvar. Original “[...]quando l’occhio del collezionista si posa su di loro e ne è catturato, essi cessano di essere semplici oggetti, non solo perché non sono più come gli altri, quelli non selezionati, ma perché cambiano il loro stesso statuto di oggetto, si caricano di una qualità supplementare, valgono in quanto parti di un mondo a sé.”).

Joan Fontcuberta se siente interesado por el trabajo de Erik Kessels y sus investigaciones de los archivos virtuales. Le llama la atención la cantidad de gente reunida virtualmente que compara sus colecciones, personas que fotocopian a sus gatos y suben a la red esas imágenes.

En los museos y archivos se recopilan objetos, obras de arte, discursos en torno a los objetos y a las obras y entorno al arte, meta-colecciones y meta-discursos.

Por otro lado persisten iniciativas particulares que son las realizadas por personas individuales con unos gustos y pasiones personales. Se centran en los objetos en sí mismos, y de esta forma también en las obras de arte pero con un discurso directo, no autorreferencial, no metalingüístico, como si fuesen una obra propia del coleccionista su forma de crear a través de los objetos y obras de otros, es su forma real de actuar en el mundo.

Estas personas serían incapaces de dividir sus colecciones ya que las perciben como un todo y es el punto principal que les preocupa al donarlas, que se pueda romper esa unidad de colección ya que perderían su sentido primordial por el que fueron recogidas y agrupadas.

2. Los gabinetes de curiosidades y las pequeñas colecciones

Encontrarnos ante nuevos objetos exóticos, sorprendentes y desconocidos tal vez sea el punto principal que desencadena en el coleccionismo, cada época está marcada por una forma diferente de reagrupación de hallazgos.

Los nuevos museos, ordenados cronológicamente según los movimientos artísticos o una época concreta, contrastan con el coleccionismo de personas individuales donde se rompe con esa unidad de caracterización:

En este sentido, las colecciones de objetos mantienen muchas formas de enseñar cosas a aquellas colecciones de arte, su libertad superior junto con una necesidad más real y sentida, además de una cercanía

mayor a una expresión personal y una lógica en construcción. Así, los estu­diolos, los gabinetes de curiosidades, los llamados *Wunderkammern*, los cuartos de las maravillas en los que señores excéntricos, desde el Renacimiento hasta el siglo XVII, reunían sus extravagantes colecciones, siguiendo en gran parte criterios dictados por el esoterismo exagerado fundamentalmente precodificado, aun así, eran ricas en señales y desviaciones que se salían del marco establecido. Que es en cierto sentido el significado de “maravilla”, objeto de admiración, por lo tanto, también lo acompaña el causar un sentimiento junto a un efecto en el visitante, sorpre­diéndolo respecto a sus expectativas y conocimientos. El objeto principal de la colección de maravillas es aquel de un estatus ambiguo, incluso difícil de reconocer, una mezcla entre lo natural y lo artificial, indefinible si es obra de un hombre o de la naturaleza, del arte o de otra energía y materia misteriosa.[...]

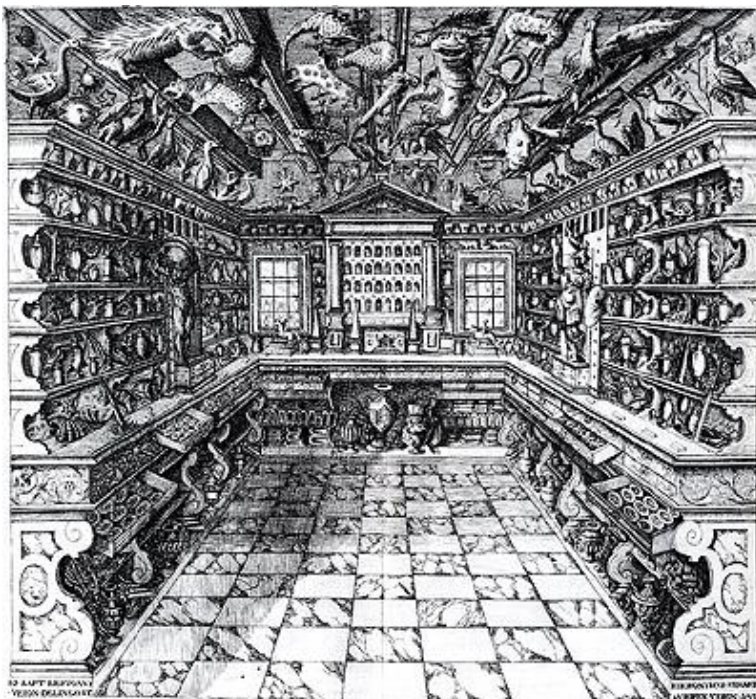
La *Wunderkammern* “tiende a llevar sus límites extremos el proyecto de realizar algo extraordinario”, algo prodigioso diferenciado por los materiales, las técnicas y las formas”.¹⁵

Elio Grazioli comenta en su libro que considera a las *Wunderkammern* el precedente de las instalaciones contemporáneas, en el sentido en cómo vienen expuestos los

¹⁵ Krzysztof Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi*, Milano, il Saggiatore, 1989, p.64 (citado por Elio Grazioli, *La collezione come forma d'arte*, Milán, ed. Johan and Levi, 2012, pp. 13-14 (Traducido al castellano por Carmen Alvar. Original “In questo senso, le collezioni di oggetti hanno per molti versi varie cose da unsegnare a quelle d'arte, una loro superiore libertà e insieme una loro necessità più sentita e reale, ma anche una maggiore vicinanza a un'espressione personale e a una logica in costruzione. Così gli studioli, i gabinetti di curiosità, le cosiddette *Wunderkammern*, stanze delle meraviglie in cui eccentrici signori, dal Rinascimento al XVII secolo, radunavano le loro stravaganti raccolte, pur seguendo in gran parte criteri dettati da un esoterismo anch'esso fondamentale­mente precodificato, erano però ricche di spunti e di deviazioni che non rientravano più nel disegno stabilito. Che è anche il duplice senso della parola “meraviglia”, oggetto da ammirare, perciò ricercato per essere collezionato ed esposto, ma anche sentimento che è insieme causa prima ed effetto a suscitare nel visitatore, sorprendendolo rispetto alle sue aspettative e conoscenze. Ne consegue che l'oggetto principale della raccolta di meraviglie è quello dallo statuto ambiguo, perfino alla difficile riconoscibilità, misto di artificiale e naturale, indecibile se opera di uomo o di natura, d'arte o di altra misteriosa energia e materia. [...] la *Wunderkammer* “tende a spingere ai suoi limiti estremi il progetto di realizzarne di straordinarie”, di prodigiose, di differenziate per materiali, tecniche e forme.”).

objetos, por la forma en que se presentan y se insieren dentro de un lugar concreto de exposición.

Hay que destacar dentro de los cuartos de maravillas el amplio espacio que ocupan los hallazgos naturales, desde especies de animales poco comunes en cada época, como plantas exóticas (casi como invernaderos y viveros de especies raras). En el libro *El gabinete de curiosidades de Mr. Wilson* del escritor Lawrence Weschler se habla de “*Ut translatio natura*” que se refiere a una forma de recolección metafórica, sin ser un museo de ciencias naturales, pero sí guardando una estrecha relación sobre todo estética de acumulación de objetos, animales, plantas, lo que se pretende en estas habitaciones es trasladar ese mundo y convertir a la naturaleza en objeto.



Francesco Calzolari, Verona (1521-1600)

from Benedicto Ceruti and Andrea Chiocco, *Musaeum Franc.*

Trataremos a lo largo de la investigación tanto teórica como plástica ese cambio de valor, centrándonos por una parte en sacar del contexto natural sus elementos para convertirlos, como dicen en el libro, en “objetos”, serán de contemplación e investigación y curiosidad en los museos y gabinetes, pero veremos también cómo se

transforman en obras de arte, como sucede en el Arte Povera, cambiando por completo su valor y resignificando lo seleccionado al cambiarlo de contexto; recontextualización.

Este tipo de museos nos llevan a pensar en las posteriores *Boîte en valise* del artista Marcel Duchamp, ya que guardan una estrecha similitud al ser expositores de abundantes objetos.

Posterior a los gabinetes de curiosidades surgirá un tipo de coleccionismo en el siglo XIX, será la recopilación de obras por parte de burgueses ostentosos que se obsesionan en competir entre ellos con sus colecciones de arte, sobre todo de pintura.

Dentro de este breve repaso por la historia del coleccionismo podemos destacar que en ese mismo siglo nace la fotografía que será esencial, entre otras cosas, para hacer inventarios más exhaustivos. Susan Sontag señala:

El inventario comenzó en 1839 y desde entonces se ha fotografiado casi todo, o eso parece.[...] Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión. Por último, el resultado más imponente del empeño fotográfico es darnos la impresión de que podemos contener el mundo entero en la cabeza, como una antología de imágenes.

Coleccionar fotografías es coleccionar el mundo.¹⁶

[*Nella grotta di Platone*, in *Sulla fotografia*, Susan Sontag, Einaudi, Torino 1978, p.3]

¹⁶ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Cap. *En la caverna de Platón*, Barcelona, Colección Contemporánea, Ed. Debolsillo, 2014. p.13.

Algunos artistas actuales crean con estas fotografías archivos, obras, bajo un orden objetivo dentro de una serie.

3. Del *studiolo* a la gran colección

Con la llegada del nuevo siglo cambia la forma de coleccionar, preocupándose primordialmente de analizar mediante sus piezas el presente.

Se empieza a concebir el arte por y para los museos y colecciones situando a cada artista en una línea de trabajo, tendencia y cronología. De esta manera las colecciones se renuevan con la aparición de nuevas vanguardias, así cambia la idea de coleccionista que teníamos antes que acumulaba en su casa o *studiolo* su colección, ahora se convierte en una especie de mercante que vende las piezas que tenía para sustituirlas por otras más contemporáneas. Las colecciones empiezan a parecerse más a los museos y deja de ser una selección individual y personal para convertirse en una recopilación más marcada por lo social y público.

Marcel Duchamp decía que sus *ready-mades* eran un encuentro entre el artista y los objetos. Es lo que llamará Breton “caso-objetivo” (Freud), la interpretación de un objeto afectivo, una selección dentro de los gustos, etc., se convierte en algo recíproco del coleccionista hacia el objeto y del objeto al coleccionista. Los objetos aparecen ante la mirada del coleccionista como algo particular entre una amalgama de cosas, pero unos despiertan la atención y el interés del que busca, crean en él un sentimiento fruto de la casualidad o de la coincidencia, la sorpresa de encontrar algo que no se esperaba o buscaba.

Continúa contando la visita que hizo con Alberto Giacometti a un rastro donde tuvo lugar el encuentro “casual-objetivo” con la máscara de metal y la cuchara cuyo mango finalizaba en una bota. Al final el sujeto de tales encuentros descubre un significado que jamás hubiese imaginado que tuviesen los objetos para él: es el efecto de deseo, que da la vuelta al tiempo, a lo que había antes, que derrama/esparce la

vida de los objetos sustitutivos del “objeto originalmente perdido”, del objeto primario.¹⁷

Es aquello que aún no se había indagado sobre el coleccionismo y que se adhiere bien a nuestra investigación dentro de un coleccionismo no utilitario pero sí pasional y creativo, mecanismos que continuarán señalando cierta acepción psicoanalítica de la pulsión del coleccionar. De hecho, hacen una pulsión metafórica del estado en sí en el que se encuentra el ser humano dominado por una continua búsqueda de satisfacción jamás definitiva y de un encuentro con el paso del tiempo y acontecimientos misteriosos, algo “perturbadores”, porque se entrelaza con la pulsión de la muerte. A no ser que el objeto sea disminuido porque se resuelve puro o es ocasionalmente sustituido, al contrario: no hay deseo sin objeto, eso es el encuentro, entre el interior y el exterior, pulsión y cosa, él y otro. Para el Surrealismo el objeto es un “emblema” como escribirá Lino Gabellone, capaz “de evocar lo maravilloso, de sustituirse o de identificarse como parte de un todo”. Concebido de proyecciones imaginarias, de valores simbólicos, de un complicado juego de cambio y sustitución, núcleo de polisemias y sobredeterminación, el objeto nunca ha tenido tanta importancia para un movimiento artístico y un valor tan destacado para la colección: ¿la colección como collage?, ¿Cómo “la cadena de significados” lacaniana?. Sin duda, no será sólo importante para los surrealistas.¹⁸

¹⁷ Elio Grazioli, *La collezione come forma d'arte*, Milán, Ed. Johan and Levi, 2012, p.35. (Traducido por Carmen Alvar. Original: “Segue, com'è noto, il racconto della visita fatta insieme ad Alberto Giacometti al mercato delle pulci dove ebbe luogo l'incontro “casuale oggettivo” con la maschera di metallo e il cucchiaino con la scarpetta all'estremità del manico. A posteriori il soggetto di tali incontri scopre un significato che non aveva immaginato che gli oggetti avessero per lui: è l'effetto del desiderio, che rovescia i tempi, che svela poi ciò che stava prima, che cosparge la vita di oggetti sostitutivi dell'“oggetto originalmente perduto”, dell'oggetto primario.”).

¹⁸ Elio Grazioli, op. cit., pp.35-36. (Traducido por Carmen Alvar. Original: “Sono molle del collezionismo che non erano ancora state indagate e che aderiscono bene alla nostra ricerca dentro un collezionismo non utilitarista ma passionale e creativo, meccanismi che continueranno a segnare certo approccio psicoanalitico alla pulsione del collezionare. Ne fanno anzi dal continuo inseguimento di un soddisfacimento mai definitivo e di un incontro dai tempi rovesciati e dai risvolti misteriosi, anzi “perturbanti”, perché intrecciato con la pulsione di morte. Non che l'oggetto risulti sminuito perché risolto in puro e occasionale sostituto, al contrario: non c'è desiderio senza oggetto, esso è l'incontro, appunto, tra interno ed esterno, pulsione e cosa, sé e altro. L'oggetto per il Surrealismo è “emblema”, come scrive Lino Gabellone, capace com'è “di evocare il meraviglioso, di sostituirsi o di identificarsi a ess

Otra forma de coleccionismo, de imágenes en este caso, es la recogida en el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. La forma de ordenar toda la información que posee es mediante la relación temática de unas imágenes con otras y no cronológicamente. Es lo que se ha llamado una “organización topográfica”.



Atlas Mnemosyne, Aby Warburg, 1924-1929

A Walter Benjamin le aburre el orden de los libros en las estanterías dice que se ocupa de sus libros como un coleccionista de sus objetos: “es verdad que cada pasión se limita en un caos, aquella del coleccionista se limita con el caos de los recuerdos” (Walter Benjamin, *Tolgo la mia biblioteca dalle case*, in *Opere complete*, vol. IV, Einaudi, Torino 2002, p.456). Habla de un orden dentro del caos, sin ningún tipo de reglas que seguir.

El valor funcional de los objetos se pierde, para dar paso a la admiración y contemplación, es lo que hemos llamado “valor de exhibición”. Podría parecer un gusto fetichista por las cosas, en cambio éstas están dentro del coleccionista, que las vive y forma parte de ellas.

come la parte al tutto”. Investitot di proiezioni immaginarie, di valenze simboliche, di un gioco complesso di spostamenti e sostituzioni, nucleo di polisemie e sovradeterminazioni, l’oggetto non ha mai avuto tanta importanza per un movimento artistico e un valore così illuminante per la collezione: la collezione come collage? Come lacaniana “catena di significati!?! Senza dubbio, e non più solo per il surrealista.”).

“El coleccionista es el verdadero inquilino del interior” que es el ‘refugio’ mismo del arte. “En él asume la labor de cambiar/transformar las cosas. Es un trabajo de Sisifo, que consiste en arrebatar a las cosas, mediante su posesión, de su carácter de mercancía” (Walter Benjamin, *Parigi, la capitale del XIX secolo*, in op.cit. vol. IX, p.12). Las libera del valor de uso, de la “esclavitud de ser útiles”.

Aquello que en el coleccionismo es decisivo es que al objeto se le arrebatan todas sus funciones originarias para entrar en la relación más estrecha posible con los objetos que le son similares. Esta relación es totalmente lo opuesto a la utilidad, y está bajo la singular categoría de lo completo/el conjunto/ el todo. ¿Qué es entonces este todo? Una gran tentación de superar la absoluta irracionalidad en un nuevo orden histórico creado adecuadamente: la colección. Para este verdadero coleccionista cada una de las cosas alcanza el convertirse en una enciclopedia de todas las ciencias de la época, del paisaje, de la industria, del propietario del que procede.[...] Todo lo que fue objeto de memoria, pensamiento, conciencia, se convierte en pedestal, en marco, en basa, cofre de sus posesión.¹⁹

“El gran coleccionista Pachinger ha reunido una colección de objetos que, por inutilidad y estado de deterioro, podrían estar junto a aquellas ruinas de la colección Figdor de Viena. Ni él mismo sabe muy bien cómo las cosas se mantienen con vida, explica a sus visitantes, junto a los grandes aparatos, pañuelos, espejos, etc. Sobre él se cuenta que, un día paseando por Stachus, se reclinó para coger una cosa: yacía allí un objeto que buscaba desde hace semanas: un ejemplar defectuoso de una billete de tranvía, que había estado en circulación durante sólo un par de horas” (Ivi, p.218)

¹⁹ Walter Benjamin, *I ‘passages’ di Parigi*, en op.cit., vol IX, p. 214 . (Citado por Elio Grazioli, *La collezione come forma d’arte*, Milano, Ed. Johan and Levi, 2012, pp.39-40). (Traducido por Carmen Alvar. Original: “Ciò che nel collezionismo è decisivo è che l’oggetto sia sciolto da tutte le sue funzioni originarie per entrare più stretto possibile con gli oggetti a lui simili. Questo rapporto è l’esatto opposto dell’utilità, e sta sotto la singolare categoria della completezza. Cos’è poi questa “completezza”? Un grandioso tentativo di superare l’assoluta irrazionalità della semplice presenza dell’oggetto mediante il suo inserimento in un nuovo ordine storico appositamente creato: la collezione. E per il vero collezionista ogni singola cosa giunge a diventare un ‘enciclopedia di tutte le scienze dell’epoca, del paesaggio, dell’industria, del proprietario da cui proviene. [...] Tutto quanto fu oggetto di memoria, pensiero, coscienza, diviene piedistallo, cornice, basamento, scrigno del suo possedimento.”).

El artista Kurt Schwitters hacía prácticamente lo mismo, encontrando en el suelo las piezas para finalizar sus collages, se verá como ejemplo en el capítulo sobre vanguardias y ensamblajes dadaístas.

Por otro lado, André Malraux creará tras la guerra el *Museo imaginario*, sin paredes, mental, museo del saber.



André Malraux con su *Museo imaginario*, 1952-1954

“La metamorfosis no es un accidente, es la vida misma de la obra de arte” (*Le musée imaginaire* (1947), André Malraux, Gallimard, Paris, 2006, p.246)

Lo concibe como un lugar en continuo cambio de formas y concepciones, de funciones y de significados.

Equivaldría al *Atlas* de Aby Warburg ya que es un libro con una recopilación de reproducciones fotográficas, un museo en un libro.

4. El coleccionismo como arte

Muchos artistas tendrán sus propias colecciones: máscaras, objetos raros, souvenirs, etc. Pero en los años '70 el coleccionismo se transforma de la mano de los propios artistas ya que hacen de ellas obras de arte en sí.

Se piensa que el precedente de esto sea el uso de materiales tridimensionales en los cuadros, pasando del collage al ensamblaje, superando la bidimensionalidad del cuadro para dar un paso más allá y aproximarse a la escultura de bulto redondo. Los ensamblajes los empezaremos a conocer como tal en los años '50 con Joseph Cornell y Robert Rauschenberg. El empleo de objetos cotidianos o de materias primas dentro del cuadro, no sólo pintura, hará que se cree un diálogo entre los diferentes elementos, muy heterogéneos, de las composiciones.

Nos interesa sobre todo de este periodo el trabajo de tendencia arqueológica de Cornell. Sus obras suelen estar recogidas en cajas y dentro podemos encontrar toda clase de objetos afectivos e íntimos que evocan un análisis de ese momento y de la historia en que se inscriben. Es lo que llamamos una arqueología del presente, de su momento. Kirk Varnedoe en *High and Low* (MOMA de Nueva York, 1990, p.311) las describe como “souvenirs de un mundo que no ha conocido directamente”. Recopila objetos sin saber bien qué finalidad tendrán en sus obras, ni siquiera si empleará todos, los amontona casi como un coleccionista y el resultado es un orden que no venía establecido inicialmente, con una carga narrativa y simbólica muy potente. Es como un recuerdo del descubrimiento. Una celebración y un resultado de la frase de Pablo Picasso: “Yo no busco, yo encuentro”.

Elio Grazioli destaca en su libro la obra *Rebus* de 1955 de Robert Rauschenberg (*rebus* significa: una cosa por otra)

[...] la disposición de los materiales aquí de un collage, es como la disposición de un pensamiento visual, pero visto como un rebus, podríamos decir que es como un recorrido de combinaciones, articulaciones, saltos, superposiciones, dejando de ser lineal y sintáctico-armónico, que sin embargo da un sentido, otro sentido, que ya no se identifica con una frase, o con un “discurso”.²⁰

²⁰ Elio Grazioli, op.cit., pp.46- 47. (Traducido por Carmen Alvar. Original: “[...] il disporsi dei materiali di una collezione, qui di un colage, così come il disporsi dei materiali di un pensiero visivo, va visto come un rebus, vale a dire come un percorso di accostamenti, incastri, salto, sovrapposizioni, non più lineare e

En el libro, Grazioli destaca la exposición de 1961 en el MOMA de Nueva York titulada *El arte del ensamblaje* donde se hace ese recorrido desde el collage, que entendemos como una composición bidimensional, hasta el collage que sale de esos límites para llegar al tridimensional de los *bricoleurs* que desarrolla Robert Rauschenberg. Lo compara con el libro de 1962 de Levi-Strauss *El pensamiento salvaje*, en el que explica una teoría del bricolaje no- formalista y al mismo tiempo “estructural” y rigurosa. El padre del “Estructuralismo” denomina bajo una fórmula de estructura de una modalidad fuerte de la idea de juntar, organizar y construir, de un origen y una arquitectura del pensamiento y del hacer humano.

Su universo instrumental está cerrado y para él la regla del juego consiste en adaptarse siempre al equipo del que dispone, es decir, a un conjunto gradual “finito” de herramientas y materiales, `por otra parte heteróclito, debido a que la composición de este conjunto no tiene una relación con el proyecto del momento, ni tampoco con ningún otro proyecto en particular, pero es el resultado contingente de todas las ocasiones que se han presentado de renovar o de enriquecer la acción o de conservarlo como residuo de construcciones o de destrucciones precedentes.²¹

En la figura del *bricoleur* asumida en el artista, encontramos en realidad todas las características del coleccionista.

Grazioli dice refiriéndose al texto de Levi-Strauss que: el valor poético que le da a las cosas coincide con aquel de la colección: “la poesía del bricolaje nace también y sobre todo del hecho de que esto no se limita a denominarlos, o realizarlos, sino que “habla” no sólo de las cosas, como ya hemos demostrado, sino también, mediante las cosas”.

sintattico-armonico, che tuttavia dà un sneso, un altro senzo, non più identificabile con una frase, un “discorso”.”).

²¹ Elio Grazioli, op. cit., pp. 49-50. (Traducido por Carmen Alvar. Original: “Il suo universo strumentale è chiuso e, per lui, la regola del gioco consiste nell’adattarsi sempre all’equipaggiamento di cui dispone, cioè a un insieme via via “finito” di arnesi e di materiali, peraltro eteroclitici, dato che la composizione di questo insieme non è in rapporto col progetto del momento, né d’altronde con nessun progetto particolare, ma è il risultato contingente di tutte le occasioni che si sono presentate di rinnovare o di arricchire lo stock o di conservarlo con i residui di costruzioni o di distruzioni antecedenti.”).

No hay que olvidar que este momento histórico se caracteriza por la sociedad de consumo, por el acumular y por esa sociedad de masas que dará lugar al Pop Art. Dentro de esta corriente y relacionándolo con el coleccionismo se puede destacar el *Mouse Museum* de Claes Oldenburg (1965-77) donde recoge objetos encontrados de ese momento, dispuestos en vitrinas por ese “museo-sala” con forma del personaje de Disney, Mickey Mouse. Llama la atención la similitud con las *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp.

5. *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp



Le Boîte en valise de ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy, no. VII from the deluxe edition (Series A), Marcel Duchamp, 1941-42

Las famosas *Boîte-en-valise* (cajas en maletas) de Marcel Duchamp nos llevan indiscutiblemente a pensar en el coleccionismo.

“Otra nueva forma de expresión. En lugar de pintar algo, se trataba de reproducir esos cuadros que tanto me gustaban en miniatura y a un volumen muy reducido. No sabía cómo hacerlo. Pensé en un libro, pero no me gustaba la idea. Entonces se me ocurrió la idea de la caja en donde todas mis obras se hallarían recogidas como en un museo en

miniatura, un museo portátil, y eso explica que lo instalara en una maleta.”²²

Por un lado, estas maletas recogen una colección en miniatura de reproducciones de obras del propio artista convirtiéndose en un pequeño museo, una exposición monográfica o un catálogo. Además de por cómo se pueden las distintas paredes del maletín nos recuerda a los gabinetes de curiosidades y al sacar las diferentes láminas recogidas dentro y situarlas de forma horizontal (sobre el suelo o una mesa) vemos la relación con otros artistas ya citados que exponen de esta forma sus colecciones/obras de arte. También se crean paredes verticales donde cuelga sus objetos.

El contenedor de estas obras es una maleta, por lo tanto todo el conjunto de la colección se convierte en un museo portátil fácil de llevar de un sitio a otro y emplearlo como muestrario.

Duchamp creó, entre 1935 y 1940, veinte cajas cada una de ellas con 69 reproducciones de obras, lo que equivaldría a una serie de 20 tiradas convirtiéndose cada una de ellas en una obra de arte en sí misma.

Entre los años '50 y '60 creó seis series diferentes a las anteriores en las que eliminó el contenedor (maletín), recogiendo en carpetas cada una contenía material diverso alterando el número de obras.



(detalle de *Boîte-en-valise*)



1 *L.H.O.O.Q.*, Marcel Duchamp, 1919



2 *Aire de Paris*, Marcel Duchamp, 1919

²² M. Duchamp, *Marcel Duchamp*, Barcelona, exposición Fundación Joan Miró y Fundación Caja de Pensiones, 1984, pp.160-161

Entre estas obras podemos encontrar piezas suyas tan representativas como: *El gran vidrio* (1915-23), *Desnudo bajando una escalera* (1912), su *Mona Lisa* con bigotes titulada *L.H.O.O.Q.* (1919), *La fuente* (1917) o *Aire de París* (1919).

Las *Boîte-en-valise* serán de gran influencia para otros artistas. Las cajas de Joseph Cornell nos recuerdan a estas obras de Duchamp, y el grupo Fluxus creará con este modelo sus *Fluxus kit* y *Fluxus boxes* que contienen juegos y obras de cada artista.



Untitled Solar set, Joseph Cornell, 1956-58



Flux Kit, George Maciunas, 1964

En las cajas fluxus podemos encontrar una recopilación de objetos de las exposiciones realizadas por el grupo: entradas, invitaciones, fanzines y catálogos, de esta forma incluyen al espectador como agente activo para la realización de las obras.

6. Otras colecciones

Otro artista que podemos destacar es Marcel Broodthaers, que obsesionado por temas concretos recopila toda la información posible de cada uno.

Se puede ver en *Museo de arte moderno. Departamento de águilas* (1968-72): documentos históricos, publicidad, animales disecados, imágenes... todo sobre el águila.

En su *Ma collection* el tema que trata es él mismo, coleccionando páginas de catálogos de sus exposiciones para construir una especie de obra-archivo.



Museo de arte moderno. Departamento de águilas. Marcel Broodthaers, 1968-72



(detalle de objetos expuestos)

Grazioli señala en su libro:

Otra modalidad es aquella de Broodthaers, maquiavélica pero contemporánea (es decir, “deconstructivista” *ante litteram*), es siempre bajo la idea de coleccionismo, de liberar a los objetos y las formas de “la esclavitud de ser útiles”.²³

Esta última frase nos lleva de nuevo a reflexionar sobre el uso de los objetos, y posteriormente su muerte, cuando dejan de ser útiles. Rosalind Krauss habla de la conocida “obsolescencia” que es un punto clave para el coleccionismo, como es el guardar aquellas cosas que ya no se emplean y tenerlas para que pasen a la historia ya sea dentro de las colecciones como en el imaginario, es una mirada nostálgica hacia lo que puede olvidarse con el paso del tiempo.

Por lo tanto, ahora son los artistas los que se dan cuenta de que coleccionar es una forma particular de elegir, enfocar y mantener unidas las cosas, y asumen esta forma como una manera de crear y

²³ Elio Grazioli, *La collezione come forma d'arte*, Milano, Ed. Johan and Levi, 2012, p.55. (Traducido por Carmen Alvar. Original: “Altra modalità, quella di Broodthaers, machiavellica ma contemporanea (cioè “decostruttivista” *ante litteram*), e sempre tutta collezionistica, di liberare gli oggetti e le forme dalla “schiavitù di essere utili”.”)

exponer. Es, la suya, una respuesta “concreta” a una sociedad que se está transformando principalmente en una sociedad de imágenes, o del “espectáculo”, como señalan los situacionistas. Frente a la reducción de todo a imágenes, a la sustitución de la presencia material con la virtualidad y aquella de la búsqueda de lo auténtico mediante la manipulación de la ya conocida como acumulación indiscriminada, la cantidad, el consumismo del renovar todo, la colección da valor a los objetos, y disfruta de las relaciones, busca la calidad, revive las dimensiones temporales.²⁴

Por lo tanto podríamos decir que la colección se configura como reacción a la sociedad del exceso, puede sonar contradictorio porque las mismas colecciones también acumulan, pero mediante una selección y un análisis de los objetos, un vínculo estrecho que sigue existiendo entre cada una de las piezas y el coleccionista, convirtiéndose en un modo de hacer reflexivo que continúa siendo individual y presta atención a los objetos, mimando sobre todo aquellos que han perdido su utilidad por el paso del tiempo y son vistos con mirada nostálgica por lo que fueron algún día, todo lo contrario al usar y tirar capitalista.



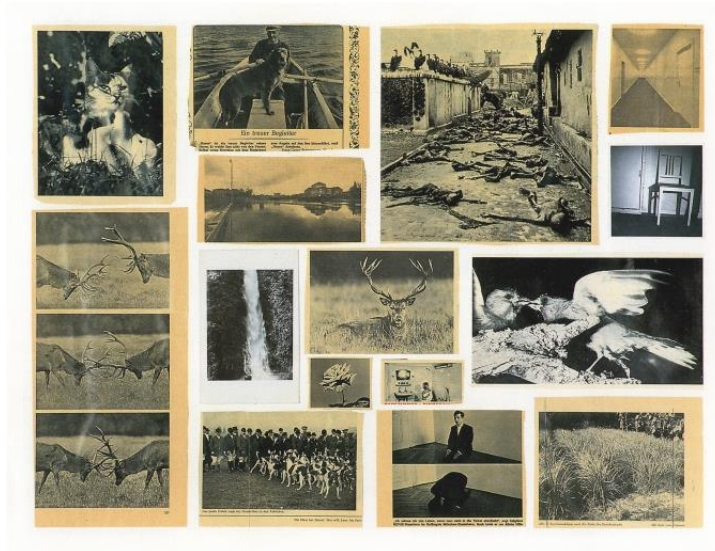
Time capsule 3. Andy Warhol, 1974-1987

Acentuando la idea de temporalidad dentro de la colección podemos destacar la obra de Andy Warhol titulada *Time capsules*. Consiste en cajas en cuyo interior encontramos desde folletos de exposiciones a postales, un archivo personal que hace el artista de un periodo concreto, guardando de este modo un trocito del pasado.

²⁴ E. Grazioli, op.cit., p.56. (Traducido por Carmen Alvar. Original: "Ora sono dunque gli artista ad accorgersi che collezionare è un modo particolare di scegliere, accostare, tenere insieme le cose, e assumono questa forma come una modalità del fare e dell'esperre. È, la loro, anche una risposta "concreta" a una società che sta diventando prima di tutto una società dell'immagine, o dello "spettacolo", come denunciano i situazionisti. Di fronte alla riduzione di tutto a immagine, alla sostituzione della presenza materiale con la virtualità e a quella ricerca dell'autentico con la manipolazione del già noto, all'accumulo indiscriminato, alla quantità, al consumismo del sempre nuovo, la collezione valorizza gli oggetti, e gode le relazioni, ricerca la qualità, riannoda le dimensioni temporali.").

En la línea del *Atlas Mnemosyne* de Warburg encontramos el *Atlas* de Gerhard Richter, empezado en 1962 y que continúa en proceso. Es una colección de recortes de revistas, bocetos e imágenes situadas en 820 superficies de papel. En la entrevista que le hace Dieter Schwarz en 1999 el artista comenta que: “al principio intenté acomodar todo ahí, que era algo entre arte y basura y que de alguna manera me parecía importante para mí mismo y me resultaba una pena tirarlo.”

Comenzó como una especie de álbum fotográfico familiar pero poco después se amplió con el uso de imágenes de periódicos y revistas, algunas de ellas empleadas en sus cuadros.



Atlas (panel 11). Gerhard Richter, 1963

Todavía: por un lado el artista seguramente recolecta y mira las imágenes de una forma diferente a cómo lo hacen el estudioso, el historiador o el filósofo; por otro lado, en cualquiera de los casos, el propio trabajo del artista empieza a convertirse en algo muy similar a aquel del coleccionista.²⁵

²⁵ E. Grazioli, op.cit., p.62. (Traducido por Carmen Alvar. Original: “Ancora: da un lato l’artista sicuramente raccoglie e guarda le immagini diversamente dallo studioso, dallo storico e dal filosofo; dall’altro, e in ogni caso, il lavoro stesso dell’artista sta diventando molto simile a quello del collezionista.”)

En 1968, Hans-Peter Feldmann realiza su *Álbum* a partir de imágenes encontradas con títulos que hacen deducir al espectador el tema o le guían hacia uno en concreto. Es una forma de usar la imagen para hablar de la “sociedad de la imagen”.

Podríamos relacionar este tipo de coleccionismo con los álbumes de cromos que casi todos hemos tenido en nuestra infancia.

Hay que destacar que tanto Gerhard Richter como Hans-Peter Feldmann emplean imágenes encontradas a diferencia del resto de artistas. Esto nos interesa mucho por el objeto de estudio en el que nos estamos centrando, ya que usan la fotografía encontrada como *ready-made* poniendo en juego la idea de originalidad del documento.

[...]se puede pensar en el procedimiento fotográfico como en un *ready-made* mecánico, extrayendo no un objeto en sí, sino una imagen hecha por aquel objeto.²⁶



Álbum, Hans-Peter Feldmann, 1968

Elio Grazioli destaca en su libro el *Archivio Zona* de Maurizio Nannucci:

La lógica de un objeto siempre tiene una duración limitada que difícilmente consigue propagarse en el tiempo. Por ello, he redirigido en seguida mi atención hacia el núcleo bibliográfico, a todos los

²⁶ E. Grazioli, op.cit., p. 65. (Traducido por Carmen Alvar. Original: “[...]ha fatto anche pensae al procedimento fotografico come a un *ready-made* meccanico, prelievo non di un oggetto in sé ma di un’immagine che sta per quell’oggetto.”)

documentos que me resultaban frágiles por su propia naturaleza y que debido a su circulación marginal, no pensaba que pudiesen tener la posibilidad de ser coleccionados.²⁷

Su archivo consiste en una recopilación de nimiedades para el resto de personas, pero que juntas constituyen una narración histórica como podrían hacer el resto de objetos importantes. Vemos de nuevo el valor de los objetos, el que les da su coleccionista que quiere recordad lo que una vez fueron.

Dentro del libro *El sistema de los objetos*, Jean Baudrillard dedica un capítulo a lo que titula *El sistema marginal: la colección*. Según el escritor todo pasa por la imagen y ésta tiene casi más importancia que el objeto real. Divide en dos las funciones del objeto: por un lado el que sea práctico y por otro, el ser poseído.

En cuanto el objeto ha perdido su uso se puede llegar a tener un vínculo diferente con él, en el caso de que no se deseche como ocurre la mayoría de las veces, es aquí donde cobra importancia la figura del coleccionista.

Ya no es suficiente tener uno sólo: siempre es una serie de objetos, al límite de una serie total, que se convierte en un proyecto realizado.²⁸

El vínculo y singularidad para el coleccionista es descrito por Baudrillard:

Solamente una organización más o menos compleja de objetos que llevan uno al otro determina el objeto en su individualidad de una

²⁷ Elio Grazioli, "Entrevista a Maurizio Nannucci", in Elio Grazioli (a c. Di), *Il collezionismo o il mondo come voluttà e simulazione*. (Citado por Elio Grazioli, *La collezione come forma d'arte*, Milano, Ed. Johan and Jevi, 2012, p. 67.) (Traducción de Carmen Alvar. Original: "La logica di un oggetto ha sempre la durata limitata che difficilmente si riesce a trasmettere nel tempo. Per questo ho rivolto subito la mia attenzione, oltre al nucleo bibliografico, a tutti quei documenti che mi sembravano fragili per la loro stessa natura e che data la loro circolazione marginale non credevo avessero possibilità di essere collezionati.")

²⁸ E. Grazioli, op. cit., p.71. (Traducido por Carmen Alvar. Original: "Non ne basta più uno solo: è sempre una serie di oggetti, al limite una serie totale, che diventa progetto compiuto.")

abstracción suficiente porque pueda ser recuperado del sujeto en la abstracción vivida, es decir en el sentimiento de posesión. Este tipo de organización es la colección: en sí misma triunfa la apasionada tensión hacia la posesión, donde la prosa cotidiana de los objetos se convierte en poesía, en un discurso inconsciente y triunfal.²⁹

Serán muchos los artistas contemporáneos que conviertan la obra en colección y la colección en obra, o que la obra sea una colección.

Nicolas Bourriaud a finales de los años '90 llamará 'Postproducción' a una forma de utilización diferente de lo que ya está producido, lo que se llamaba *ready-made* se convierte en un *ready-made postmoderno*.

Karsten Bott crea en 1988 *Uno de cada uno*, dando valor a un objeto concreto aunque haya sido producido en serie, haciéndolo particular entre muchos. Veremos cómo de nuevo los objetos son colocados horizontalmente como abatiendo los grandes armarios de los gabinetes de curiosidad y creando una continuidad y yuxtaposición, sin jerarquías ni verticalidad.



Uno de cada uno, Karsten Bott, instalado en la Kunsthalle Mainz, 2011.

²⁹ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, Milán, Ed. Bomprani, 2003, pp-112-113.

Volviendo a los objetos encontrados que nos interesan, podemos destacar su uso en la obra *Oggi sposi (Recién casados)* del 2003 de la mano del artista Stefano Arienti. Esta colección de objetos encontrados está construida a partir de folletos, invitaciones de bodas, etc., evidenciando que la colección además de tener un tema muy específico tiene un valor en sí misma.

El coleccionar se convierte en una metodología, podríamos decir un *modus operandi* de búsqueda, encuentro y selección bajo unas pautas muy específicas de construcción, los 'elegidos' tienen una carga profundamente afectiva que da un valor para el que lo colecciona, aunque los objetos sean muy diferentes entre sí, todos juntos cobran un sentido. De este modo la individualidad, la importancia de cada uno, aumenta en un todo del conjunto.

Elio Grazioli destaca:

[...] coleccionar, como ya afirmaba Benjamin, hace revivir el objeto del propio culto, no sólo conservándolo en la memoria a través de su testimonio, dándole de nuevo una vida manteniendo vivo el recuerdo, sino también reviviendo su vida: en revivir y hacer revivir reviviendo otra vida, la vida de otro.³⁰

La obra *24 objetos de huelga* de Jean-Luc Moulène del año 1999 contiene material recopilado durante huelgas, desde artículos de periódicos con la ausencia de imágenes en sus espacios programados para acogerlas, carteles con textos de descontento, caricaturas... Grazioli los denomina objetos especiales y característicos que 'comunican la suspensión de la normalidad', convirtiéndolo en objetos políticos y de crítica.

En esta línea se organiza la exposición *Disobedient objects* en el Victoria and Albert Museum de Londres (26 de Julio de 2014- 1 Febrero de 2015), construida a partir de

³⁰ Elio Grazioli, *La collezione come forma d'arte*, Milano, Ed. Johan and Levi, 2012, p.85. (Traducido por Carmen Alvar. Original: "[...] collezionare è, come già affermava Benjamin, far rivivere l'oggetto del proprio culto, non solo conservandone la memoria attraverso le sue testimonianze, ridandogli la vita mantenendone vivo il ricordo, ma anche rivivendo la sua vita: è rivivere e far rivivere rivivendo un'altra vita, la vita di un altro.")

objetos característicos y representativos de movimientos sociales, revoluciones y arte activista (pancartas, máscaras de gorila de las Guerrilla Girls, etc.)

Podíamos ver estas muñecas de trapo que representan a Trini, una de las comandantes del Ejército Zapatista de Liberación Nacional.



Muñecas Trini, México 1996

7. Abrir la colección a un público

Aunque las colecciones sean algo personal (pensadas como en sus inicios) esto no impide la invitación a espectadores y visitantes de entrar en esos mundos, muy diferentes a los museos.

Actualmente se crean exposiciones que llevan la colección a la sala del museo. Se traslada y se coloca todo de la forma más aproximada a su lugar de origen.

Elio Grazioli habla en su libro de que habitaciones enteras se trasladan de su casa original al lugar expositivo, vaciar para reinstalar. Equidista mucho de una visita a una colección o casa, de una donación a un museo.

De hecho, este ha sido siempre el centro del problema: ¿qué tipo de objetos son objetos de una colección, cuáles los objetos que inspiran a un coleccionista, que lo encuentran, que lo llaman?. Sin funcionalidad pero cargados de significado, de afecto, de vida, también desde cierto punto de vista incluso no-objetos y sin embargo siempre, intrínsecamente objetos de una pasión. Es quizá el objeto en sí mismo,

el “objeto a”, como diría Jacques Lacan, incluso más que la “cosa”, como comentábamos, no es la materialidad en sí del objeto, sino su ser objeto de deseo, material pero sin reducirse a su materialidad [...]”³¹

Uno de estos grandes coleccionistas que abre su casa/museo (en Londres) al público es Viktor Wynd (1977) que recoge entre sus paredes las cosas más extrañas y excéntricas que se puedan imaginar.

Su, recargado y casi sin espacio visible, gabinete de curiosidades no tiene nada que envidiar a los del Renacimiento, tiene aves extintas, cráneos de animales y personas, máscaras, erizos de mar, fauna disecada, ídolos religiosos, modelos anatómicos y luego, curiosas vitrinas que acogen ardillas jugando a las cartas y boxeando. Su obsesión por acaparar no parece tener límites ni criterios de selección, salvando las series de objetos repetidos y su gran jardín de plantas carnívoras de todo el mundo.



Detalle de colección de Viktor Wynd, ardillas peleando.

El museo que lleva su nombre está en Londres y es el Museo Viktor Wynd de curiosidades, bellas artes e historia natural.

³¹ E. Grazioli, op. cit., p.57. (Traducido por Carmen Alvar. Original: “È infatti questo sempre al centro del problema: che genere di oggetti sono gli oggetti di una collezione, gli oggetti che ispirano il collezionista, cje lo incontrano, che lo chiamano? Defunzionalizzati, certo, caricati di senso, di affetto, di vita, anche da un certo punto di vista perfino non-oggetti eppure sempre intrinsecamente oggetti di una passione. Sono forse addirittura l’oggetto stesso, l’”oggetto a “, per dirla con Jacques Lacan, ancor più che la “cosa”, come già dicevamo, cioè non la materialità in sé dell’oggetto, ma il suo essere appunto oggetto del desiderio, materiale non riducibile alla sua materialità, eppure non senza materialità peculiare, altrimenti non aderente al desiderio.”)

Quien colecciona acepta expresarse mediante metáforas y en este sentido se justifica apropiándose de un fetiche, es decir, de un objeto dotado de un gran poder simbólico, tan grande como para sustituir un todo. En él está la condición infinitamente ambigua de poseer y ser poseído al mismo tiempo. [...] Pero a la vez, detiene la obra, es artífice de su destino y autor de las asociaciones que puede construir entorno a ella.³²

Es la afectividad y esa necesidad de poseer la que lleva al coleccionista a seleccionar un objeto en concreto entre muchos. El uso para el que fue creado cambia por completo al formar parte de una colección y su valor al abrirse hueco en un sentimiento tan profundo, que se describe como una prolongación del cuerpo de una persona, del coleccionista.

Además los coleccionistas hacen que su vida gire en torno a sus objetos, al querer más, al poseer cada uno, saben qué exposiciones hay, qué subastas, museos... en este sentido es como si los objetos también poseyesen al coleccionista.

*Citas y conclusiones extraídas tras la lectura de *La collezione come forma d'arte*, Elio Grazioli, Johan and Levi editore, Milano, 2012.

³² Adalgisa Lugli, "Il collezionista", in *Alfabeta*, n.68, gennaio 1985, p.18. (Citado por Elio Grazioli, *La collezione come forma d'arte*, Milano, ed. Johan and Levi, 2012, p.110.).(Traducido por Carmen Alvar. Original: "Certamente chi colleziona accetta di esprimersi per metafora e in questo senso giustifica il suo appropriarsi di un feticcio, cioè di un oggetto dotato di un grande potere simbolico, tanto da poter sostituire un tutto. Egli è nella condizione infinitamente ambigua di possedere e di essere posseduto nello stesso tempo.[...] Ma nello stesso tempo detiene l'opera, è artefice del suo destino e autore delle associazioni che può costruire intrno a essa.")

II.2.1. Síndrome del acaparador compulsivo y coleccionismo artístico

Parece dibujarse una tarea para el artista...

Volver a encontrar la postura del mendigo o del trapero: alimentarse con poco, crear saber coleccionando los detritus, crear mundos estéticos haciendo bricolaje con los restos. Entonces el declinar del aura conserva la posibilidad de mostrar su luminoso rostro: será entonces cuando la belleza misteriosa que la vida introduce involuntariamente en el más mínimo andrajo de las calles será extraído, como escribe Baudelaire, es decir, expresado antropológicamente.³³

1. Papeles y funciones del objeto (extraído de *Teoría de los objetos*, A. Moles)

Función básica- “¿para qué?” o “¿para qué sirve?” = UTILIDAD

Sistema de posesión- dominio provisional y local del hombre sobre el mundo próximo, lo que lleva a la “acumulación” ensanchando su *Lebensraum* (espacio vital), y a identificarse con la suma de los objetos poseídos, signos ostentadores de su capacidad consumidora (Veblen).

Alienación- la esclavitud del hombre respecto a sus muebles y objetos.

Catarsis de deseos- del objeto sobre el individuo como compensación de la frustración.

Estética de la cotidianidad- función estética, profunda e inmediata, el placer de lo bello al nivel de lo vivido (lo kitsch por ejemplo).³⁴

2. Trastornos de acumulación

El acaparador compulsivo acumula obsesivamente objetos que no utilizará jamás pensando que sí lo hará. Esta cantidad de cosas les hace aislarse y sus vidas sociales

³³ AAVV, *Modelo Museo: El coleccionismo en la creación contemporánea*, Granada, Ed. De Javier Arnaldo, Universidad de Granada, 2014, pp.105-106.

³⁴ A. Moles, *Teoría de los objetos*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1995, p.24.

quedan reducidas, limitados también por la vida en el hogar que es imposible por la falta de espacio y en ocasiones de higiene y limpieza.

Entre estos objetos puede haber: antigüedades, libros, cajas, bolsas... Si a este tipo de personas se les sustrae alguna de estas posesiones, pueden sufrir ansiedad, por lo que el tratamiento consiste en un proceso lento de cambio de conductas.

El DSM es el manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales, en la edición 5ª destacan:

Por tanto, para el DSM-5 son acaparadores compulsivos aquellas personas que tienen dificultad para desechar o desprenderse de sus pertenencias personales, incluso aquellas que son inútiles; cuando el resultado de acumular cosas hace que el individuo posea un gran número de objetos y que estos usurpen parte de su espacio vital; que exista deterioro social; cuando este comportamiento no tenga su origen en una lesión cerebral, ni en otro tipo de enfermedad, como la depresión, la esquizofrenia o el autismo, entre otras y, por último, cuando se deba a la excesiva adquisición por compra, robo, o a la falta de conciencia de que se tiene un problema.³⁵

Según el artículo de El País, los psicólogos y psiquiatras dividen los trastornos de acaparamiento en dos grupos:

- Síndrome de Diógenes, es una forma de acaparamiento relacionado con una causa neurológica y que es más común en gente mayor que acaba por aislarse socialmente y descuidan su imagen e higiene. Se les atribuye la acumulación de basura.
- Trastornos acumulativos compulsivos, quienes los padecen recogen objetos que piensan que les van a ser útiles y que la mayoría de la población ve como inservibles. Después, son incapaces de desprenderse de estos objetos y

³⁵ Carolina García, *El acapardor compulsivo, una vida entre toneladas de cosas inservibles*, Washington, Sociedad El País, 4 de junio, 2013.

terminan por acumularlos. Estos segundos desarrollan un vínculo afectivo con los objetos como forma de compensar la ausencia de relaciones sociales.

3. Los artistas coleccionistas

Son conocidas las colecciones de piezas africanas que tenían Breton y Picasso, y la influencia que tuvieron en obras tan importantes para la historia del Arte como *Las señoritas de Avignon* (Pablo Picasso, 1907).

En el taller de Carmen Calvo encontramos pelo humano, fotografías antiguas, folletos de exposiciones pasadas, fragmentos de muñecas de plástico y multitud de ojos de vidrio, característicos de todo gabinete de curiosidades y objetos extraños.

Y es que el coleccionismo parece ser algo intrínseco al artista, a veces sus colecciones se convierten en obras (esta práctica prolifera en los años '70), a veces su forma de crear se ve reflejada en los cánones de almacenamiento y catalogación propios de los coleccionistas, o a veces se lleva en secreto.

Crear arte a partir de la colección se achaca a la búsqueda por representar la realidad y los inicios del collage en la vanguardia. Sucede que las cajas de Joseph Cornell que recrean pequeños mundo y en los que encontramos elementos comunes como aves disecadas, algo muy común en los museos de historia natural, y corchos de botellas, que nos hacen imaginar que el artista guarda en su taller cantidades bastante grandes.

Si pensamos en colección como forma de repetición de un objeto y esto llevado al arte es inevitable fijarse en la figura de Arman que encapsula series de objetos por "especies": jarras de metal, máscaras de gas...

Magnificent Obsessions: The Artist as Collector exposición que tuvo lugar en la Barbican Art Gallery de Londres (12 septiembre de 2015- 25 de enero de 2016) y comisariada por Lydia Yee, recoge las colecciones de diferentes personas entre los que

se pueden destacar las de los artistas: Arman, Peter Blake, Damien Hirst, Sol LeWitt, Hiroshi Sugimoto y del que ya hemos hablado sobre sus colecciones, Andy Warhol.

Arman, el artista del Nuevo Realismo comenzó a trabajar en el negocio familiar: una tienda de muebles y antigüedades y en los años '50 empezó a coleccionar: máscaras y esculturas africanas, armaduras japonesas, armas europeas, radios, relojes, lámparas de Tiffanys, coches y arte contemporáneo.

Como se ha señalado antes, la forma de coleccionar influyó en sus obras denominadas "acumulaciones".

Es común que cuando alguien guarda cosas que se encuentra se diga que tiene Síndrome de Diógenes (equivocadamente, porque ya hemos visto que se referirían al otro trastorno por acumulación). La palabra 'acumular' puede tener connotaciones negativas, pero en este caso Arman acumula para crear. Los objetos no empleados con este fin han sido expuestos en museos de París, Colonia y Nueva York.

Resumiendo la entrevista que Alain Nicolas realiza al artista (Nueva York, 1995) y que está incluida en el libro de la exposición, éste explica las cosas que colecciona dividiéndolas en grupos: piezas que le interesan estéticamente, aquellas que desea y aquellas que se convierten en un gesto sistemático de acumular (que suelen ser aquellas que emplea en sus obras).

Como buen coleccionista no pensaba ni en que la colección terminase ni que fuese a estarlo hasta que él mismo muriese. Es lo que sucede muchas veces, la ambición de poseer más y más y el vínculo afectivo que se crea no acaba hasta que una de las dos partes desaparece.

Cuando el visitante llega a la casa del artista pop **Peter Blake**, se ve abrumado por la cantidad de objetos que encuentra, entre los que predominan los relacionados con el folclore inglés. Se explica en el catálogo cómo la persona que accede allí por primera vez puede sentirse incómodo frente a tal cantidad de colecciones, ese miedo de rozar

algo sin darse cuenta y romperlo; por lo que el placer de esta colección reside primordialmente en Blake.

En este artista los objetos que coleccionaba también han influenciado en su práctica artística, sobre todo en sus collages con objetos reales.

En la entrevista que le hace la comisaria de la exposición cuenta cómo en su época de estudiante alguien le habló de la obra de Kurt Schwitters y de cómo creaba a partir de objetos encontrados en la calle.

En su caso apunta que no recoge nada encontrado si no tiene idea de usarlo. En su colección podemos ver objetos como: bastones de madera, máscaras, carteles de publicidad antiguos y mesas llenas de caracolas, piedras y caballitos de mar... al más puro estilo renacentista.

Damien Hirst colecciona debido a su fascinación por la vida y la muerte, como podemos conocer por sus famosas obras de animales partidos en dos y metidos en formol.

Las cajas entomológicas que posee juegan con la repetición, próxima al arte pop, de la misma especie por ejemplo de mariposas. Repite los cánones de los gabinetes pero con un orden meticuloso, creando composiciones de colores y formas. No debería sorprendernos que también colecciona cráneos humanos que luego ha transformado en exitosas y polémicas obras de arte, como *For the Love of God* (2007) la calavera con 8.600 diamantes incrustados.

II.3. Las vanguardias artísticas

II.3.1. El ensamblaje y las construcciones cubistas

1. Precedentes

Se deduce que el interés por introducir elementos reales surge con la corriente artística del cubismo, es un proceso del cuadro al collage y del collage al ensamblaje escultórico; hacer de la pintura: escultura y de la escultura: pintura y combinar una técnica con la otra.



Poema waka sobre collage, de autor desconocido, Japón S.XII

Pero Herta Wescher señala en el libro *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*, que lo que entendemos hoy por collage y que atribuimos a una invención de los cubistas, tiene sus precedentes más lejanos cronológicamente en el siglo XII.

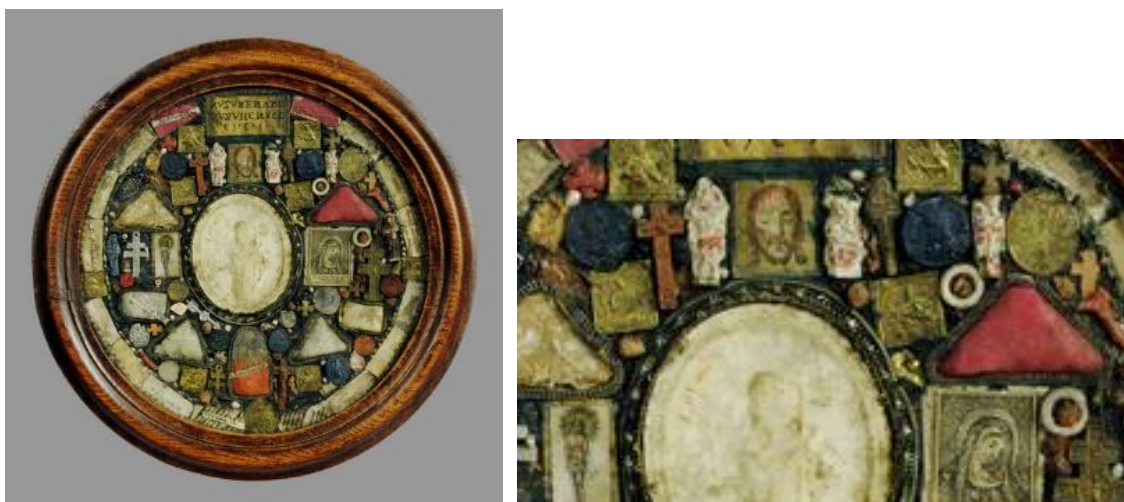
Los calígrafos japoneses realizarán una serie de pegados de papeles con diferentes texturas y colores tenues sobre un papel base, sobre estas composiciones escribirán sus poemas.

Destacan también el siglo XIII los libros adornados con cuero repujado que serán sustituidos por recortes de papel un siglo después; también a mediados del siglo XIV surgirá la figura del “recortador de flores” en Constantinopla, los recortadores de papel de manuscritos como los Nüremberg en el 1600 y a mitad del siglo XVII comienzan a aparecer cuadros realizados con distintos materiales con diferentes técnicas de pegado.

Los trabajos mexicanos de escudos adornados con plumas encontradas nos acercan a un siglo después (S.XVII) y a los conocidos Gabinetes de Curiosidades donde encontramos cuadros realizados mediante composiciones de diferentes especies de escarabajos o semillas.

Durante el siglo XVIII serán muy notorios los collages realizados a partir de alas de mariposas y los iconos rusos (*oklades*) adornados con perlas, brocados y sedas.

El mundo religioso y de la superstición dará muchas aportaciones en este ámbito. Podemos encontrar desde los relicarios con fragmentos de huesos a espinas de la corona de Cristo, medallas adornadas con semillas y piedras que protegen al que las porta de enfermedades como si fueran exvotos y también es un amuleto para atraer el buen tiempo.



Bendición del tiempo (Wettersegen), mediados del s.XVIII, fondo del museo Diocesano

Entre los siglos XVII y XVIII proliferarán las imágenes piadosas realizadas por las monjas en el sur de Alemania a partir de recortes de puntillas de pergamino, flores y elementos varios pintados alrededor de imágenes de santos.

Surgirá un nuevo elemento para decorar además de su función, será el sello que junto a collages de mariposas adornarán bandejas y mesas con cristal sobre collages de temáticas específicas como puede ser el “fumar”, en salones durante el siglo XIX. Veremos su gran influencia en los dadaístas y las “tableaux-pleiges” de Daniel Spoerri al igual que serán en las vanguardias los cuadros de estos salones adornados con pelo y pañuelos de novia como veremos en uno de los referentes artísticos que analizaremos que es Carmen Calvo.

Pero sobre todo hay que destacar las composiciones fotográficas atribuidas a O.G.Rejlander y su obra *Los dos caminos de la vida*, 30 fotografías diferentes.



The two ways of life, Oscar Gustave Rejlander, 1857

Los seres fantásticos creados por Christian Morgenstern en 1903 mediante collages monocromos y las posibilidades de esta técnica en la cartelería descubiertos por William Nicholson y James Pryde veremos cómo son también de gran influencia para las vanguardias.



Don Quixote, en el Teatro Lyceum.
William Nicholson y James Pryde
(the Beggarstaff Brothers), 1896

2. Nuevos elementos en la pintura cubista

Siguiendo con la cronología de los precedentes nombrados llegamos al cubismo.

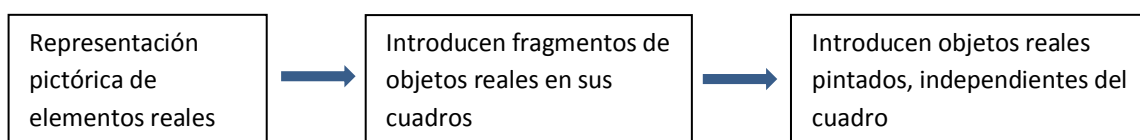
En 1910, los dos principales exponentes cubistas: Braque y Picasso, comienzan a introducir recortes con letras y cifras de forma aleatoria y sin sentido y posteriormente cargadas de significado.

El primer cuadro cubista en el que encontramos un elemento real pegado se atribuye a Picasso. Incluyó en el bodegón un fragmento de tela encerada imitando el enrejado de paja de una silla y alrededor pintó listones de madera que enfatizaban ese objeto representado.



Nature morte à la chaise cannée, Pablo Picasso, mayo de 1912

Éste y otros cuadros nos llevan a deducir que Braque y Picasso ya pensaban en incorporar a su pintura elementos reales y objetos de la vida cotidiana para crear un nuevo lenguaje pictórico.



Posteriormente, Braque en 1912 pegará en su *Bodegón con frutero y vaso* un tapiz y entre 1913 y 1914 enriquecen de color y textura sus obras introduciendo paquetes de tabaco.

Con el tiempo Picasso multiplica el arsenal de objetos reales en sus collages con las cosas más variadas: tarjetas de visita, etiquetas de botellas, cajas de cerillas, paquetes de cigarrillos y tabaco, restos de tela e impresos.³⁶

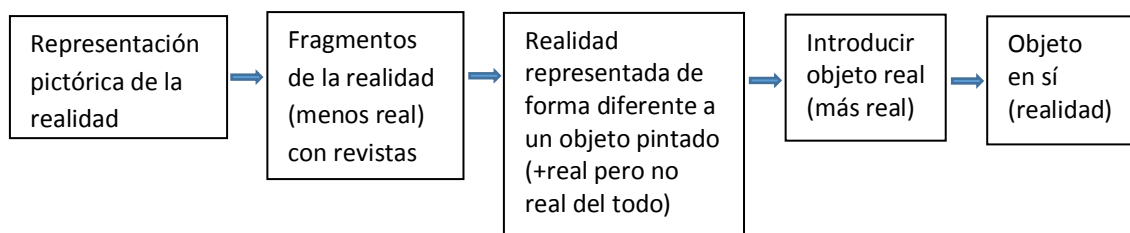
(Para Picasso)

...para el artista no hay medios de expresión dignos o indignos, sino que puede servirse de cualquiera si es capaz de transferirle su emoción.³⁷

A partir de 1912 Braque y Picasso experimentan con formas tridimensionales. Braque hace esculturas con papeles doblado; Picasso, construcciones de papel, hojalata, madera y otros materiales.³⁸

Picasso, por lo tanto, se anticipó a los “objetos” dadaístas.

La evolución en la pintura cubista se podría resumir en este cuadro:



La nueva y paradójica relación existente entre “verdadero” y “falso” que esta técnica les permitía crear.³⁹

³⁶ Herta Wescher, *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1977, p.27

³⁷ H. Wescher, *ibídem*.

³⁸ H. Wescher, *ibídem*.

³⁹ Douglas Cooper, *La época cubista*, Madrid, ed. Alianza, 1984, p.208.

3. La escultura de Picasso. Desde el cubismo temprano al objeto encontrado.

Picasso consiguió que los materiales más humildes sirviesen a su finalidad creadora al utilizarlos para componer un objeto que evocase una realidad visual, pero cuya realidad propia fuese independiente de la realidad evocada y adicional a ella.⁴⁰

Breve esquema cronológico planteado:

1909

Cabeza de mujer



1912

Guitarra



1913-14

Collages de madera



1914

Vaso de absenta



1926

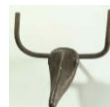
Relieves

1935-37

Figuras

1942

Cabeza de toro



1945

Venus del gas



1950-54

Esculturas "enciclopédicas"



Cabeza de mujer,
Picasso, 1909

Cabeza de mujer de Picasso (1909) será considerada la primera escultura cubista gracias a un modelado totalmente innovador a partir de volúmenes cóncavos y convexos, evocando diferentes puntos de vista.

Durante la fase del cubismo analítico llevará más allá que una misma forma pueda adquirir diversos significados ampliando nuestra percepción estética e interpretativa, preocupándose mayormente por la materialidad de las cosas más que por lo figurativas o abstractas que puedan llegar a ser.

El cubismo sintético se caracterizará por la división de planos lineales separados entre sí como si se tratase de un relieve.

El conjunto deja de interpretarse a simple vista y nos exige a los espectadores una lectura más pausada, interpretativa y con una clave de lectura más amplia.

⁴⁰ D. Cooper, op.cit., p.262.



Guitarra, Pablo Picasso, 1912

En 1912, Picasso realizará su primera *Guitarra*, transformando la noción de escultura para emplear el término “construcción”. Estas esculturas dejan de tenerse en pie para colgar de las paredes como si fuesen pinturas no bidimensionales; nos muestra el conjunto del instrumento pero también lo que no podemos ver en la realidad por ser espacios inaccesibles al ojo, comunicando unos planos con otros podemos ver lo oculto de la guitarra.

Pero una de las mayores preocupaciones del artista será que esa *Guitarra* sigue siendo una representación plástica de una guitarra real como pasa en la pintura. Veremos como Picasso va y viene de la escultura más tridimensional a la más bidimensional del collage y el relieve y viceversa como búsqueda de esa representación de la realidad.



Guitarra y botella de “Bass”, Picasso, 1913

Entre 1913 y 1914 Picasso realizará una serie de collages de madera. Llama la atención que sean realizados un año después de las obras *Guitarra* ya que con los collages retoma el tema de los instrumentos y vuelve a trabajar sobre una superficie plana como si fuese un cuadro, tal vez sea por esa búsqueda de representación de la realidad que hemos nombrado antes y ver las posibilidades de interpretar los instrumentos. Incluye a la vez el espacio en su obra y al igual que en la *Guitarra* de 1912 nos mostrará el interior que en la realidad es inaccesible.

Durante 1914 realizará una serie de seis piezas tituladas *Vaso de absenta*, en las que la preocupación por la representación de la realidad y lo real se plantea de tres formas:

- La “representación” del vaso
- La “realidad” constituida por una cucharilla de absenta real
- La “imitación” de un terrón de azúcar.



Vaso de absenta, Pablo Picasso, 1914

La representación del vaso es una interpretación libre y cubista de ese objeto desde diferentes puntos de vista realizado a partir del modelado, en cuanto a la imitación del terrón de azúcar es una copia de la realidad que nos daría qué pensar en si es o no de verdad. Son dos tipos de realidad irreal.

Y por último, la cuchara, sin interpretaciones ni representaciones, sino la realidad en sí misma.

Picasso afirmó: “A mí me interesaba la relación entre la cucharilla real y el vaso modelado. Concretamente, cómo reaccionaba cada uno de ellos frente al otro”. Se podría considerar esa cucharilla como el precedente de los *ready-mades* de Marcel Duchamp.

Como hemos señalado en el capítulo que habla sobre el valor de las cosas, nos interesa mucho de esta pieza que el artista desprenda al objeto real de su función para que fue creado, al introducirlo dentro de una obra de arte dándole lo que hemos llamado una “segunda vida” pero en este caso remitiendo a su función real previa.

Werner Spies en su libro *La escultura de Picasso* señala la diferencia entre los objetos de Duchamp y los de Picasso. El primero sitúa un objeto artístico por un objeto cualquiera adquirido en unos grandes almacenes de manera, en cierto modo, mecánica. Mientras que Picasso se procura conscientemente el objeto que necesita para su obra. En ninguna de sus obras aparece un objeto encontrado que sea elevado a la condición de obra de arte sin experimentar ningún cambio.

Quando aparece un objeto encontrado se trata de una elección deliberada debido a un interés por determinadas formas, o del deseo

de integrar en otro contexto artístico el objeto buscado o transformarlo inmediatamente.

Picasso crea un objeto fascinante, rico en tensiones: la forma reflejada en el cuadro linda con una forma real, no reflejada. De ahí emana una interrelación. Se crea un nuevo plano, en el que realidad y arte se integran en una unidad también nueva: es el plano de una nueva objetualidad.

[...] Por primera vez, el artista no crea ya toda la obra de acuerdo con un modo de representación propio, sino que incorpora a ella un objeto real.

De este modo se crea un nuevo mundo imaginístico que utiliza en su beneficio una fecunda superposición de realidad y arte y destruye el concepto de lo real en el marco del arte.

Ése es el principio de las incontables posibilidades que se van a utilizar en el arte de nuestro siglo, todas ellas basadas en el aprovechamiento de elementos ya dados.⁴¹

En 1926 Picasso realiza una serie de relieves a partir de objetos encontrados atraídos a la orilla de la playa por las olas del mar. Entre estos objetos hay: guantes, paja, raíces, ramas, clavos... que empleará en sus trabajos junto a formas realizadas con cartón, representando cabezas.

Entre 1935 y 1937 Picasso realizará una serie de figuras que precederán a la famosa *Cabeza de toro* de 1942. Estarán realizadas a partir de objetos encontrados yuxtapuestos a otros materiales más tradicionales de la escultura como la madera y el hierro, sin conferirles una unidad homogénea y diferenciando cada uno de ellos por sus texturas, colores y materiales.

En 1942 realizará lo que Werner Spies describe como “la más impresionante y conocida reinterpretación de objetos encontrados”. Y así es, a partir de un sillín y un

⁴¹ Werner Spies, *La escultura de Picasso*, Barcelona, Polígrafa, 1989, p.72.

manillar de bicicleta sin modificarlos, crea la Cabeza de toro que podemos ver como tal (como una representación) al mirarla pero después caemos en la cuenta de que en realidad está compuesta por dos objetos reconocibles. No pierden ni su color, ni su forma, ni ninguna de sus cualidades pero Picasso hace lo que hemos llamado “resignificación” de los objetos perdiendo su función inicial y recontextualizándolos.



Cabeza de toro, Picasso, 1942

Es curioso que alguien cayera en la idea de hacer estatuas de mármol... Puedo entender que alguien se sienta estimulado por las raíces de un árbol, por la grieta de una pared, por una piedra castigada por el tiempo o por un guijarro..., pero ¿por el mármol?. El mármol sólo se presenta en bloques, no genera estímulo de ningún tipo, no inspira... ¿Cómo pudo descubrir en un bloque de mármol Miguel Ángel su “David”? Al hombre sólo se le ocurrió fijar imágenes porque las encontraba, casi formadas, en torno a él y a su alcance. Las descubría en un hueso, en las sinuosidades de los muros de una cueva, en un trozo de madera... Una forma recordaba una mujer, otra un bisonte, una tercera cabeza de un monstruo [...] ⁴²

En la línea de *Cabeza de toro*, Picasso realizará en 1945 la llamada *La Venus del gas*. Realizada a partir de un fogón de gas incorporándolo a una parte inferior que representa unas piernas. Es muy interesante la anotación que realiza la pintora y esposa de Picasso, Françoise Gilot, sobre esta obra:

⁴² Cita de Pablo Picasso en W. Spies, op.cit., p.184.



La venus del gas,
Picasso, 1945

A veces Pablo encontraba objetos que parecían tan perfectos tal como eran que no tenía que trabajarlos para convertirlos en obras de arte. Como Marcel Duchamp, los llamaba sus *readymades*. El ejemplo más conocido es en *La Venus del gas*. Había un tipo de fogón de gas con un quemador que era distinto de los que existían antes de la guerra y en su aspecto recordaba una figura de una mujer realizada por Picasso. Para convertir el fogón en una de esas figuras, Picasso lo montó encima de un gran taco de madero y le puso el nombre de *La Venus del gas*. Tal vez dentro de tres mil o cuatro mil años se dirá que los hombres de nuestro tiempo honraron así a Venus –comentaba él-, exactamente igual que hoy catalogamos obras del antiguo Egipto y decimos: esto era un objeto de culto, un objeto ritual que servía como ofrenda de los dioses.⁴³

Esta reflexión nos incita a pensar en la influencia tan notoria del arte primitivo y tribal en la obra del artista, y de que ya visualizaba lo hemos denominado “arqueología del presente”.

Las llamadas “esculturas enciclopédicas” fueron realizadas por Picasso entre 1950 y 1954. Son seis obras hechas a partir de diferentes medios; por un lado destaca el modelado libre y por otro el uso de objetos reales.

Estas seis obras son: *Mujer con cochecito de niño*, *Niña saltando a la comba*, *Cabra*, *Mono con cría*, *Cabeza de cabra*, *botella y bujía* y *Mujer con llave*.



Cabra; Cabeza de cabra, botella y bujía; Mono con cría, Picasso, 1950-54

⁴³ W. Spies, op. cit., p.179.

En todas ellas encontramos un fragmento de la realidad transformado en otra cosa y combinadas con la cerámica como elemento de unión en la serie. Al contrario que en las *Figuras* de 1935-37, en la que se diferencian los distintos materiales y objetos, en este caso Picasso lo que hace es unir los materiales para luego fundirlos y homogeneizar todas las piezas. Pueden recordarnos al trash-art (arte basura).

II.3.2. El ready-made

1. Introducción

Pablo Joaquín Estévez Kubli recoge en su tesis una definición extraída de *Marcel Duchamp: itinerario de un desconocido* de Jorge Juanes, que usaremos para explicar más detalladamente las obras *ready-made* de Marcel Duchamp, y así comprender la importancia de estos objetos en la Historia del Arte.

Se trata de elegir al azar un objeto que pertenece al mundo utilitario y del que existen múltiples ejemplares idénticos para posteriormente cambiar por completo la idea de dicho objeto y sus usos habituales.⁴⁴

Ready-made significa “ya hecho” y es que los objetos empleados son de carácter industrial y fabricados en grandes cantidades. Esto permite a los artistas como Duchamp hacer de las esculturas como se hace desde la tradición con los grabados, una serie de muchas tiradas ya que las intervenciones que se hacen sobre los objetos seleccionados son tan mínimas como una firma y no suponen un gran esfuerzo ni se crea una gran diferencia entre un objeto y otro.

Lo que nos interesa en esta investigación entre otras cosas es cómo ese objeto industrial deja de tener el uso por el que fue creado y debido a la selección, al ojo que el artista ha puesto sobre él, se convierte instantáneamente en un *ready-made*, en una propuesta artística.

Como veremos en la obra de Duchamp, los *ready-mades* son objetos para hacer reflexionar y crear una comparación con el arte tradicional, poniendo en cuestión el valor de unas obras de arte y otras. Una de las formas que tiene de hacerlo no es solamente mediante las obras seriadas sino también a través de reproducciones como *La Gioconda* de Leonardo da Vinci. En cierto modo se apropia de la cotidianidad para

⁴⁴ Jorge Juanes, *Marcel Duchamp: itinerario de un desconocido*, México, Editorial Itaca, 2008, p.49. (Citado por P.J. Estévez Kubli, *El ensamblaje escultórico: Análisis y tipologías objetuales en el arte contemporáneo mexicano*, Tesis doctoral Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia, 2012, p.129.)

conceptualizarla y crearnos un conflicto con nuestra idea preconcebida sobre qué es arte y qué no.

2. El *ready-made* y Marcel Duchamp

A todas las preguntas que los críticos e historiadores del arte se hacían en el momento de qué es arte y qué no, contestaría **Marcel Duchamp** (1887-1968) con sus *ready-mades* bañados en la ironía que caracterizó la mayor parte de la obra de este artista y por lo que ha pasado a la historia. Rompe con la idea de belleza y estética y plantea una crítica a lo entendido como arte hasta el momento.

En la obra de Marcel Duchamp será muy importante el uso de objetos, ya sea convertir al objeto en obra de arte como la del acercamiento al espectador debido a la relación de éste con la cotidianidad, al igual que el juego al que le somete el artista mediante imagen y título.

Se pueden destacar tres tipos de *ready-mades*: los *ready-mades* “puros”, los *ready-mades* “rectificados” y los *ready-mades* “asistidos”.

***Ready-made* “puro”**

Dentro de los denominados *ready-mades* de Duchamp podemos destacar como “puros” las siguientes obras: *Rueda de bicicleta*, *Botellero*, *In advance of the broken arm*, *Trébuchet*, *Fontaine*, *Air de Paris* y *Peigne*.

El propio Duchamp confiesa que selecciona alguno de estos objetos debido a la indiferencia que crean sobre él, como es el caso de *Botellero*.

Lo que se puede destacar de este tipo de *ready-mades* es que el artista coge estos objetos cotidianos, los busca y los compra, en la mayoría de los casos, y los transforma.

Cuando hablamos de transformación nos referimos a un cambio mínimo que, según las obras vistas, consiste en un juego con el espacio que estos objetos habitan, pero

también tendrá mucha importancia la mirada del observador con la que el artista juega a partir del cambio de nombre de algunas de las piezas.

Como se ha señalado con anterioridad el cambio de contexto de los objetos tiene un papel fundamental y no será menos en este artista, que en este sentido será el padre y referente más destacado entre todos.

Podríamos apuntar dos tipos de *ready-mades* “puros”: los “descontextualizados” y los “renombrados”. En todas las ocasiones Marcel Duchamp tiene como objetivo el desconcertar al espectador, es una premisa que tenemos que tener en cuenta para entender todas sus obras.

En el caso de lo que hemos denominados como *ready-made* “puro” “descontextualizado” podemos destacar el objeto “puro”, con ello nos referimos al objeto sin modificar, al objeto “tal cual”. La importancia de la genialidad de Duchamp en éstos es cómo y dónde los coloca, por lo que el objeto y el espacio estarán en un diálogo constante.

Dentro de este tipo de *ready-mades* también podríamos incluir los “renombrados” así que hablaremos de forma paralela de uno y otros. Hay que destacar el por qué se llamado “renombrados” a algunas de sus obras. Serán aquéllos objetos “puros” o casi puros a los que el artista ha cambiado el nombre para crear confusión. Algo que podemos ver como confusión o como invitación a ver más allá de los usos por los que el objeto que se nos muestra fue creado.



Fontaine, R.Mutt- M. Duchamp, 1917

En el caso de **Fontaine** o fuente (1917), el artista ha firmado sobre la obra con otro nombre, eso fue debido a que formaba parte del jurado en la exposición a la que llevó esta obra y decidió participar también como artista pero bajo el pseudónimo de R.Mutt, nombre con el que firmaría la obra junto al año de producción.

Tal vez sea, junto a *Mierda de artista* de Piero Manzoni, la obra más polémica de la historia del arte del siglo XX.

Además del cambio de la orientación y el nuevo contexto del objeto que es un urinario, el título tendrá un papel esencial para crear discordia y llevar a entender el objeto de una forma diferente; aunque se podría señalar que en este caso, al llevarlo a un museo finalmente, ni funciona como urinario ni como una fuente.



Porte bouteilles, Marcel Duchamp, 1964 (7/8)

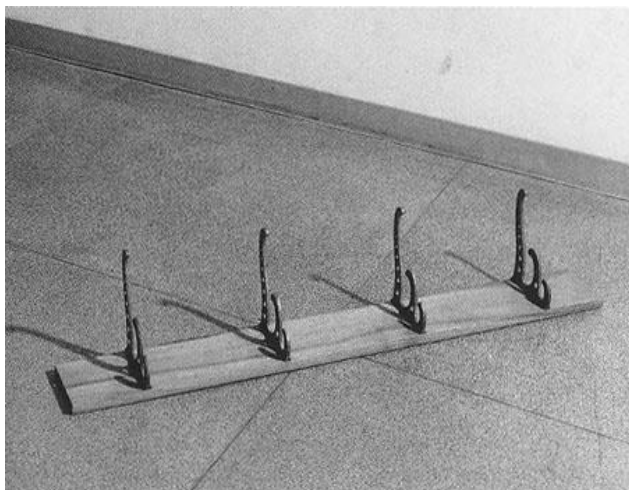
Paralelamente, *Porte bouteilles* de 1914 mantiene el nombre de lo que realmente es el objeto que nos muestra el artista. Sí es verdad, que hoy en día no estamos acostumbrados a ver secadores de botellas y que la escultura de Duchamp puede parecernos un objeto “menos cotidiano” pero en su momento era más común, y en la actualidad puede llamarnos la atención más que por la recontextualización, por su belleza estética.



In advance of the broken arm, Marcel Duchamp, 1915

In advance of the broken arm de 1915, es una pala de nieve sin ningún tipo de rectificación, donde el juego está creado en la interpretación que se quiera dar al título en relación con la obra (interpretaciones que se han hecho desde la simple incongruencia hasta la alegoría erótica).

Duchamp sufría innumerables tropiezos con un perchero sin colgar que estaba en su estudio, definitivamente no decidió colgarlo sino atornillarlo al suelo, cambiando de nuevo la función por la que fue creado aunque parece que el artista no llegó a usarlo de tal manera. A esta obra la llamó **Trébuchet** (1917), que en francés significa trampa



Trébuchet, Marcel Duchamp, 1917

y cuyo verbo “trébucher” hace homenaje al problema que el artista tenía con dicho objeto: tropezar, dar un traspié. Por lo que el perchero deja de ser perchero y se convierte en otra cosa, una obra de arte que esquivar para evitar que pase lo que su título indica, una especie de “tropazador” o la piedra con la que uno se tropieza una y otra vez.

En el caso de **Roue de bicyclette** (1913) el artista omite en el título una de las dos partes esenciales que componen el *ready-made*, el taburete, que es necesario para cambiar el concepto que tenemos de rueda, ya que la eleva y la hace girar en el aire al contrario que a lo que estamos habituados que es a su apoyo en el suelo.

Es lo que se señala en el catálogo de la exposición *Duchamp* de la Sala de exposiciones de la Caja de Pensiones, exposición que tuvo lugar en Barcelona entre abril y mayo de 1984:

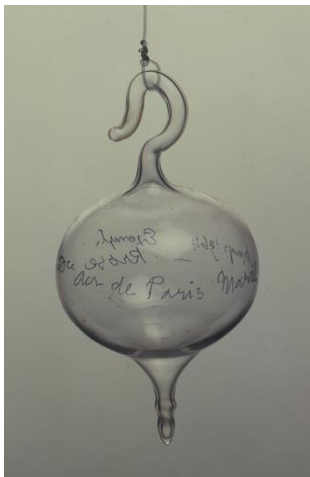
Habría que destacar primordialmente, la perfecta unión entre la rotundidad del objeto mismo en sus límites y la autotransformación en espacio virtual y transparente que se lleva a cabo al poner la rueda en movimiento y que sin duda apunta a una dimensionalidad ampliada.⁴⁵

⁴⁵ Marcel Duchamp, *Duchamp*, catálogo de la exposición, Fundación Joan Miró de Barcelona y Fundación Caja de Pensiones de Madrid, 1984, p.178.



Roue de bicyclette, Marcel Duchamp, 1913

El interés de Duchamp por el movimiento le lleva a realizar esta obra que guarda estrecha relación con los *Rotorelifs* del *Anémic-Cinéma* que empezó a realizar en 1935 y que consisten en discos con dibujos que al girar crean una ilusión óptica.



Air de Paris, Marcel Duchamp, 1919

Otro de sus *ready-mades* más conocidos es el ***Air de Paris*** (1919) que consiste en una ampolla de vidrio en la que podemos ver una etiqueta con lo que contenía: “suero fisiológico” y una frase a mano en la que pone lo que posteriormente introduciría el artista “aire de París”.

En este caso el objeto sigue teniendo la misma función de contenedor de sustancias por la que se creó pero el contenido es diferente jugando con la belleza del recipiente y con lo poético de lo que recoge dentro.

Ready-made “rectificado”

Pharmacie (1914) fue una intervención sobre una reproducción de un cuadro que Duchamp había adquirido y sobre la que pintó dos manchas muy sutiles de color rojo y verde. Lo realizó a partir de un viaje en tren, al ver cómo en el fondo del paisaje de



Pharmacie, Marcel Duchamp, 1914

camino a Rouen, aparecían dos luces bajo el crepúsculo. Las pintó de esos colores que le recordaban a una farmacia.

En este caso el azar juega un papel importante pero también la ironía del título y la sutilidad con la que la edición comercial está intervenida, en comparación con lo explícito de *L.H.O.O.Q.*.



L.H.O.O.Q., Marcel Duchamp, 1919

L.H.O.O.Q. de 1919, se titula así por un juego fonético de las siglas (“chaud au cul”, “ella tiene calor en el culo”) refiriéndose al personaje. La obra consiste en una reproducción de *La Gioconda* de Leonardo da Vinci sobre la que Duchamp ha dibujado un bigote y una perilla. Hay numerosas interpretaciones sobre por qué lo hizo (poner en cuestionamiento el valor del original o convertir a la mujer en hombre al revés que cuando Duchamp posaba como su alter ego femenino Rose Sélavy), lo mismo sucede con el título.

Esta obra tuvo sus variantes posteriores a 1919.

En una de ellas, *L.H.O.O.Q. Rasée* (afeitada) que consistía en *La Gioconda* sin intervenir, únicamente con el título, sucede que de esta forma tan curiosa *La Gioconda* de Leonardo pasa a ser la Gioconda del bigote de Duchamp y después la Gioconda

afeitada de Duchamp, siendo esta última igual que la primera y original con la única intervención del texto.

Por lo tanto, este tipo de *ready-mades* “rectificados” consisten en una intervención mínima sobre un objeto.

Ready-made “asistido”

Señalaremos tres *ready-mades* para explicar este tipo denominados como “asistidos”, a partir de los objetos con los que han sido realizados.



Why not sneeze Rose Sélavy?, Marcel Duchamp, 1921

Why not sneeze Rose Sélavy? (1921), esta obra consiste en unos dados de mármol en forma de azucarillos, con termómetro y esqueleto de sepia en una jaula. En este caso la reproducción de un terrón de azúcar realizada con otro material puede recordarnos al terrón de azúcar hecho en bronce policromado en la obra de Picasso *El vaso de absenta* de 1914, en la que se ha destacado la búsqueda por la representación de la realidad, que finalmente alcanzaría Duchamp mediante el uso de la realidad como tal.



A bruit secret, Marcel Duchamp, 1916

A bruit secret (1916) es un ovillo de cordel entre dos placas de latón negro unidas por 4 tornillos, dentro del ovillo Walter Arensberg, a quien perteneció esta obra y amigo de Duchamp, introdujo un pequeño objeto que al agitar el conjunto de la obra suena. Duchamp nunca supo lo que era, pero tal vez el título esté relacionado con el interior de la pieza, ya que a simple vista en una vitrina es imposible que podamos imaginar que hay algo dentro y que agitándolo (cosa también imposible

en un museo) suene.

Belle Haleine, Eau de Voilette (1921) es un frasco de perfume y su caja. En esta última hay una inscripción en la que pone “Rose/Sélavy/1921”. El frasco ha sido rectificado modificando la etiqueta original que data de 1921 y que era de la marca Rigaud. Se realizó mediante un fotocollage en el que aparece la imagen de Rose Sélavy, Duchamp travestido, y las palabras “Belle Haleine, Eau de Voilette”, jugando con las palabras francesas “violet” (violeta) y “toilette” (baño), la traducción total sería algo como “Buen aliento, Agua de Violeta”.



Belle Haleine, Eau de Voilette, Marcel Duchamp, 1921

Para concluir se puede señalar que los *ready-mades* “asistidos” son los más completos de todos los tipos de *ready-mades* de Marcel Duchamp. Esto es debido a que los objetos no son ni intervenidos mínimamente casi sin reconocerse ese cambio, ni se han dejado puros, sino que se han empleado varios objetos como parte de una composición más completa, uniendo tanto la importancia de los títulos, como de los objetos, como de la ironía de los textos y las intervenciones en ellos.



Peigne, Marcel Duchamp, 1916

Por último se quiere destacar aquí la obra ***Peigne*** de 1916 debido a su relación con la colección y la arqueología. Este peine tiene una inscripción en la que está escrito en francés “tres o cuatro gotas de altura no tienen nada que ver con el salvajismo”, frase que según Duchamp la puso por ser absurda y carecer de sentido. Esta simplicidad viene interrumpida cuando en la descripción de esta obra en *Boîte Verte* (los pequeños museos portátiles) en la que el artista crea diferentes categorías de peines según el número de púas que tengan, por lo que realiza una clasificación a modo de archivo y gabinete y lo describe como si fuese una pieza arqueológica, apuntando todas sus características. Subrayamos esto porque será algo que destacaremos en algunas obras a lo largo de la investigación.

A partir del análisis realizado de los diferentes tipos de *ready-mades* de Duchamp y los objetos en sus obras y la forma de emplearlos, podemos llegar a la conclusión de que el *ready-made* surge a partir de objetos industriales buscados en grandes almacenes, por lo que la sorpresa del hallazgo y el azar en el encuentro apenas existe, aunque en los juegos de palabras sí.

Además de la “no-casualidad” en los *ready-mades*, se puede señalar que los objetos no tienen ni la memoria ni la vida previa que sí tienen los objetos encontrados. En el paso de los *ready-mades* “puros” tampoco forman parte de una composición ni son el material para crear sino que en sí mismos comprenden la obra de arte.

Esa ironía y confrontamiento continuo será decisivo para corrientes artísticas simultáneas y posteriores como veremos en el dadaísmo. Duchamp ni siquiera preveía la importancia que iban a tener este tipo de obras en la Historia del Arte.

3. Las Boîtes de Marcel Duchamp

En lugar de pintar algo nuevo, quería reproducir pinturas y objetos de mi gusto reunidos en un espacio lo más reducido posible. No sabía cómo hacerlo. Primero pensé en un libro, pero la idea no me convencía. Después se me ocurrió que podía ser una caja en cuyo interior todas mis obras estarían juntas y montadas como en un pequeño museo, en un museo portátil, por llamarlo de algún modo.⁴⁶



La Boîte en Valise, Marcel Duchamp ou Rrose Sélavy, 1935-41

Hay distintas suposiciones de por qué Duchamp creó estas cajas. Por un lado se habla de que había previsto la Segunda Guerra Mundial y quería tener recogidas en ellas, de alguna manera, sus obras por si tenía que volver a desplazarse. Otra de las ideas que se barajan es que las crease para llevar consigo de un lado a otro su obra ya que en la época, no vivía en un lugar fijo.

Vemos el claro referente que han tenido sobre él en esta obra los denominados “gabinetes de curiosidades”. Marcel Duchamp no concibe estas cajas como catálogos,

⁴⁶ Declaraciones hechas en la entrevista de Marcel Duchamp con J.J. Sweeney reproducida en el artículo de Benjamin H.D. Buchloch. (Extraído de AAVV, *Modelo Museo*, Cap. *La museografía creativa.2.El parámetro de lo contemporáneo*, Isabel María García, Granada, Universidad de Granada, 2014, p.86)

sino como un despliegue tridimensional de su trabajo, las cajas se abren y tienen paredes de las que se pueden colgar, por ejemplo, *Fountain*, más bien una pequeña reproducción transportable.

La primera de estas cajas **La Boîte de 1914**, realizada en ese año, recoge los facsímiles de las anotaciones preparatorias de *El Gran Vidrio* (realizado entre 1915-1923) junto a planchas de vidrio con imágenes.

La Boîte verte será el compendio de todas las anotaciones, fotografías y bocetos realizados durante los ocho años del proceso y realización de *El Gran Vidrio*. Cada uno de los originales ha sido litografiado y enumerado en una tirada de 320 ejemplares, de los cuales 20 tenían una obra original de Duchamp.

The White box, los galeristas Cordier y Ekstrom de Nueva York, en 1966, bajo la supervisión de Duchamp realizaron una tirada de 150 ejemplares que consistían de notas inéditas no publicada antes, tomadas entre 1912 y 1920.

La idea de museo portátil que podría estar basada en los antiguos gabinetes de curiosidades viene determinada por la forma de disponer las distintas partes que

componen la caja, casi de una forma barroca y recargada, introduciendo **lo máximo en un espacio lo más reducido posible**. Además, algunas de las obras vienen descritas minuciosamente como si se tratasen de un hallazgo arqueológico, es el caso de *Peigne* (1916) que Duchamp clasifica según el número de púas que tenga.



Gabinete de curiosidades, Domenico Remps, 1690 aprox.

II.3.3. Ensamblajes dadaístas

1. Introducción

Dada surge de forma libre y anárquica y con mucha potencia en la mitad de la Primera Guerra Mundial, sus componentes se oponían abiertamente a las masacres de este evento.

Matthew Gale señala en su libro *Dada & Surrealism* (Ed.Phaidon, 1997) los puntos clave que se resumen aquí para conocer los motivos por los que nace esta corriente artística:

- Sus componentes se oponían abiertamente a los valores establecidos que ayudaron a las masacres en masa
- Las raíces de la protesta cultural de Dada vienen de las actividades precedentes a la guerra de los llamados “modernistas” que introducían nuevos materiales y técnicas, representaban temas que mostraban el rápido avance de la vida moderna; los más radicales fueron vistos como “vanguardistas” cuestionándose el arte precedente y sus posicionamientos políticos y filosóficos
- La experimentación artística no estaba ligada a la exploración de técnicas nuevas y temas, sino que se convirtió en una extensión de las políticas radicales y el arte radical fue una forma de desenmascarar la hipocresía establecida.

Duchamp resume en una frase lo primordial del asunto que lleva a los artistas a revelarse:

El espíritu anticonformista de cada siglo, el mismo que ha existido en todas las épocas desde que el hombre es hombre.⁴⁷

La corriente surge como forma de revelación contra el academicismo y las reglas tradicionales del arte.

⁴⁷ Marcel Duchamp, *Duchamp*, catálogo de la exposición, Fundación Joan Miró de Barcelona y Fundación Caja de Pensiones de Madrid, 1984, p. 17.

Será una vanguardia muy fructífera y dentro de la cual encontraremos a grandes artistas reconocidos entre los que cabe destacar a Marcel Duchamp, Man Ray, Marcel Janco, Hannah Höch, Grosz, Otto Dix, Schwitters y Max Ernst entre muchos otros.

Bajo la influencia del cubismo veremos cómo las carreras de algunos de estos artistas irán en paralelo con la corriente encabezada por Pablo Picasso, y se entrecruzarán en el recorrido con ellos. Un ejemplo de esto será Marcel Duchamp, casi un personaje que no se puede encasillar en una corriente u otra pero que será de gran referencia para el dadaísmo y que contemporáneamente al cubismo participará en algunas de las mismas exposiciones pero será rechazado por tener una mirada cubista-futurista que no agrada a los representantes del cubismo.



Desnudo bajando una escalera, Marcel Duchamp, 1912

Esto sucedió en 1912 en el Salon des Indépendants, Marcel Duchamp presentó su cuadro *Desnudo bajando una escalera*, y debido a la poca acogida que tuvo en este evento su obra prefirió no formar parte de la corriente cubista.

En la obra se puede apreciar esa gran influencia del cubismo y el estudio del movimiento que también estará muy presente en los estudios futuristas. También se ve la gran curiosidad del artista por conocer el movimiento del cuerpo tras indagar en las cronofotografías de Muybridge que serán de gran importancia para la Historia del Arte.

Pero lo que más interesa en esta investigación es el uso del objeto en el arte y a Marcel Duchamp se le dedica una parte específica aunque se le nombrará constantemente a lo largo de este capítulo.

El uso de objetos precursores a la corriente dadaísta se rige bajo los nombres de Malevitch que emplea un termómetro en un collage, Picasso y sus construcciones de instrumentos musicales con madera y alambre, y sus objetos encontrados que

colindan con los ready-mades y que nos servirán para ver las diferencias entre unos y otros; y finalmente Boccioni y su obra constituida por un marco de ventana y una cabellera en una escultura.



Soldado de la Primera División, Malévich, 1914, Termómetro sobre óleo y collage



Vaso de absenta, Picasso, 1914, Técnica mixta y cucharilla de absenta



Fusión de una cabeza y una ventana, Boccioni, 1911-12, Ventana y escultura (obra destruida)

Se considera que el primer ready-made, destacado entre las obras previamente citadas por el uso único de materiales “ya hechos” sin combinarlos con otros, será la *Rueda bicicleta* de 1913 de Marcel Duchamp.

En esta obra vemos de nuevo el interés de Duchamp por el movimiento ya que la obra consta de una rueda de bicicleta que puede girar que está sujeta a un taburete de madera. Recuerda a sus estudios posteriores llamados “rotoreliefs” de su *Anémic-Cinéma* (1935) que son discos que giran modificando la imagen que tienen cada uno, creando un efecto hipnótico.

Duchamp afirmará que en la elección de objetos se deja llevar por la casualidad, un tema destacado en la investigación. Uno de los factores imprescindibles son los títulos que pone a sus obras ya que, en algunos casos, distorsionan el significado que le damos a esos objetos fuera del contexto cotidiano.

El dadaísmo nacerá en Zurich. Suiza era, en aquel momento, un país neutral de cara a la guerra lo que permite a las manifestaciones artísticas y culturales desarrollarse más ampliamente que en los países sumergidos en el conflicto. Además, la llegada de intelectuales y artistas de estos países en guerra será lo que permita que germinen corrientes artísticas opositoras a las masacres. Entre estos intelectuales podemos destacar a los que acudieron a los Congresos de Paz Socialista (1915-17): Herman Hesse, James Joyce y Lenin también pasó una temporada en el barrio artístico de Zurich.

El Cabaret Voltaire será el eje de reunión de los dadaístas, fundado por Hugo Ball en febrero en 1916 en esta ciudad y con un fin artístico y político. A parte de Hugo Ball podíamos destacar figuras muy influyentes como Emmy Hennings, Jean Arp, Tristan Tzara, Marcel Janco y Richard Huelsenbeck, quienes aunaron sus ideas confluyendo en una mezcla de culturas alemana y francesa.

Huelsenbeck publicará en 1920 *En avant Dada: La historia del Dadaísmo*, Ed. Paul Steegemann de Hannover, donde destacará lo señalado con anterioridad acerca de la importancia de Picasso para la nueva corriente:

Alaba a Picasso por haber sido el primero en reconocer la importancia de los nuevos materiales:

“Empezó pegando en sus cuadros arena, pelos, impresos postales y periódicos, para conferirles el valor de una realidad directa que se separará de la introducida... La arena pegada, los pedazos de madera, los pelos, confieren al cuadro una realidad del mismo rango que un ídolo de Moloch, en cuyos brazos incandescentes se depositan los niños que van a sacrificarse... El nuevo material es el camino abstracto que va desde la añoranza a la realidad de las pequeñas cosas”.⁴⁸

⁴⁸ H. Wescher, *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, Colección Comunicación Visual, 1976, pp.102-103.

Veremos la importancia del uso de los materiales a los que podríamos llamar “olvidados” o “perdidos”, en las obras de numerosos artistas del momento.

Como se ha comentado, la influencia del arte primitivo se verá por ejemplo en las máscaras realizadas por Marcel Janco, realizadas a partir de materiales encontrados como cables soldados, crin de caballo, plumas, etc. La unión de esos materiales dará como resultado una serie de rostros que por un lado parecen resultado de una experiencia de rituales pero que a la vez, como pasa a menudo con las máscaras, son el reflejo de una personalidad como si se tratase de un retrato de una persona de un momento y esto viene altamente denotado por los materiales de desecho de una sociedad concreta ya que se podría analizar de una forma arqueológica cada sociedad a partir de lo que consume.

El mismo Janco dice que sus obras son un intento de “unir distintos materiales en relaciones poéticas y místicas”.

Para no olvidar algunos de los temas que nos interesan, como es el azar, hay que destacar los “textos automáticos” de Jean Arp y de la colaboración de Tristan Tzara, que se dieron a conocer en el 1920 (*die wolkenpumpe* o la bomba de nubes), son el resultado de un juego lingüístico realizado a partir de la técnica del collage, podríamos imaginarnos a los dos personajes con una mesa repleta de palabras recortadas de revistas y periódicos, y agrupándolas en frases para darles cierto sentido. Como resume en el libro de la *Historia del collage. Del cubismo a la actualidad* estos poemas son “una construcción de collages de palabras según las leyes del azar”. Por lo tanto vemos que el azar será fundamental para el desarrollo de esta vanguardia artística, llevando a los límites el collage, la escultura y con Arp, también la poesía.

A esta corriente de inconformistas se unirán, tras la llegada a Berlín de Huelsenbeck y toda la fama que le precedía de su trabajo en Zurich con los dadaístas, artistas tan relevantes en cuanto a carga política como Hausmann, Jung, Grosz y Heartfield, y será en la capital alemana donde, en abril de 1918, nacerá el Club Dada. Hausmann

proclama las siguientes palabras en el manifiesto denominado como “Cino Sintético de la pintura”:

[...] El arte Dada les ofrece un enorme alivio, un impulso para experimentar todas las relaciones. En el Dada reconocerán su verdadero estado: maravillosas constelaciones de materiales reales, cable, hilo, cartón, tela que corresponden orgánicamente a su propia y por lo tanto perfecta fragilidad.⁴⁹

Llama la atención esa ruptura con los materiales tradicionales por materiales más cotidianos al alcance de cualquiera, esos materiales que posteriormente serán denominados como “pobres”, como veremos con el Arte Povera, serán vistos como describe Hausmann casi como si fuesen tesoros, ese valor que los artistas dan a esos materiales u objetos será fundamental en el recorrido por las vanguardias recogidas en esta investigación.

2. Kurt Schwitters y su *Merz*

Este artista será un claro ejemplo de lo que hemos llamado “dador de segundas vidas”, ya que recupera y transforma objetos de desecho en parte de composiciones entre lo pictórico y escultórico. Entre esas cosas cotidianas hay: billetes de tren, paquetes de tabaco... en el momento en el que nos enfrentamos a estas obras y de nuevo a esos objetos olvidados, creamos una nueva concepción de ellos dentro de nuestro imaginario y en un nuevo contexto.

Emanuela Saladini señala en su tesis doctoral:

La magia de la obra de Schwitters reside en parte en esta capacidad de hablar de grandes cosas en voz baja, de recolectar pequeños y

⁴⁹ H. Wescher, op. cit., p.109

aparentemente insignificantes objetos para representar nuestro mundo y nuestra cultura.⁵⁰



Cherry Picture, Kurt Schwitters ,1921



Merz Picture 46 A. The Skittle Picture, Kurt Schwitters 1921

Schwitters hará del collage un lenguaje propio mediante el estilo que denomina *Merz*. Esta palabra surge al recortar para una de sus composiciones parte de la palabra “kommerz”.

Dentro de los *Merz*, el artista compondrá tanto ensamblajes como collages empleando como material, entre otros, el *objet trouvé*.

Se podría decir que Schwitters era el menos dadaísta del grupo, incluso que si lo era, era meramente por una cuestión de amistades y coincidencia cronológica porque sus obras distan mucho de las del resto de integrantes del grupo, que estaban tremendamente politizados y Schwitters creía en separar el arte de la política. En 1923, en la revista *Merz* que realizó junto a los Dadá, publicará un artículo con el que pondrá fin a la relación con ellos.

⁵⁰ Emanuela Saladini, *El objeto encontrado y la memoria individual: Christian Boltanski, Carmen Clavo, Jorge Barbi*, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, p.78.

Los materiales empleados por el artista más que objetos son fragmentos de éstos, por lo que podemos ver una relación enorme con los artistas povera que daban una gran importancia al uso de elementos pobres en sus obras. Esa será su obra más cercana al *assemblage*.

EL impacto del cubismo en artistas del momento y posteriores por la incorporación de cosas de la propia realidad como paquetes de cigarrillos, recortes de periódicos... también estará presente en los collages de Schwitters.



Merzbau, detalle de la casa de Kurt Schwitters, Hannover 1923-1937 aprox.

Seguramente su obra más significativa es *Merzbau* o *Columna Merz en estructura Merz*. Iniciada a principios de los años 20 como una simple columna en su casa, crecerá durante más de 10 años hasta convertirse en toda una arquitectura interior que recubrirá paredes y techos y que creará diferentes planos en los que el artista colocará, durante todo ese tiempo, objetos encontrados en la calle. Este empeño en recolectar y guardar o exponer entre las grutas que había creado, empleando también desechos encontrados, está estrechamente vinculada al coleccionismo y a los gabinetes de curiosidades. Puede recordarnos también a la propia casa del coleccionista Viktor Wynd convertida en museo al más puro estilo de las *Wunderkammer* de los siglos XVI y XVII.

3. Man Ray

Conocido como el único discípulo que tuvo Marcel Duchamp, fundaron junto a Francis Picabia en grupo dadaísta en Nueva York en 1919.

Hay una cita importante en la vida de estos tres personajes, y es que en 1913 expondrán juntos en la primera Exposición Internacional de Arte Moderno o más conocida como el Armory Show de 1913, organizada por la Asociación de pintores y escultores americanos. Sería una exposición itinerante que tendría como primera parada Nueva York, después Chicago y luego Boston.

Poco se conoce de la obra escultórica de Man Ray, tal vez porque estaba bajo la sombra proyectada por sus fotografías que son el trabajo que más se conoce de este artista. Pero su escultura será importantísima porque se anticipó, casi una década, a la escultura surrealista.

Muchos de sus objetos escultóricos están desaparecidos y una de las hipótesis que se manejan es que sea porque Man Ray pudo componerlos para tomar fotografías y después desmontarlos para utilizarlos en otras piezas.

Las obras que nos han llegado de ese periodo son reproducciones realizadas por él mismo con posterioridad. Al igual que Duchamp, creó series de esos objetos y ahora se pueden encontrar entre las colecciones de la Tate Modern de Londres o El Centre Pompidou de París.

Lo esencial a destacar en sus obras es que vuelve extraños a objetos cotidianos, los transforma en otras cosas mediante diversas combinaciones y por ello podríamos incluir sus esculturas en el apartado de los *ready-mades* “asistidos” descritos con anterioridad al hablar de Duchamp.

Estos objetos reducen el *hermetismo* lacónico del *ready-made* de Duchamp a un denominador común legible y presenta un enigma visual, expresivo y protosurrealista. La contradicción despierta emociones y asociaciones.⁵¹

⁵¹ AAVV, *Arte del siglo XX. Pintura, escultura, nuevos medios, fotografía*, Ed. Taschen, 2005, p.460.

Para entender mejor cómo emplea los objetos en sus esculturas, analizaremos algunas de sus obras y veremos la relación que tienen éstas con trabajos de artistas posteriores.

***L'énigme d'Isidore Ducasse*, 1920.**

Esta obra es una máquina de coser envuelta en una manta y sujeta con cuerda.

Se titula así por la frase del escritor francés Isidore Ducasse, más conocido como el Conde de Lautréamont que dice: *bello como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y de un paraguas*. Esta frase llena de incoherencia llamó mucho la atención de Man Ray y tal vez fuese el desencadenante de sus composiciones escultóricas.

Esta obra “enigmática” ha podido ser un referente para surrealistas como René Magritte que tapa los rostros de algunos de sus personajes, o por el uso de la manta para tapar objetos nos podríamos acercar a las obras con fieltro de Joseph Beuys o a las de Christo. Esa idea de lo enigmático y de poder soñar con lo que se esconde será un tema muy desarrollado por sus colegas surrealistas.



L'énigme d'Isidore Ducasse, Man Ray, 1920



L'invention de la vie, René Magritte, 1928

***New York*, 1920.**

La primera obra de lo que luego se convirtió en una serie de doce (tres pruebas de artista y una edición de nueve), consistía en un tubo de cristal, un recipiente que contenía aceitunas en aceite y que fueron sustituidas por bolas de acero. El título, la

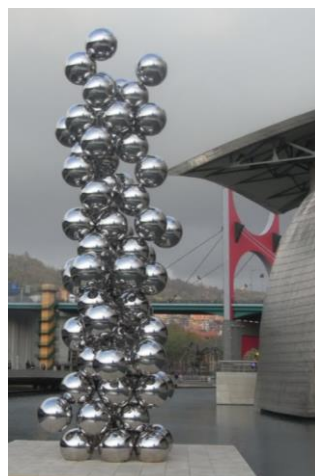
firma y el año están escritos en una etiqueta en la parte superior del recipiente de cristal.

Esta escultura tan poética, juega con la metáfora pero también con el engaño y el factor sorpresa de pesar más de lo que aparenta en realidad.

Puede recordarnos a la famosa escultura de Anish Kapoor que se encuentra en el exterior del Museo Guggenheim de Bilbao.



New York, Man Ray, 1920



El gran árbol y el ojo, Anish Kapoor, 2009

***Cadeau*, 1921.**

Es una plancha a la que Man Ray ha pegado una columna de 14 clavos de tapicero. Fue realizada al salir de la inauguración de su primera exposición individual en París. Al salir se encontró en una tienda todos estos materiales y realizó la obra en el momento. La transformación de un objeto doméstico en algo punzante y que dañe es también un tema muy recurrente en la obra de la artista de origen palestino Mona Hatoum.

Según Arthur Schwarz en *Man Ray: The Rigour of Imagination*, Londres, 1977, p.208: *Man Ray nunca destruye, sino que siempre modifica y enriquece.*

Llama la atención, y tal vez sea por sus antecedentes familiares en el campo de la sastrería, que Man Ray use como materiales en sus esculturas: una máquina de coser, agujas, alfileres, muestras de tejidos y tijeras, como también se puede apreciar en sus fotogramas.

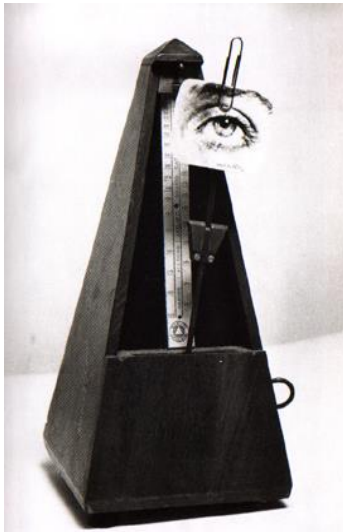


Cadeau, Man Ray, 1921



Paravent (biombo), Mona Hatoum, 2008

***Objeto para ser destruido*, 1923**



Objeto para ser destruido,
Man Ray, 1923

Realizado a partir de un metrónomo en cuyo péndulo se agarra con un clip una fotografía de un ojo.

El metrónomo lo tenía en su estudio y lo ponía en funcionamiento al pintar, marcando éste el ritmo de las pinceladas de Man Ray. Le puso un ojo para sentirse observado mientras pintaba, hasta que un día le desquició y lo destrozó a golpes.

En 1933 volvió a realizar una copia, esta vez poniendo una fotografía de un ojo de su amada la fotógrafa Lee Miller que tras una relación le había abandonado en 1932.

Las instrucciones que acompañan este objeto decían lo siguiente:

Coloca en el péndulo de un metrónomo el ojo de la persona amada a la que ya no volverás a ver.

Pon en marcha el metrónomo hasta el límite de tu resistencia.

Con un martillo, intenta destruirlo de un solo golpe.⁵²

[Revista *The Quarter*, vol. I, Septiembre de 1932, p.55]

⁵² Revista *The Quarter*, vol. I, Septiembre de 1932, p.55.

Esta invitación dará el título a las siguientes series que realizó sobre esta misma pieza, cambiando *Objeto para ser destruido* por *Objeto indestructible*.



Emak Bakia, Man Ray, 1926

***Emak Bakia*, 1926.**

Un mástil y una voluta de un violonchelo cuyas cuerdas han sido sustituidas por pelo de caballo con las partes que componen esta obra de Man Ray. El violonchelo de la obra original lo encontró en un rastro de París y la crin pertenece a un arco para tocar el instrumento.

Según Arthur Schwarz (marchante del artista), en el catálogo monográfico que dedica a Man Ray, el instrumento ya era viejo y había nacido así, le añadiría una barba de anciano para que pareciese más antiguo.

En 1925 Man Ray realizará un *cinipoema* titulado también *Emak Bakia* (déjame en paz) en el que aparecen entre otras esculturas ésta.

Puede recordarnos a los poemas-objetos de Joan Brossa.

***Ce qui manque à nous tous*, 1927.**

Obra realizada a partir de una pipa de barrio y una esfera de cristal. Sobre la pipa se puede leer el título de la obra, el año de realización y la firma del artista.

Una copia de esta obra, realizada por el propio Man Ray en 1935, se expuso en la Exposición del objeto surrealista en la Galerie Charles Ratton de París en 1936.



Ce qui manque à nous tous, Man Ray, 1927

II.3.4. El objeto surrealista y la Exposición surrealista de objetos

1. Introducción

El término “surrealista” será acuñado por vez primera en 1917 por el crítico de arte y también poeta Guillaume Apollinaire, tras ver el estreno de su obra de teatro *Las tetas de Tiresias*:

Quando el hombre quiso inventar el andar, creó la rueda, que no se parece en nada a una pierna. Así hizo surrealismo sin saberlo.⁵³

Pero será André Breton quien impulse este término y con él el movimiento artístico surrealista en 1924 con la publicación del primer manifiesto surrealista.

El interés de Breton viene de su labor como ayudante de un psiquiatra durante la Primera Guerra Mundial, ver cómo los enfermos proyectaban sus deseos más extremos y su inconsciente le llevó a investigar más sobre ese tema.

Hay que destacar que los surrealistas además de tener toda esa influencia del psicoanálisis de Sigmund Freud, también, al igual que los dadaístas, serán un movimiento contestatario fruto de la ideología marxista. Los surrealistas creían que para alcanzar la libertad del espíritu era necesario hacerlo a partir de la libertad social, mediante una revolución.

La relación del hombre con el objeto es, según el marxismo, diferente de una relación de posesión. Es incomparablemente más amplia. Lo que importa no es que yo tenga la posesión (capitalista o igualitaria) del objeto, es que yo tenga su disfrute en el sentido humano y total de la palabra; es que tenga con el objeto las relaciones más complejas, las

⁵³ Opinión de Apollinaire tras el estreno de *Las tetas de Tiresias*, estrenada el 24 de junio en el Teatro Renée- Maubel de París.

más ricas en alegría y felicidad. Es también que a través de este objeto, en él y por él, entre en una compleja red de relaciones humanas.⁵⁴

Durante los años veinte, los artistas de esta corriente trabajaron con la escritura automática, el collage, el dibujo y la pintura. Pero la necesidad de involucrarse directamente con el mundo material les lleva, en los años treinta, a crear debates entorno a esta nueva práctica: el objeto surrealista.

La exposición *Cosas del surrealismo* (Museo Guggenheim de Bilbao, 29 de febrero-7 de septiembre de 2008) dedicó distintas salas a los diferentes ámbitos en los que se desarrolló el surrealismo: el ballet, la exposición del cuerpo, el interior ilusorio y el objeto. A través del análisis de una serie de obras, algunas expuestas en dicho museo, veremos la influencia y el uso de lo natural en la creación surrealista.

El gran referente para los artistas surrealistas será Marcel Duchamp con sus *ready-mades*, negando toda intervención estética esos objetos industriales estarán mínimamente intervenidos y calarán profundamente en los artistas posteriores.

Y es que los surrealistas también los usarán pero con la carga onírica que hace diferente a este grupo del resto, la importancia del subconsciente a la hora de elegir esos objetos y trabajar sobre ellos, la aleatoriedad del azar, los juegos de sus propias escrituras automáticas y la forma de fragmentar fotogramas en el cine, tendrán un vínculo muy estrecho con la manera de superponer y combinar fragmentos de la realidad para llegar a su mayor objetivo, su otra realidad, los sueños.

Como señala Pablo Estévez Kubli en su tesis:

La aportación que hacen Breton y los surrealistas es una apropiación metafórica, que atrapa el pensamiento del creador a partir de sus sueños. No obstante que la apropiación física es incuestionable para

⁵⁴ Henri Lefebvre, *La critique de la vie quotidienne*, 1947. (Citado por E. Guigon, *El objeto surrealista*, exposición, 16 de octubre de 1997- 4 de enero de 1998, Centre Julio González, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Valencia, 1997, p.230).

obtener una forma deseada o soñada, se concibe al desmembrar las capas del objeto y reconstruir y verificar sus estratos.⁵⁵

Breton daría unas pautas metodológicas para que los artistas procedieran a crear sus objetos surrealistas. Como punto inicial e inamovible estaría el trabajar a partir de imágenes construidas y que solamente aparecen en sueños. Convertir algo real en algo imaginado o algo imaginado en algo real, es el mayor reto al que se enfrentarán ya que puede parecer una paradoja en sí misma. Por ello, la visión arqueológica de trabajar objetos a través de sus estratos hasta llegar a lo más oculto, se relaciona con la búsqueda de los deseos más turbadores.

Para crear esos ensamblajes se proveerán de objetos propiamente dichos, pero si algo hay que señalar de esta corriente es la hibridación de éstos con otros materiales cotidianos como alambre, tornillos... e incluso otros objetos.

Al contrario que Marcel Duchamp en sus *ready-mades* "puros" usando solamente un elemento-objeto, los surrealistas verán necesario combinar más de uno ya que el uso de uno sólo, quedaría ligado directamente con la realidad y nos les permitiría una descontextualización de la realidad no alcanzar su vínculo con lo onírico.

Kubli señala (p.146) las palabras de Ramírez:

Nada impidió a los surrealistas embarcarse en la aventura de falsificar los objetos encontrados, manipulando cosas para crear un universo alternativo regido por la paradoja y espoleado por la sorpresa.⁵⁶

El azar estará estrechamente ligado no solo a la elección del objeto sino a la interpretación de la casualidad de esos sueños. Ese azar está creado por el inconsciente que lleva a escoger los elementos necesarios que finalmente concluyen

⁵⁵ P.J. Estévez Kubli, *El ensamblaje escultórico: Análisis y tipologías objetuales en el arte contemporáneo mexicano*, Tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia, 2012, p.143.

⁵⁶ P.J. Estévez Kubli, op.cit., p.146.

en el objeto surrealista, donde lo enigmático que tendrán las esculturas de Man Ray servirá de referente para estos artistas.

El encuentro casual al que Breton se refiere no separa al autor de la obra; al contrario, la obra emerge del principio de casualidad, impulsando la verdad que se esconde en las energías del subconsciente y en las profundidades de la libido. El azar para Breton es el trasfondo de toda previsión y plan racional.⁵⁷

Guigon señala en *El objeto surrealista* y con palabras de Lacan, la sorpresa de los hallazgos, lo fortuito del encuentro y la conexión que puede tener el objeto con los sueños:

El hallazgo es ese “algo” que “pide realizarse” a través de las brechas del discurso en el que “algo tropieza”. Es esta solución “no forzosamente acabada pero, por incompleta que sea, [la que] tiene ese no-sé-qué que me conmueve”. La sorpresa es aquí “aquello por lo que el sujeto se siente superado, por lo que encuentra al mismo tiempo más y menos de lo que esperaba –pero de todos modos, es, respecto a lo que esperaba, de un valor único”. El objeto encontrado tiene la función de prolongar el efecto del sueño en ese territorio fronterizo que las palabras constituyen entre el sueño y la vigilia, en ese “aquí y en otro lugar” [...] En efecto, el hallazgo es “reencuentro” en el sentido de que su espera real representa también lo que el sueño ha liberado y hecho posible: el objeto inventado en el trabajo onírico y después perdido en el traumatismo del despertar es re-inventado en el hallazgo a través de un trabajo específico sobre el lenguaje [...]⁵⁸

⁵⁷ *Del ready-made al objeto surrealista. Marcel Duchamp: Creación por negación*, blog Artestética, 14 de julio de 2014, p.1.

⁵⁸ E. Guigon, *El objeto surrealista*, [exposición 16 octubre 1997- 4 enero 1998, Centre Julio González IVAM, Institut Valencià d'Art Modern: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Valencia, 1997, p.92. (Cita a J. Lacan.: “L'Inconscient freudien et le nôtre, *Le séminaire, Livre XI*. Seuil, París 1973, p.27.)

2. Objetos de funcionamiento simbólico

Dentro de los objetos surrealistas encontramos dos tipos: los objetos surrealistas fijos y los objetos de funcionamiento simbólico. Estos segundos aumentan su carácter enigmático mediante una parte móvil. Su movimiento no es funcional sino que, en la mayoría de los casos, invita a una recreación erótica.

Estévez Kubli (p.59) cita a Rosalind Krauss que describe este tipo de objetos:

El significado de la metáfora que surge en esos “objetos de función simbólica”, como los denominaba Salvador Dalí, es una cuestión fundamental. El objeto surrealista estimula las conexiones metafóricas en el inconsciente del observador. La metáfora se produce en los objetos surrealistas superficialmente, dando la impresión de que éstos son huecos; es decir, “despojados de un núcleo estructural y estático.”⁵⁹



Objeto escatológico de Salvador Dalí, realizado en 1931.

Uno de estos objetos es el titulado **Objeto de funcionamiento simbólico** u **Objeto escatológico** de Salvador Dalí, realizado en 1931.

Consta de tres objetos principales: un zapato de tacón, un azucarillo (con diferentes variaciones dentro de la pieza: con pelo de pubis, con una imagen de un zapato...) y un vaso de leche. La obra tiene una carácter narrativo por el que vemos que el zapato contiene el vaso por el que van a pasar los azucarillos. La relación erótica de dos cuerpos de la fotografía que también aparece viene reinterpretada con el resto del dispositivo

marcada por esa narración: zapato-leche-mujer: azúcar-cuchara-hombre, dividido en 3 acciones: inmersión del azucarillo en la leche, disgregación del azúcar en el líquido y

⁵⁹ R. Krauss, 1998, op.cit., p. 149. (Citado por P.J. Estévez Kubli, *El ensamblaje escultórico: Análisis y tipologías objetuales en el arte contemporáneo mexicano*, Tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia, 2012, p.149.).

desaparición (bajo el tema espermático), señala Emmanuel Guigon en *El objeto surrealista*. Esta obra fue expuesta en la Exposición surrealista del objeto en 1936.

3. Joan Miró

Tal vez la obra más conocida de Joan Miró sean sus pinturas, pero en 1930 comenzó a realizar una serie de construcciones a partir de objetos encontrados. Empleará en ellas madera, metal... ya que ve como apropiados cualquier tipo de material por pobre que sea éste, como harían posteriormente los artistas povera durante los años 60.

Por lo que la búsqueda de Miró será de carácter plástico al usar esos elementos y señalará:

Yo soy de la tierra, con los pies en la tierra, dentro de la tierra. Como un árbol. Es la tierra lo que me ha hecho crecer. Todas mis esculturas vienen de ahí. Objetos recogidos, encontrados, cargados de savia.⁶⁰

Esta serie de construcciones las realizará a partir de materiales encontrados en la orilla de la playa o en caminos, como también hizo Picasso en algunos de sus relieves con objetos de procedencia marina.

Dentro de estos objetos encontrados podemos hacer una subdivisión:

- Objetos encontrados de desecho o en desuso: piezas mecánicas, candados, alambre oxidado...
- Objetos encontrados de procedencia natural: plumas, huesos, conchas...

Homme et Femme (hombre y mujer), Joan Miró, 1931.

⁶⁰ E. Guigon, *El objeto surrealista*, [exposición 16 octubre 1997- 4 enero 1998], Valencia, Centre Julio González IVAM, Institut Valencià d'Art Modern: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1997, p.67



Homme et Femme, Joan Miró, 1931

Sin dejar atrás su característico estilo de pintar, representa sobre un trozo de madera dos personajes que asemejan a un ave y una sanguijuela. La parte superior izquierda se une a la inferior derecha por una cadena haciendo alusión a los lazos matrimoniales entre ese hombre y esa mujer representados metamórficamente.

En la exposición *Miró y el objeto* (Caixa Forum de Madrid, 10 de febrero-22 de mayo de 2016), se podían ver algunos de esos ensamblajes y construcciones. Pero también, una serie de obras fundidas en bronce que previamente fueron realizadas a partir de objetos encontrados que se siguen intuyendo en el material final.

4. Salvador Dalí

Una de las grandes figuras del surrealismo y del que también se pueden destacar objetos muy significativos, será Salvador Dalí.

Señalará en *Vida secreta de Salvador Dalí*, 1942:

Estaba decidido a llevar a cabo y transformar en realidad mi divisa del "objeto surrealista" -el objeto irracional, el objeto de función simbólica- que oponía a los sueños narrados, la escritura automática, etc... Y para conseguirlo decidí crear la moda de los objetos surrealistas. El objeto surrealista es un objeto absolutamente inútil desde el punto de vista práctico y racional, creado únicamente con el fin de materializar de modo fetichista, con el máximo de realidad tangible, ideas y fantasías de carácter delirante. La existencia y circulación de esta clase de objeto loco empezó a competir tan violentamente con el objeto útil y práctico, que se habría creído estar presenciando una riña regular de gallos enfurecidos y sangrientos, de la cual

la realidad del objeto normal salía con frecuencia con muchas de sus plumas brutalmente arrancadas.[...]

El objeto surrealista había creado una nueva necesidad de realidad. La gente ya no quería oír hablar de lo "maravilloso potencial". Deseaban tocar lo "maravilloso" con sus propias manos, verlo con sus ojos y tener prueba de ello en la realidad. Figuras vivientes y decapitadas, seres formados de las más diversas yuxtaposiciones zoológicas y botánicas, marcianos y abismales paisajes del subconsciente, vísceras voladoras persiguiendo decaedros en llamas, ya en ese tiempo parecían intolerablemente monótonos, exorbitantes y anacrónicamente románticos.⁶¹

Le Téléphone-Homard (Teléfono langosta o Teléfono afrodisiaco) de 1936 es un ensamblaje surrealista de dos elementos principales. Por un lado encontramos un teléfono real y por otro una reproducción de una langosta realizada con papel y plástico. Esta última forma parte del auricular. Dalí no solo descontextualiza la langosta sino que además pervierte el uso característico del teléfono. Por lo que de nuevo vemos en este objeto lo mismo que en algunos citados con anterioridad, esa nulidad del uso para el que un objeto fue creado.



Téléphone-Homard, Salvador Dalí, 1936

⁶¹ Fragmentos extraídos del libro: *La vida secreta de Salvador Dalí*, por Salvador Dalí, 1942.

Como en *Vaso de absenta* (1914) de Picasso, vemos una representación de la realidad (la langosta) y un objeto real directo. Aunque la preocupación de Picasso fuese esa búsqueda de las diferentes formas de mostrar la realidad, en Dalí podríamos decir que es meramente un juego visual que roza lo absurdo de los objetos dadaístas.

5. Joseph Cornell

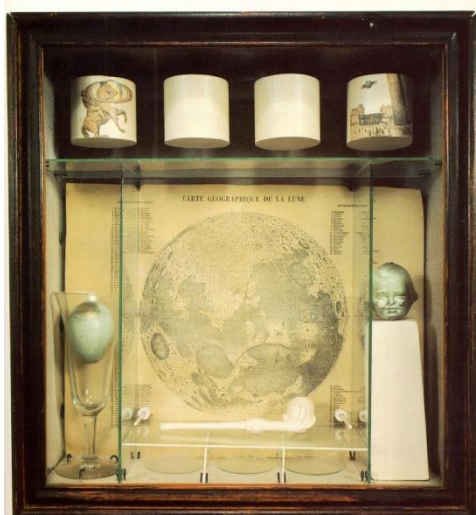
El interior no es solo el universo, sino también el estuche del individuo particular. Habitar significa dejar huellas. En el interior, éstas se subrayan. Se inventan multitud de cubiertas, fundas, cajas u estuches en los que se imprimen las huellas de los objetos de uso más cotidiano. Las huellas del morador también se imprimen en el interior.⁶²

La obra de este artista nos interesa no sólo por los materiales-objetos que emplea, sino por la forma de disponerlos en cajas que pueden recordarnos a las *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp. Al estar compartimentadas en cajones asemejan a las *Wunderkammer* porque, en definitiva, podrían formar parte de una de estas salas. La disposición de los objetos incita al etiquetaje con la información de cada uno de los elementos que las componen, como un trabajo de clasificación tras un hallazgo arqueológico.

Guigon apunta en *El objeto surrealista* (p.232) que Cornell fabrica las cajas a partir de sus tiernas pasiones, encierra en ellas: canicas, pájaros, constelaciones, fragmentos de conchas y cosas de la vida cotidiana, bajo un halo de magia. Combina esos objetos con collages, trabajando desde la interpretación, la realidad y lo onírico.

La primera de sus cajas *Soap Bubble Set* de 1936 contiene: un mapa geográfico de la luna, un vaso de cristal con un huevo en su interior, una pequeña cabeza en bronce sobre un pedestal, cuatro cilindros (dos de ellos con grabados antiguos) y una pipa de tierra, elemento muy recurrente en su trabajo.

⁶² W. Benjamin, *París, capital del siglo XIX, el Libro de las Galerías (Passagenwerk)*, 1940. (Citado por Alfonso de la Torre, *Carmen Calvo. Lo que se ha sentido ha sido lo que se ha vivido*, 21 marzo-2 junio 2013, Fundación Antonio Pérez, Cuenca, p.18].



Soap Bubble Set, Joseph Cornell, 1936

Sus obras parecen cápsulas del tiempo, en las que Cornell guarda con nostalgia sus más preciados tesoros y aquellas cosas inalcanzables como las mareas, las constelaciones o la luna.

Inevitablemente, la mezcla de esos objetos tan heterogéneos, nos invita a adentrarnos en el escaparate de los sueños del artista.

6. Exposición surrealista de objetos

Exposition surréaliste d'objets, 1936 Galería Charles Ratton

A pesar de la invitación de Breton a realizar objetos surrealistas (primer manifiesto, 1924) y tras la publicación en octubre de 1930 en el nº2 de la revista *Le Surréalisme Au Service De La Révolution* (A.S.D.L.R.) donde Dalí proponía la realización de una serie de exposiciones, los primeros objetos surrealistas no verían la luz hasta la primavera de 1931. Éstos fueron realizados por el propio Dalí, Gala Eluard, Breton y Valentine Hugo junto a la famosa obra *La boule suspendue* de Giacometti.

El 22 de mayo de 1936 tendrá lugar la inauguración de la *Exposición surrealista del objeto* en la galería parisina Charles Ratton, especializada en arte primitivo que finalmente interactuaría con las obras de la exposición, colocadas sin ningún tipo de organización jerárquica compartiendo las mismas vitrinas.

A propósito de la exposición Breton escribirá en la revista *La Semaine de Paris*, *Objets surréalistes* (22-28 de mayo de 1936) donde señala los diferentes tipos de objetos posibles con ejemplos:

-Objetos naturales:

- minerales (cristales que contienen agua mil veces milenaria)
- vegetales (plantas carnívoras)

- animales (oso hormiguero, huevo de epiornis)

- *Characters*, Man Ray 1935. Cristales de bismuto que sugieren la forma de un gigantesco carácter de imprenta (extraído de p.124. El objeto surrealista)

- Objetos naturales interpretados (un mono de helechos)
 - “incorporados” a esculturas

- Objetos perturbados (modificados por agentes naturales, incendios, tempestades, etc.)
 - Vaso encontrado en Saint Pierre después de la erupción del Mont Pelé, 1902.

- Ready-mades y ready-mades ayudados
 - Tres *ready-mades* de Marcel Duchamp.

- Objetos “salvajes” (fetiches y máscaras americanas y de Oceanía)
 - Cabezas reducidas de los jíbaros, piedras grabadas de la isla de Pascua, máscaras de Alaska y Nueva Guinea, muñecas Hopi... Piezas de las colecciones de Paul Eluard, André Breton, etc.

- Objetos matemáticos (concreciones de problemas de la geometría en el espacio)
 - Descubiertos en 1936 por Max Ernst en el Institut Henri Poincaré y fotografiados por Man Ray. Como *Intersección de dos superficies del género del doble tornillo de Saint-Gilles*.

- Objetos encontrados y objetos encontrados interpretados
 - *Objeto encontrado* por Dora Maar. Un molde de bizcocho en forma de estrella, acompañado de una hoja escrita con la siguiente frase: “Estrella procedente de un almuerzo que tomé el domingo 29 de julio de 1923 en el Observatoire de Juvisy en casa de Camille Flammarion, que presidía Raymond Roussel.”

- Otros objetos encontrados por: Hans Bellmer, André Breton, Serge Brignoni, Max Ernst, Madeleine Fabre, Maurice Heine, Maurice Henry, Marcel Jean, Alberto Magnelli, Léo Malet, Man Ray, Marie-Louise Mayoux, Wolfgang Paalen, Henry Pastoureau, Jeannette Tanguy e Yves Tanguy.

Según Breton en su clasificación, serán estos objetos los que conducirán al objeto surrealista.

- Entre los objetos surrealistas incluirán *Vaso de absenta* de Pablo Picasso, 1914.
- *La Boule suspendue*, de Giacometti, 1931.

Y objetos realizados para la ocasión como:

- *Mutilé et apatride* (Mutilado y apátrida) de Hans Arp
- *La Jointure des boules* (La juntura de las bolas) de Bellmer
- *Poèmes-objets* de André Breton
- *La Femme Blonde* (La mujer rubia), *Pour la poche* (Para el bolsillo) y *Aux lèvres de vermouth* (Con labios de vermut) de Jacqueline Breton
- *Le Grand paranoïaque* (El gran paranoico) y *Le petit mimétique* (El pequeño mimético) de Jacqueline y André Breton
- *Un air de famille* (Un aire de familia) y *Souris valseuses* (Ratones valsadores) de Claude Cahun
- *L'Escalier d'Amour et Psyché* (La escalera de Amor y Psique) de Gala Dalí
- *Monument à Kant* (Monumento a Kant), *Veston aphrodisiaque* (Chaqueta afrodisíaca) de Salvador Dalí
- *Exacte sensibilité* (Exacta sensibilidad), *Spectre du silicium* (Espectro del silicio), *Conversion de la force* (Conversión de la fuerza) de Óscar Domínguez
- *L'Objet mobile recommandé aux familles* (El objeto móvil recomendado a las familias) de Max Ernst
- *Tout sauf la main* (Todo excepto la mano), *La Victoire ailée* (La victoria alada), *Porte étroite* (Puerta estrecha), *Tournevis* (Destornillador), *Handshake* (Apretón de manos) y *Torse* (Torso) de Stanley William Hayter

- *La Profanation de l'hostie* (La profanación de la hostia) y *Objets-livres* (Objetos-libros) de Georges Hugnet
- *Le Spectre de Gardenia* (El espectro de Gardenia) de Marcel Jean
- *Ceci est un morceau de fromage* (Esto es un trozo de queso) de René Magritte
- *Ce mouvement doit être répété dix fois* (Este movimiento debe ser repetido diez veces), *Architecture mode-style* (Arquitectura mode-style) y *La Passagère captive* (La pasajera cautiva) de Léo Malet
- *L'Objet poétique* (El objeto poético) de Miró
- *L'Heure exacte* (La hora exacta) de Wolfgang Paalen
- *Le Paradis des alouettes* (El paraíso de las alondras), 1936, Roland Penrose
- *De l'autre côté du pont* (Al otro lado del puente) de Yves Tanguy
- *Nosferatu el Vampiro* de Murnau
- El objeto más célebre de la exposición será *Le Déjeuner en Fourrure* (El almuerzo de las pieles) de Meret Oppenheim

Le Déjeuner en Fourrure, Meret Oppenheim, 1936



Le Déjeuner en Fourrure, Meret Oppenheim, 1936

[...] Meret recordó su génesis: se encuentra un día en el Café de Flore con su amiga Dora Maar y Picasso. Ese día lleva una pulsera que ha diseñado para Schiapelli: un tubo de metal en el que ha insertado piel. Provoca la admiración de todos. Picasso es de la opinión de que así podría cubrir cualquier cosa. Y Meret replica: “Lo mismo este plato que esa taza”.⁶³

El título, puesto por André Breton, parodia al cuadro *Almuerzo en la hierba* de Manet. La artista cambia la funcionalidad de los objetos de uso diario, transformándolos por

⁶³ E. Guigon, *El objeto surrealista*, [exposición 16 octubre 1997- 4 enero 1998], Centre Julio González IVAM, Institut Valencià d'Art Modern: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Valencia, 1997, p.132.

algo enigmático y que produce un rechazo a acercarlo a la boca como para lo que fue creado. Esta artista suele trabajar con elementos animales y antropomórficos.

7. Ángel Ferrant

La mayoría de sus obras realizadas a partir de objetos encontrados (hechas en 1932) han desaparecido. Entre los materiales que más empleó para sus composiciones están: hoja de sierra, un tenedor, un disco de gramófono, una navaja, el mando de una cacerola, plumas, azulejos... y entre los temas: una gitana, una novia, un hidroavión, etc.

Según señala Guigon en *El objeto surrealista* (p.108) el propio artista decía que las cosas y los utensilios cotidianos le interesaban tanto que no pudo contenerse a emplearlos en sus obras:



Marinero
Narciso, Ángel
Ferrant, 1945

“[...] Cuando se la declara intangible e inviolable, disiento, porque, entonces, es como si se me presentara una obra de arte [...]”⁶⁴

Y es que Ferrant disfrutaba no sólo a la hora de componer distintas piezas que formarían un todo como obra final, sino que también le fascinaba el momento en que tenía que diseccionar las diferentes partes de esos objetos, casi a modo de ritual (como sucedió con el gramófono).

En los años 30 participó en la fundación de ADLAN (Associació d'Amics de l'Art Nou) en Barcelona.

Formó parte de la Exposición Surrealista de objetos en 1936 con su obra *Hydroavion* (de 1932, compuesta por una sierra, una gubia y otros objetos), junto con otros artistas que siguieron sus cursos en Barcelona, como fue Marinello y su obra *Esta mañana fue hallado el bello cadáver de Elisenda, en el centro de la plaza* (1935).

⁶⁴ E. Guigon, *El objeto surrealista*, [exposición 16 octubre 1997- 4 enero 1998], Centre Julio González IVAM, Institut Valencià d'Art Modern: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Valencia, 1997, p.108.

Jacques Bureau, miembro del grupo La Main à plume (grupo surrealista constituido en París durante la segunda guerra mundial), escribiría en la cárcel:

“Hablar de los objetos no es fácil. Hay que haber vivido con ellos fuera de las reglas que desgraciadamente los someten a nosotros. Los mantenemos en la esclavitud y son, para nosotros, astutos enemigos. Tendremos que relacionarnos con ellos, definitivamente; aprenderlos y después enseñarlos. Sacaremos de sus escondrijos a los más modestos, y hablaremos de ellos en nuestros poemas [...]. Desconocemos la realidad del objeto porque vivimos en medio de una excesiva cantidad de ellos, y no les concedemos más que una atención dispersa. El drama contiene demasiados personajes. Pero viví semanas, meses, cada día, cada noche con uno solo de ellos, el más modesto, el más pobre. Viví solos a lo largo de cuatro meses con un clavo, y comprenderéis. Os sentís ligados a él desde el primero, desde el tercer día como mucho [...]”⁶⁵

Esta experiencia contada por Bureau (fundador en 1930 y presidente del club de jazz Hot Club de France, el que seguramente frecuentaran muchos de los surrealistas) cuenta ese vínculo afectivo que se puede llegar a crear con un objeto de lo más simple, en este caso por una situación extrema, y cómo el valor cambia por completo según la persona.

Se realizarán numerosas exposiciones surrealistas hasta finales de los años 60, con la irrupción del Nuevo Realismo y el Pop Art la sobreproducción de objetos quitará importancia a los realizados por los surrealistas, multiplicándose también éstos a base de reproducciones que perdieron la frescura de los primeros.

⁶⁵ E. Guigon, op. cit., p.208.

II.4.5. El Nuevo Realismo y el arte de acumular

1. Introducción

Como respuesta a una sociedad tremendamente sumida en el consumismo surgirá el Nuevo Realismo, también en contraposición al Pop Art que reivindicaba esos excesos. Además surge tras la gran oleada que dejó su predecesor, el Expresionismo Abstracto. En esta búsqueda por volver a la figuración, el Nuevo Realismo nace para centrarse más en el uso de la realidad y sus objetos, volviendo a temas tan tradicionales como los bodegones pero con un lenguaje totalmente distinto, el ensamblaje.

Durante la posguerra, el collage se convirtió en “el arte del assemblage”, un medio de crear obras de arte a partir de elementos preexistentes.[...]

El assemblage sigue el mismo camino, pero ahora utilizando preferentemente objetos industriales destruidos. La acumulación emerge como otra categoría del arte objetual, próxima al assemblage, en la que los objetos son amontonados o colocados en cajones. Esta técnica será la preferida de los escultores del nuevo realismo. El resultado de esa acumulación (elementos tridimensionales) estimula la participación directa del espectador y estrecha relaciones con él, al situarlo frente a una nueva poética artística resultante de la necesidad de aceptar lo cotidiano y lo vulgar.⁶⁶

El Nuevo Realismo fue una de las numerosas vanguardias que surgieron en la década de los 60, aunque contemporánea al Pop-Art y a Neo-dadá americanos, está más vinculada con el dadaísmo y la crítica a esa sociedad de consumo y los objetos producidos en masa rozando la radicalidad como veremos en algunas obras “destructivas” de Arman.

⁶⁶ J. Nieto Guimarães, *Los cambios sufridos en la escultura del siglo XX: el lenguaje, el cuerpo, el espacio y el tiempo, ante nuevos abordajes*, tesis doctoral realizada en la Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura, Universidad Complutense de Madrid, 2005, p.97.

Esta corriente surge por la búsqueda de abrazar la realidad mediante la asimilación del mundo circundante y sus obras están estrechamente vinculadas a esa sociedad urbana.

Será el crítico de arte Pierre Restany quien fundaría en París en 1960 el grupo de los 'nouveaux réalistes' con artistas cuyas obras eran muy diferentes pero el mensaje se asemejaba mucho: Yves Klein, Tinguely, Raymond Hains, Arman, Spoerri y Martial Raysse. Posteriormente se unirían César y Niki Saint Phalle.

Restany señaló que esta vanguardia se regía bajo "un nuevo enfoque perceptivo de lo real". Veremos cómo se introduce esa realidad mediante el uso de objetos cotidianos según los diferentes artistas.

Según Marchán Fiz, las influencias del surrealismo y del dadaísmo han tenido una gran importancia para el nuevo realismo, no obstante, el nuevo realismo "ha retrocedido hacia los objetos encontrados con gran valor estético y formal".⁶⁷

Al igual que las vanguardias vistas con anterioridad, ésta, el Nuevo Realismo, buscará la unión entre vida y arte. Esa apropiación directa de la realidad es lo que el fundador del grupo llamará un "reciclado poético de la realidad urbana, industrial y publicitaria" (*Trente ans de Nouveau Réalisme*, Pierre Restany, La Différence, París, 1990,p.76).

Dentro de los objetos cotidianos empleados podríamos añadir los carteles publicitarios que tienen su espacio en las calles. Se acumulan, superponen, rasgan y se recomponen por un lado por la mano del tiempo y por otro lado por la del artista que hará con ellos *decollage* (técnica de collage que no consiste en pegar sino en despegar y que en esa

⁶⁷ S. Marchán Fiz, , *Del arte Objetual al Arte de Concepto- Epílogo sobre la sensibilidad "Postmoderna"*, Madrid, Akal, 7ª edición, 1997. (Citado por J. Nieto Guimarães, *Los cambios sufridos en la escultura del siglo XX: el lenguaje, el cuerpo, el espacio y el tiempo, ante nuevos abordajes*, tesis doctoral realizada en la Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura, Universidad Complutense de Madrid, 2005, p.97)

época realizarían: François Dufrene, Jacques Villeglé, Mimmo Rotella y Raymond Hains).

A parte, darán importancia, al igual que los artistas povera, a los materiales pobres o menos nobles empleando: chapa y materiales industriales.

2. César

Una de las mayores aportaciones en este sentido serán las reliquias cotidianas convertidas en monolitos de restos aplastados por el artista César Baldaccini (César, Francia 1921-1998). El elemento más común serán los coches (que representan la evolución del sistema capitalista y que a su vez diferencian a la sociedad en las distintas clases sociales según su economía y por lo tanto los modelos), o lo que queda de ellos. Habiendo perdido su utilidad se convierten en obras mediante la compresión de unos fragmentos con otros, creando bloques de acero, cambiando su significado y uso por completo. De este modo, el objeto se convierte en material.



Compression Ricard,
César, 1962

...no estaba tan interesado en lo que representaban sino en lo que eran: anti-ensamblajes, puros, abstractos, volúmenes compactos con esquinas duras. Si el *pasado* del objeto había sido borrado, sin embargo el volumen externo había sido representado a partir del interior del objeto; de este modo, al realizar una compresión conseguía la mayor antítesis de la escultura tradicional, donde el caparazón oculta el contenido. Con César, en contraposición, el volumen puro es el resultado de lo que lo produce, en su capacidad interna, la materia y el color. A través de la reducción de la escultura a su bloque original, las “Compresiones” de César invierten este sentido, porque hacen de ello un producto final de la vida de un objeto.⁶⁸

⁶⁸ AAVV, *Sculpture. From Antiquity to the Present Day*, Taschen, 2010, p.1074.

La escultura tradicional parte de un bloque para convertirse en algo reconocible, en la escultura de César es al contrario, convirtiendo algo reconocible como puede ser un coche en un bloque como pieza final, invirtiendo el proceso tradicional.

En esta línea podemos señalar las composiciones realizadas a partir de ropas que hará Gérard Deschamps y que nos recordarán a los *Réserve* de Christian Boltanski convertidos en paredes de salas de las que cuyo fondo no se puede apreciar debido a esas presencias que ocultan esos muros.

3. Daniel Spoerri



Tableau-piège, Daniel Spoerri, 1960

Otro de los artistas que critican esa sociedad de consumo y que pertenece a los nuevos realistas será Daniel Isaac Feinstein (Daniel Spoerri, Rumanía 1930). Ahondaremos más en una de sus obras para entender la pertinencia del autor con el resto de la investigación.

Una sociedad se puede analizar a través de sus propios restos, el exceso de éstos y el tipo de vida que les lleva a deshacerse de todo aquello que consumen.

Su obra es una concreción de la sociedad y sus desperdicios (que genera en el momento en el que se sienta a comer) en una pieza final. Al igual que hace la fotografía, Spoerri capta un instante pero ese momento se representa normalmente en mesas, pegando cada uno de los objetos que encuentra y levantando el tablero para colgarlo de una pared, convirtiendo la escultura en cuadro.

Entre esos objetos encontrados hay: tazas de café, vasos, colillas, ceniceros, cajetillas de tabaco, etc. Su reivindicación es capturar esos momentos de consumo en terrazas y bares más comunes de una sociedad que va veloz, igual que come, igual que gaste e igual que deja sus restos.

Joan Sureda señala la creación de un nuevo término en consecuencia de las obras de Spoerri: *fallenbild* que describe de este modo:

El *fallenbild*, término que podría traducirse como cuadro-casual, resulta, por ejemplo de la reunión de los diferentes utensilios que coinciden cotidianamente en una mesa dispuesta para comer: vasos, platos, cubiertos, ceniceros, etc. El *fallenbild* deviene así en documento congelado y pieza recordatoria de un proceso ya concluido en la realidad.⁶⁹

4. Arman

Entre las figuras más representativas estará Armand Pierre Fernández (Arman, Niza 1928-Nueva York 2005), que abandonará la pintura para realizar composiciones tridimensionales a partir de objetos cotidianos.

Dividiremos sus obras en tres grandes grupos (que son los que interesan en esta investigación): “acumulaciones”, “poubelle” y “destrucciones”.



Acumulación de jarras, Arman, 1961

⁶⁹ Joan Sureda, *La trama de lo moderno*, Akal, 1988, p. 127.

En las “acumulaciones” encontramos recipientes de plexiglás contenedores de: lámparas de radio, peines, jarras, muñecas, candados, máscaras de gas... Bajo una acumulación, que roza lo obsesivo, encierra en esas cajas objetos cotidianos, repetidos, se podrían ver como una serie o una colección del mismo objeto y sus variantes, por ejemplo de color como sucede con las jarras de metal.

Dentro de las “acumulaciones” surge un cambio de contenedor del formato caja, en este caso son maniqués transparente realizados en resina de poliéster y repletos de objetos. Éstos están clasificados según su clase y repetidos en cada cuerpo respectivamente. En *La mujer de Barba Azul* (1969) el objeto contenido son muchas brochas de afeitar entre las que apenas hay espacio, mientras que la *Venus* (1967) está llena de manos femeninas, y la *Venus del dólar* (1970) de billetes.

El uso de maniqués nos recuerda a la Exposición Internacional del Surrealismo que tuvo lugar en la Galería Beaux-Arts de París en 1938 y en la que se podía recorrer un pasillo repleto de estos cuerpos intervenidos cada uno por un artista (Miró, Max Ernst...) con objetos encontrados. Tal vez estas obras de Arman sean un guiño a estas esculturas surrealistas.

Su obra es un puente entre el *ready-made* y la sociología, condensando el consumo en esas urnas como síntoma de esa cotidianidad. Estas repeticiones del mismo motivo son su rechazo a lo ornamental, pero como señalábamos antes, sus obras guardan una proximidad con los bodegones y naturalezas muertas tradicionales.

Sus “Poubelles” o cubos de basura consisten en vitrinas repletas de los desechos que encuentra de sus vecinos, familiares, amigos, niños...ya que señala “todo material como sucesión del orden pictórico” y es que este tipo de acumulación a pesar de lo que es, acaba teniendo un efecto pictórico y hasta estético. El azar en estas obras tendrá un papel fundamental porque uno no sabe lo que esconde cada casa hasta que, en este caso, abre las bolsas de desperdicios y ve en ellas los retratos de sus propietarios. Equivaldrían a arqueologías del presente con las que analizar esos momentos, restos y personajes/dueños.

Las “destrucciones” u objetos destruidos en composiciones creadas a partir de instrumentos musicales, televisiones, coches y relojes. La destrucción se produce mediante la quema, cortes y rupturas de éstos. Su obra *Chopin’s Waterloo* (1962) pertenece a esta serie de destrucciones que después emplea para recomponer. Puede recordarnos a las guitarras que realizó Picasso en 1912, y al cubismo en general, realizando ensamblajes a partir de ese objeto descompuesto o destruido.



Chopin’s Waterloo, Arman, 1962

Pierre Restany comisaria en 1967 en París la exposición *El Nuevo Realismo en París y Nueva York*, en la que no sólo incluirá obras de artistas europeos sino también de estadounidenses con los que compartían motivaciones, técnicas e inspiraciones. Entre ellos se puede destacar a Robert Rauschenberg (1925-2008), Jasper Johns (1930) y Larry Rivers (1923-2002), catalogados dentro del Arte Pop.

II.4.6. El Arte Povera

1. Introducción

¿Por qué y cuándo?- Contexto histórico y cultural en el que nace el Arte Povera. Arte Povera político. Precursores y contemporáneos.

Es esencial analizar diferentes aspectos históricos, políticos y culturales para entender el surgimiento del Arte Povera. No sólo a nivel nacional (Italia), sino a nivel internacional.

Italia en los años '60 era aún una república joven, que no podía olvidar los años bajo el fascismo que fortificaron entre otras cosas la ideología dentro de movimientos como la corriente artística del Futurismo. Su máximo representante, Marinetti, que en 1919 ingresó en las filas del partido fascista decía: “Queremos glorificar la guerra, única higiene del mundo, el militarismo, el patriotismo y el gesto destructor de los anarquistas, las bellas ideas que matan y el desprecio a la mujer”.

Es inevitable que una de las corrientes artísticas más importantes de la Historia del Arte italiano, como fue el Arte Povera, no se compare con otra casi del mismo nivel y relevancia como fue el Futurismo. Ambas corrientes italianas serán de gran influencia en otros movimientos artísticos. Parte que se desarrollará más exhaustivamente en el apartado de precursores e influencias.

Posterior será la revolución estudiantil de París de mayo del 68, que sería más o menos contemporánea al denominado Arte Povera. La conocidísima frase “Cuando París estornuda, toda Europa se resfría”, nos sirve para explicar cómo el inconformismo de los jóvenes franceses (sumidos en el surgimiento de la sociedad de consumo influida por los *mass media*, como sucedía en el resto de Europa Occidental), se extendería por otros países de Europa como Italia. Serán de gran importancia varios textos filosóficos entre los que podemos destacar *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord (1967).

El país empieza a modernizarse bajo el modelo americano, desde finales del 1950 tras el boom de reconstrucción industrial de la posguerra. Este crecimiento acelerado cambió los valores de la sociedad por bienes consumistas que alcanzó su auge en 1961, coincidiendo con el primer centenario del Resurgimiento. Turín fue la capital elegida

para acoger grandes exhibiciones y ceremonias oficiales para dicha conmemoración, fue entonces cuando empieza a gestarse el Arte Povera. Nace en contraposición con el arte del momento que asimilaba los beneficios del crecimiento industrial, y se decidió llamarla “pobre” en nombre de lo que es esencial a la naturaleza humana. No se establecerá como corriente hasta diez años después.

Entendemos entonces, que esta corriente artística es política en cuanto a contraposición con el desarrollo tecnológico y de consumo que se daba en la época. Los artistas plasman esto en sus obras mediante el uso de materiales cotidianos, menospreciados y poco utilizados antes de esa forma en la Historia del Arte.

“Pobre” se refiere, principalmente, a cómo los materiales forman parte de la composición de los montajes, en vez de emplear ensamblajes sofisticados, lo que lleva a una experiencia tangible a través de las obras que de la otra manera era más dificultosa, adoptan estrategias entre lo tangible de los objetos y su naturaleza conceptual.

2. Desarrollo y artistas principales

Precusores y contemporáneos del Arte Povera.

En 1951, en Roma, tendrá lugar la exposición del Grupo Origen formado por el pintor abstracto Giuseppe Capogrossi, Ettore Colla artista de ensamblajes y **Alberto Burri** el más influyente para artistas povera como Zorio y Kounellis. Entre 1940 y 1950 empezó a incorporar en sus obras materiales como: trapos, ropa usada y tela arpillera de sacos, pegadas y cosidas entre ellas. Burri empleó el fuego para experimentar con los efectos de la combustión, posteriormente muy trabajado por los artistas povera. La exploración de materiales y su transformación por procesos y reacciones químicas apuntaban hacia una preocupación por el crecimiento orgánico y una prefiguración de los materiales en relación con las energías primarias.

Veremos su influencia en las experimentaciones de reacciones químicas de Gilberto Zorio como por ejemplo en *Rosa-blu-rosa*, obra que cambia de color según la humedad del aire. Las combustiones de Burri se pueden reflejar en las obras negras de Kounellis y en obras concretas de Calzolari como *Untitled (legno nero)* de 1988.

De todos los precedentes tal vez uno de los más importantes fue el **Futurismo**, del que los artistas povera estaban muy al corriente ya que también era italiano. Al inicio del siglo XX, los Futuristas- el poeta Filippo Tommaso Marinetti y los artistas Umberto Boccioni y Giacomo Balla, entre otros- surgieron para crear un nuevo arte para el mundo moderno, basado en la simultaneidad, en el dinamismo y la velocidad, situando al arte italiano a la cabeza de las vanguardias. Los lienzos de Balla empleaban un imaginario que remontaba a los estudios cronofotográficos de Anton Giulio Bragaglia y sus *Complessi plastici* de 1913, eran ensamblajes de distintos materiales: algodón, metal y líquidos de colores variados. El uso de diversos medios por parte de los artistas del Futurismo y su preocupación por los procesos basados en la temporalidad, serán influyentes en las obras de Pistoletto tituladas *Quadri specchianti* o en el dinamismo vital del uso del fuego en las obras de Kounellis.

Otros experimentos más recientes en el arte contemporáneo tuvieron también un impacto en el nacimiento del Arte Povera. Como por ejemplo, la importancia de la alarma social de la mano de los artistas y el poder de la imaginación como instrumento para el cambio social que fue abordado desde las actividades del **Alba Laboratory**, que fue esencial para el desarrollo posterior de lo que sería denominado como Situacionismo Internacional. El Laboratorio experimental en la ciudad de Alba, cerca de Turín, fue fundado en 1955 por Pinot Gallizio y Piero Simondo y el artista Asger Jorn de CoBrA. La importancia de Gallizio en la formación del Arte Povera en cuanto a la identificación del arte con la vida es evidente en la siguiente cita de Mario Merz:

Quando le vi in Alba nunca había tenido las herramientas de un pintor, ni siquiera una brocha en la mano [...] El hombre era más fuerte que el pintor. Él mostró cómo la idea que hay detrás del cuadro es más importante que pintar [...] Lo que era importante para él era la práctica de la vida [...]⁷⁰

En el Milán de la posguerra, el trabajo de **Lucio Fontana** determinó un “cambio de la preocupación de la distancia” del objeto artístico autónomo hacia una exploración del

⁷⁰ Mario Merz, interview with Mirella Bandini, Pinot Gallizio e il laboratorio sperimentale d'Alba, Torino , Galleria Civica d'Arte Moderna, 1974, p. 27.

arte como un ambiente total. Su investigación en *Spatialism*, junto a su presencia carismática en Milán, fueron determinantes en el surgimiento del Arte Povera en Italia. En 1949, rompiendo el mismo lienzo, Fontana abrió la superficie pictórica de la abstracción moderna al espacio real y la luz, creando un sentido optimista de continuidad entre naturaleza y cultura, luz, espacio y pensamiento. Como sucedió posteriormente con los artistas povera, Fontana estaba fascinado por el concepto barroco de un sentido que se dilata en el espacio y en el tiempo, y por la relación simbiótica entre naturaleza y cultura. Su legado se puede ver por ejemplo en la noción de 'hábitat' de Fabro, en la visión de nuestra relación con el infinito de Anselmo y en el interés de Paolini en la ausencia del objeto artístico, centrándose en la presencia del espectador en el espacio expositivo.

Aun así, no es sólo en el Arte Europeo donde se pueden encontrar las raíces del Arte Povera. El grupo **Japanese Gutai** también fue un gran precedente para el Arte Povera en el uso de materiales de la naturaleza y en el énfasis de la acción y el proceso en la realización de las obras. Fundado en 1954 alrededor de la figura del artista Jiro Yoshihara, el grupo Gutai se desplazó desde la pintura abstracta a la síntesis del sujeto y la materia, desarrollando una forma extrema del action-painting, a veces combinada con performance, empleando materiales heterogéneos. Tras la primera exposición del grupo Gutai en Europa, organizada por el joven crítico y galerista Luciano Pistoletti en 1959, y una segunda exposición en 1961, estas obras empiezan a ser familiares para los artistas povera como Mario Merz y Pistoletti. La mayoría de los jóvenes artistas, que tan sólo empezaron a trabajar en los inicios hasta mediados del 1960, no tenían un contacto directo con Gutai. Para ellos otras influencias eran más relevantes.

En los años '60 surgen en Estados Unidos corrientes artísticas tan importantes como el **Pop Art**, algunos artistas povera habían expuesto con los pop antes de que Celant denominase al grupo como Arte Povera. El París de las vanguardias se difuminará con el boom de estas corrientes norteamericanas. El nacimiento del Pop Art retomó la importancia de los objetos cotidianos, lo real que nos rodea pero el Arte Povera no compartía la idea de focalizar lo anónimo de la cultura de masas (imágenes extraídas de películas, revistas, etc); en cambio estaba centrado en la diferenciación y en la

subjetividad específica. Mientras el Pop Art se apropiaba de los objetos de consumo de la sociedad capitalista y reproducía en cadena estas imágenes como si saliesen de una fábrica, el Arte Povera hacía un llamamiento por la procesualidad del crear obras únicas.

Cercanos a la corriente americana podemos destacar las figuras de **Robert Rauschenberg** y **Jasper Johns** que introducen en sus obras objetos comunes para formar parte del artefacto final, parecido a Duchamp solo que éste sólo exponía el objeto en sí. La combinación de materiales, característica de estos dos artistas, será revisada por algunos artistas povera.

En 1965 el crítico Richard Wollheim dará nombre al **Arte Minimal**, corriente artística característica por el proceso de una reducción radical, la repetición y serialidad mecánica e industrial que podría ser también característica de la sociedad de consumo del momento. Entre sus artistas podemos incluir a los artistas más escultóricos como Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre, Dan Flavin, Sol Le Witt pero también a pintores como Stella, Robert Ryman, Agnes Martin y Jo Baer. En contraposición con las obras orgánicas y procesuales de los artistas povera, el Arte Minimal destaca por lo geométrico, los ángulos rectos, el uso de materiales industriales y la relación con éstos de los colores empleados, además de la no-huella del artista en la obra.

Como contraste con el Arte Minimal, Lucy Lippard organiza en 1966 la exposición *Eccentric Abstractions* en la Fischbach Gallery de Nueva York. Se expondrá obras de: Westermann, Don Potts, Alice Adams, Fran Viner, Gary Kuehn, Jean Linder, Louise Bourgeois, Eva Hesse, Keith Sonnier y Bruce Nauman. Característicos por romper con la rigidez y la dureza minimalista, en cambio sus materiales y obras son blandas, flexibles, con formas sensuales y viscerales, es a lo que se llamará **Antiform Art**.

Al igual que las obras povera, las de estos artistas se caracterizan por una procesualidad abierta y por la invitación al espectador de vivir nuevas experiencias sensoriales en el espacio y en el tiempo.

El **Arte Conceptual**, cuyo padre será Marcel Duchamp, se centra en que el objeto en sí es meramente un medio que lleva a la idea y al concepto, que consideran el componente principal de sus obras.

¿Dónde?- Ciudades en las que surge el movimiento, galerías y museos principales de exposición.

Ciudades principales.

Los artistas povera principales serán italianos (a excepción de Kounellis que era griego), por lo tanto este movimiento artístico surgirá en Italia, las ciudades principales en las que nace son: Turín, Génova, Bolonia, Roma, Amalfi y Milán. Posteriormente tendrá mucha relevancia para movimientos artísticos europeos y su llegada a Estados Unidos será decisiva.

Turín:

En 1958 se abrirá la **galería Notizie** de Luciano Pistoï, cronológicamente expondrán Mario Merz en 1962, Paolini en 1965 y Luciano Fabro en 1967. Pistoletto expondrá en 1960 en la **galería Galatea** de Mario Tazzoli. Turín se convertirá en uno de los ejes principales de gran interés internacional por las sucesivas exposiciones y el posicionamiento en estas por parte de la **Galleria Civica d'Arte Moderna**. Entre 1962 y 1963, Gian Enzo Sperone dirigirá la **Galleria il Punto** que se interesará por el Pop Art, creando una red de galerías entre Italia y Estados Unidos que será fundamental para la internacionalización del Arte Povera. En 1966 Sperone organizará la exposición *Arte abitabile* en la que exponen Gilardi, Piacentino y Pistoletto, en 1967 lo harán Marisa Merz y Zorio y consecutivamente Merz, Ceroli, Anselmo, Kounellis, Calzolari y Penone. Aún no habían recibido el nombre de la corriente artística de Arte Povera pero los máximos exponentes ya compartían espacios expositivos (a excepción de Paolini y Boetti por motivos generacionales pero en 1967 expondrán en la Galleria Christian Stein).

En abril de 1967 Eugenio Battisti junta a todos los artistas en una serie de tres exposiciones compuestas además por intervenciones de Pistoletto y su *Zoo*, conciertos de "MEV, Musica Elettronica Viva" y el espectáculo titulado *Orgia* de Pier Paolo Pasolini. Fue como un encuentro de jóvenes artistas visuales contestatarios. El crítico Bonito Oliva escribirá sobre el acontecimiento: El ansia de la libertad liberada se convierte en la clave común para estos artistas, que viven día a día sabiendo que no podrán aferrarse a una obra única y perfecta [...] saben que deben seguir una serie de gestos e

intervenciones que les permitirá vivir la sociedad no a través de las obras, sino en primera persona.

La colaboración va más allá de los artistas y en 1967 se realizará *Con temp l'azione* organizada por Daniela Palazzoli con las galerías **Le Stein, Il Punto y Sperone**.

Será Germano Celant el comisario de *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*, en 1970 en la Galleria Civica d'Arte Moderna que será decisiva para la internacionalización del Arte Povera.

Génova:

Esta ciudad será importante porque será donde el grupo de artistas, ya bajo el nombre de Arte Povera, expondrá por vez primera. Será en la galería **La Bertesca** en la exposición comisariada por Germano Celant bajo el nombre de *Arte Povera- Im Spazio*, que se inauguró el 27 de septiembre de 1967 y recogía obras de estos artistas povera en contraste con un grupo de artistas romanos.

El **Istituto Universitario di Storia dell'Arte** acogerá la exposición *Collage 1*, también comisariada por Celant al igual que las conferencias en el **Club d'Arte La Carabaga di Sampierdarena** en 1968, innovadora porque el público se encontró en la sala con la ausencia de los críticos y en sustitución una grabadora y un texto escrito por cada uno.

Bolonia:

El 24 de febrero de 1968 Germano Celant inaugurará la exposición *Arte Povera* en la **galería De Foscherari**, organizada con la galería L'Attico de Roma, La Bertesca de Génova y Sperone de Turín.

Al grupo de artistas ya formado se unirán en esta exposición Ceroli y Piacentino. En el catálogo se recogerán textos de Celant, Renato Barilli y Pietro Bonfiglioli, el debate continuará después en los cuadernos de la galería que recogen un fascículo titulado *La pobreza del arte* por Bonfiglioli:

[...] El tema del Arte Povera [...] ha permitido ampliar el debate a los problemas más generales de la producción artística contemporánea.

Tales problemas parecen ser, fundamentalmente, dos: por un lado la relación entre arte-vida, elevado a la abstracción de la relación teoría-praxis, en el que el Arte Povera propone una solución específica; por otro lado está la búsqueda de lo primario, se podría decir una condición no mercantilizada del arte, en la que el Arte Povera da una respuesta de control, como es justo, en términos extra-artísticos [...] ⁷¹

Roma:

Kounellis y Pascali serán los artistas afincados en la capital (el primero por trasladarse desde Grecia y el segundo por su ciudad natal). Pascali expondrá en 1965 en la **galería La Tartaruga** en la que muestra obras de influyente carga del Pop Art y poco después en la **galería L'Attico** su obra ya estará marcada por las características comunes principales de los artistas povera. Kounellis ya había expuesto en La Tartaruga con anterioridad.

Será en 1967 cuando se presente la exposición colectiva en L'Attico, titulada *Fuooooooco Immmmmagine Accqqqua Terrrrrrra* comisariada por Alberto Boatto en la que exponen: Pistoletto, Kounellis, Gilardi, Schifano, Ceroli y Bignardi. En la misma galería, en 1968 expondrá Pistoletto en la que propone una participación activa del espectador, tal y como había hecho Paolini en 1964 en su primera exposición individual en la **galería La Salita** en la que ponía en duda la relación de la obra con el espacio.

En 1968 tendrá lugar en La Tartaruga el denominado *Teatro delle Mostre* que consistía en una exposición al día como si fuese un espectáculo teatral en el que también participaban críticos.

En 1969 acontecerá algo histórico tanto artístico como performático en la galería L'Attico, cuando Kounellis convierte la galería en un establo introduciendo dentro de la sala 12 caballos vivos. Será decisivo en el cambio radical de percepción de las exposiciones y de concebir el espacio.

⁷¹ AAVV, *La povertà dell'arte – Quaderno 1*, Bologna, Quaderni Foscherai, ed. por Pietro Bonfiglioli, 1968.

Amalfi:

Esta ciudad acogerá la exposición titulada *Arte Povera+ Azioni Povere* en **L’Arsenali della Antica Repubblica** a cargo de Germano Celant que en el catálogo lo describirá de esta manera:

[...] el arte povera, las acciones povera, la crítica represiva, la profecía de una sociedad estética han sido los temas tratados hasta hoy. El empobrecimiento de las técnicas y de las imágenes, el rescate de lo enterrado como anti-tecnológico, un decisivo alargamiento de la iconografía atendiendo a lo inaccesible, al espacio inconsciente, al juego con las propias emociones y con el propio ser, indicando la dirección de la marcha de estas experiencias artísticas. Los materiales expuestos son los signos y el testimonio de una vivencia en común, de una forma de entender el mundo [...] ⁷²

Milán:

En 1966 el **Centro Culturale San Fedele** con su premio, reconoce la importancia de los jóvenes artistas como Calzolari, Fabro, Paolini y Gilardi. Sucesivamente al Salón Internacional de la Juventud se añade a Pascali y Ceroli. Franco Toselli en la **galería de Nieubourg** y en la **galería Toselli** expondrá las obras de Boetti, Fabro, Merz, Penone, Prini, Paolini y Zorio. También acogerá en 1968 una individual de Boetti. Otras galerías importantes serán la **galería dell’Ariete, Vismara, Lolas, galleria del Naviglio, Borgogna, Salvatore Ala** y la **galería de Christian Stein** tras su traslado desde Turín.

Las principales **galerías internacionales** se situarán en:

- Parigi: **Galleria di Ileana Sonnabend** (Pistoletto, 1964 / Anselmo, Merz e Zorio, 1969)

Parigi: **Galleria Yvon Lambert**

Parigi: (*7º Biennale a Parigi, Vitalità del negativo nell’arte italiana*)

⁷² Germano Celant y Marcello Rumma, *Arte Povera più Azioni Povere*, contraportada del catálogo, Antichi Arsenali de la Repubblica, Amalfi, 4-6 octubre 1968, Rumma Editore, Salerno, 1969.

- New York: **Galleria di Ileana Sonnabend** (Calzolari, Paolini, Kounellis e ancora Merz e Calzolari, inicio '70)
New York: **Museum of Modern Art** (*Information*, 1970)
- Monaco: **Galleria Heiner Friedrich**
- Düsseldorf: **Galleria Konrad Fischer**
- Colonia: **Galleria Paul Maens**
- Bruxelles: **Galerie MTL**
- Zurigo: **Annamarie Verna**
- Stati Uniti: **Galleria John Weber**
- Berna: **Kunsthalle** (*When Attitudes Become Form*)
- Essen (*Verborgene Strukturen*)
- Tokyo: (*Between man and matter*)
- Luzern: (*Processi di pensiero visualizzati*)
- Monaco: (*Arte Povera, 13 italiane Künstler*)
- Belgrado: (*Pèrsona*)

¿Cómo?- Nace con un crítico, un manifiesto y un grupo de artistas

Esta corriente artística no se conoce como Arte Povera hasta que se le da ese nombre en 1967.

Los artistas que forman este grupo ya dedicaban su tiempo a explorar mundos plásticos. Podemos destacar los nombres de: Alighiero Boetti, Emilio Prini, Gilberto Zorio, Giovanni Anselmo, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Jannis Kounellis, Luciano Fabro, Mario Merz, Marisa Merz, Pier Paolo Calzolari y Pino Pascali. Destacamos a estos doce artistas porque fueron los principales exponentes del "povera", que convergen en las exposiciones preparadas para este grupo bajo esa etiqueta, por supuesto hay otros artistas que se aproximan tanto conceptual como materialmente a la corriente italiana.

Uno de los motivos principales que une a estos artistas es el deseo de salir de los límites del cuadro, sobrepasarlos, hacerlos formar parte de un entorno y llevarlos fuera del aislamiento predominante en la historia del arte.

En esta cita podemos ver cómo esos límites intentan ser sobrepasados por los artistas “povera”; se refiere a la exposición *El espacio de los elementos: fuego, imagen, agua, tierra* de 1967, en la galería L’Attico de Roma:

Maurizio Calvetti, uno de los comisarios, reúne a algunos artistas cuyos trabajos se orientan en torno a principios de la materia viva que componían en *sustancia una alegoría de la vida*. La exposición pretende el desbordamiento de un espacio formal, la invasión y la ocupación del espacio real por la materia y el instinto, la *vuelta a una manipulación directa del mundo*. Todo ello había sido expulsado del espacio bidimensional del pop.⁷³

El Arte Povera comenzó a gestarse yendo en contra de una sociedad absorbida por la búsqueda del consumismo y la expansión tecnológica.⁷⁴

Otras de las preocupaciones de los artistas povera era que sus obras de arte llevaran a una experiencia tangible.

Hasta 1967 no se refiere a esta corriente artística como Arte Povera. Pero se lleva desarrollando entre los años 1964 al 1966. Será con la exposición *Arte Povera- Im Spazio*, en la galería La Bretesca de Génova, desde el 27 de septiembre y el 20 de octubre de 1967, comisariada por el historiador y crítico del arte Germano Celant. Esta exposición reunirá por vez primera a la mayoría de los considerados artistas povera: Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Pino Pascali y Emilio Prini.

Será en noviembre-diciembre de 1967 cuando Germano Celant publica en el número 5 de la revista *Flash Art* el ensayo- manifiesto titulado *Arte Povera: apuntes para una guerrilla*. En este ensayo, Celant se manifiesta y manifiesta a los artistas povera como una solución o una fuerza opuesta a lo que se estaba desarrollando en ese momento dentro del mundo artístico.

⁷³ Aurora Fdez. Polanco, *Arte Povera*, San Sebastián, Nerea, 1999, p.24.

⁷⁴ Giovanni Lista, *Arte Povera*, Gallery of Arts, 5 Continents, 2006, p. 7. (Traducción por Carmen Alvar. Original: “It was then that Arte Povera began its gestation, going against the tide in a society absorbed by the pursuit of consumerism and technological expansion.”).

Así, en un contexto dominado por las invenciones y las imitaciones tecnológicas, las posibilidades de elección son dos: la apropiación (cleptomanía) del sistema, de los lenguajes codificados y artificiales, en el diálogo con las estructuras existentes –tanto sociales como privadas–, la aceptación y el pseudoanálisis ideológico, la ósmosis con cualquier “revolución” – aparente, e integrada al momento, la sistematización de la propia producción en el microcosmos abstracto (*Op*) o en el macrocosmos sociocultural (*Pop*) y formal (estructuras primarias); o bien, por el contrario, la libre proyección del ser humano.

En la primera posibilidad vemos un arte complejo; en la segunda, un arte pobre, comprometido con la contingencia, con el acontecimiento, con lo ahistórico, con el presente (“nunca somos totalmente contemporáneos de nuestro presente”; Debray), con la concepción antropológica, con el hombre “real” (Marx): la esperanza, convertida en seguridad, de desembarazarse de cualquier discurso visualmente unívoco y coherente (¡La coherencia es un dogma que hay que quebrantar!); la univocidad pertenece al individuo y no a “su” imagen y a sus productos. Se trata de una nueva actitud para recuperar un dominio “real” de nuestro ser, que lleva al artista a desplazarse continuamente del lugar asignado, del cliché que la sociedad le ha estampado en la muñeca. El artista deja de ser explotado para convertirse en guerrillero; quiere escoger el lugar de combate, disponer de las ventajas de la movilidad, sorprender o golpear; y no lo contrario.⁷⁵

⁷⁵ Germano Celant, *Arte Povera*, Cap. *Arte Povera. Appunti per una guerrilla*, Roma, Flash Art nº 5, noviembre-diciembre, 1967, p.12. (Traducción por Carmen Alvar. Original: “Così, in un contesto dominato dalle invenzioni e dalle imitazioni tecnologiche due sono le scelte o l’assunzione (la cleptomania) del sistema, dei linguaggi codificati e artificiali, nel comodo dialogo con le strutture esistenti, siano esse sociali o private, l’accettazione e la pseudoanalisi ideologica, l’osmosi con la “rivoluzione”, apparente e subito integrata, la sistematizzazione della propria produzione o nel microcosmo astratto (op) o nel macrocosmo socio-culturale (pop) e formale (strutture primarie), oppure, all’opposto, il libero progettarsi dell’uomo. Là un’arte complessa, qui un’arte povera, impegnata con la contingenza, con l’evento, con l’astorico, col presente — “non siamo mai completamente contemporanei nel nostro presente” (Debray) —, con la concezione antropológica, con l’uomo “reale” (Marx), la speranza, diventata sicurezza, di gettare alle ortiche ogni discorso visualmente unico e coerente (la coerenza è un dogma che bisogna infrangere!), l’univocità appartiene all’individuo e non

En esta primera exposición se podía ver por un lado la parte de “Arte Povera” y por otro la de “Im-Spazio”. Esta segunda correspondía a un grupo de artistas romanos, se emplea a ambos grupos para crear una confrontación.

(a propósito de sus reuniones)

Cada información y cada exposición eran un estímulo para el encuentro, en el que se discutían y se compartían lecturas o interpretaciones (memorable fue, aquella en casa de Boetti, en un ático en la Avenida Vittorio Emanuele, donde “puestos” buscábamos, durante horas, cómo descifrar la simbología de su famoso manifiesto con el nombre de otros artistas). La llegada de un artista nuevo a la ciudad, como Bruce Nauman o Dan Flavin, Pino Pascali o Luciano Fabro, Carl Andre o Jannis Kounellis suponía una ocasión para un encuentro, en el que todos participaban habiendo venido desde Milán, Bolonia, Roma y Génova.⁷⁶

El plano teórico nunca se ha desligado del diálogo continuo con cada uno de los artistas, mi papel tal vez haya sido el de “coagular” todo bajo la fórmula “Arte Povera”, algo totalmente abierto e ilimitado al sentimiento de estos artistas. Una vez puesto en marcha, ha sido fácil empezar a “afirmarse”, pero para mí la parte más interesante ha sido cuando he sido “aceptado” como un compañero de camino que proponía sus preguntas y al que se le podía discutir, siempre compartiendo el sentimiento de una estrecha colaboración. Juntos se han concretado las primeras exposiciones en museos y los primeros estudios monográficos, de Rimini a Nueva York. A lo largo de este

alla “sua” immagine e ai suoi prodotti. Un nuovo atteggiamento per ripossedere un “reale” dominio del nostro esserci, che conduce l’artista a continui spostamenti dal suo luogo deputato, dal cliché che la società gli ha stampato sul polso. L’artista da sfruttato diventa guerrigliero, vuole scegliere il luogo del combattimento, possedere i vantaggi della mobilità, sorprendere e colpire, non l’opposto.”).

⁷⁶ Germano Celant, *Arte Povera. Storia e storie*, Electa, 2011, p. 22. (Traducido por Carmen Alvar. Original: “Ogni informazione e ogni singola mostra erano stimolo per un incontro, in cui si discuteva o si condividevano letture o interpretazioni (memorabili quelle in casa Boetti, in una mansarda di corso Vittorio Emanuele, dove “fatti” cercavamo, per ore, di decifrare le simbologie del suo famoso manifiesto con i nomi degli altri artisti). Al tempo stesso l’arrivo di qualsiasi artista in città, come Bruce Nauman o Dan Flavin, Pino Pascali o Luciano Fabro, Carl Andre o Jannis Kounellis diventava occasione di un incontro, a cui tutti partecipavano, venendo da Milano, Bologna, Roma e Genova.”).

tiempo también ha habido enfrentamientos “violentos”, con discusiones teóricas y prácticas muy encendidas, sobre el modo del proceder público, pero tengo que decir que el intercambio filosófico, estratégico y operativo ha continuado hasta hoy con todos. Esta publicación es un ejemplo posterior de esta “osmosis” que dura décadas.⁷⁷

Algo que también preocupa a los artistas povera es el diálogo de sus obras con el espacio que las va a acoger, pretenden cambiar el cubo blanco y transformarlo junto con sus obras.

[...] se trata de un encuentro dialéctico con el lugar, sin conflicto, porque hay una ausencia del deseo de posesión. La arquitectura es un lugar de tránsito para el Arte Povera, porque siempre se quiere sentir móvil y frágil. La instalación tiene el poder, como sucede con Mario Merz, de hacer que los muros sean ligeros, de extender y hacer que los números proliferen por todo el mural y de convertir las fotografías en algo casual, los cuadros, los espejos, los papeles, los objetos presentes en el interior: una disociación de las fórmulas cerradas y concluidas en sí mismas para el arte.⁷⁸

Fundamentalmente, todas las contribuciones de los artistas han contribuido a desmontar, ya sea filosóficamente como estructuralmente la homogeneidad del discurso artístico. Han

⁷⁷ G. Celant, op. cit., p.23. (Traducción de Carmen Alvar. Original: “Sul piano teorico che on è mai disgiunto dal dialogo continuo con ogni singolo artista, il mio ruolo è stato forse quello di “coagulare” sotto una formula “Arte Povera”, completamente aperta e illimitata il sentire di questi artisti. Una volta lanciata, è stato facile cominciare ad “afferinarsi”, ma la parte più interessante per me è stata quella di essere “accettato” come un compagno di strada che poneva le sue domande e poteva essere messo in discussione, sempre condividendo il feeling di una stretta collaborazione. Insieme si sono concretizzate le prime mostre in musei e i primi studi monografici, da Rimini a New York. Nel corso del tempo ci sono stati anche scontri “violentissimi”, con discussioni teoriche e pratiche molto accese, sul modo di procedere pubblico, ma devo dire che lo scambio filosofico, strategico e operativo è continuato fino ad oggi con tutti. Questa pubblicazione è un ulteriore esempio di questa “osmosi” che dura da decenni.”).

⁷⁸ G. Celant, op. cit., p.29. (Traducción de Carmen Alvar. Original: “Si tratta di un rapporto dialettico con l’ambiente, senza conflitto, perché manca ogni desiderio di possesso. L’architettura è un luogo di transito per l’Arte Povera, perché vuole sempre sentirsi mobile e fragile. L’installazione ha il potere, come per Mario Merz, di rendere leggeri i muri, di spiacciare i numeri in proliferazione su tutta la corrente muraria e di far diventare casuali le fotografie, i quadri, gli specchi, le carte, gli oggetti presenti all’interno: una dissociazione dalle formulazioni chiuse e concluse in sé dell’arte.”).

repensado y roto los paradigmas. Se han preguntado por el gesto, por el proceso, buscando una extraterritorialidad que sirva para incluir elementos marginales, desde el fuego al hielo, desde el azufre al plomo, desde el tubo fluorescente a la felpa, desde la tierra al cuerpo carnal, desde la flor al árbol... de hecho han vuelto a llamar la atención sobre la experiencia de las cosas. Se han referido a situaciones sensoriales y físicas, de la gravedad al crecimiento, más allá de la condición estática y cristalizada del arte, que al final de los años 50 se había olvidado. Fue un descenso en el fondo de los sentidos, en la insignificancia y la banalidad de la naturaleza y de las cosas, así despierta nuestro interés por un mundo externo al ámbito cerrado del arte, confinado en un muro que había aislado de los sonidos de la vida, artificial y natural. Se podría decir que ha intentado comunicar experiencias más que artefactos.⁷⁹

INCLUIR ELEMENTOS MARGINADOS

- fuego
- hielo
- plomo
- tierra
- flores
- árboles

Han llamado la atención sobre LA IMPORTANCIA DE LAS COSAS

Se han referido a las SITUACIONES FÍSICAS Y SENSORIALES

Tener en cuenta la INSIGNIFICANCIA Y LA BANALIDAD DE LA NATURALEZA Y DE LAS COSAS

Interés hacia un MUNDO EXTERNO

= COMUNICAR EXPERIENCIAS MÁS QUE ARTEFACTOS

⁷⁹ G. Celant, *ibídem*. (Traducción de Carmen Alvar. Original: "Fondamentalmente tutti i contributi degli artisti hanno teso a smontare, sia filologicamente che strutturalmente l'omogeneità del discorso artistico. Ne hanno ripensato ed infranto i paradigmi. Si sono interrogati sul gesto, quanto sul processo, cercando un'extraterritorialità che è servita ad includere elementi marginalizzati, dal fuoco al ghiaccio, dallo zolfo al piombo, dal tubo fluorescente al peluche, dalla terra al corpo carnale, dal fiore all'albero... di fatto hanno riportato all'attenzione l'esperienza delle cose. Hanno fatto riferimento a situazioni sensoriali e fisiche, dalla gravità alla crescita, che la condizione statica e cristallizzata dell'arte, a fine degli anni cinquanta, aveva dimenticato. È stata una discesa a fondo nei sensi, nell'insignificante e nel banale della natura e delle cose, così da portare l'interesse verso un mondo esterno all'ambito chiuso e recintato dell'arte, confinata in un habitat murario che l'aveva ammuttolita rispetto ai rumori della vita, artificiale e naturale. Si potrebbe dire che ha tentato di comunicare esperienze, più che artefatti.").

Arte experimentado

Será fundamental el desarrollo de las performance, desde el Dadaísmo y el Futurismo hasta los happenings del Pop Art, los eventos Fluxus y las performance de John Cage.

El Arte Povera se concibe como un arte y un ambiente que busca ser experimentado, más que un objeto autónomo, en este sentido lo anteceden el Constructivismo y los experimentos de la Bauhaus y la “espacialidad” de Lucio Fontana. Es un arte creado más allá del espacio expositivo neutro, para el entorno urbano o natural, teniendo sus raíces en los experimentos Situacionistas, en el grupo japonés Gutai que hacían exposiciones fuera del museo y en las obras del Land Art. Es importante destacar también el legado que dejó el action-painting. Desde Pollock a los artistas europeos del grupo CoBrA, ambos conciben el “arte como proceso”, en el que el gesto del artista se convierte tanto en el tema como en el objeto de la obra artística, creando un equilibrio entre la espontaneidad y el dibujo.

¿Por qué?- El significado de “povera”.

Nace también en contraposición con el arte del momento que asimilaba los beneficios del crecimiento industrial, y se decidió llamarla “pobre” en nombre de lo que es esencial a la naturaleza humana.

Entendemos entonces, que esta corriente artística es política en cuanto a contraposición con el desarrollo tecnológico y de consumo que se daba en la época. Los artistas plasman esto en sus obras mediante el uso de materiales cotidianos, menospreciados y poco utilizados antes de esa forma en la Historia del Arte.

Por lo tanto esa contraposición se materializa de forma plástica más que conceptualmente, aunque esta visión también esté presente. El Arte Povera lleva a los artistas a adoptar estrategias entre lo tangible de los objetos y su naturaleza conceptual.

“Pobre” se refiere, principalmente, a cómo los materiales forman parte de la composición de los montajes, en vez de emplear ensamblajes sofisticados, lo que lleva

a una experiencia tangible a través de las obras que de la otra manera era más dificultosa.

El origen de la expresión Arte Povera nos lleva inevitablemente a pensar en el teatro de Jerzy Grotowski. Aun así, gracias a San Francisco de Asís, el italiano debe ser el único idioma del mundo que le ha dado un significado positivo al adjetivo “pobre”, fuera de su dimensión económica, colocándolo en las esferas de lo espiritual, de la filosofía, y del ascetismo. Por ejemplo, en la Italia de los '50 y los '60 normalmente podías escuchar a críticos emplear ese adjetivo para discutir sobre los pintores del Arte Informal, que usaban “materiales pobres” o que buscaban una “dimensión pobre” en sus obras.

[...] Grotowski propuso un acercamiento más global: “Aceptando la pobreza en el teatro, despojado de todo lo que le sea innecesario, y descubriendo así no sólo un teatro de naturaleza intrínseca sino también llena de una riqueza intrínseca de la forma artística en sí misma”.

(...)El primero en analizar el contenido del manifiesto de Grotowski seguramente fue Giulio Paolini. En una entrevista que le hizo Carla Lonzi en abril de 1967 con motivo de su exposición en la Galleria L'Ariete en Milán y publicada el mes consecutivo, Paolini definía la elección de “povera” en el arte como el rechazo “a los medios que nos da la tecnología hoy en día”. Él pensaba que el artista debía expresarse a sí mismo mediante “una forma modesta de trabajar”, e incluso por “un modelo creado con humildad”, para no materializar pero sí sugerir un espacio limitado mental o físico de la vida.

[...]Para Paolini empobrecer el arte era la forma más apropiada de responder a la riqueza fingida del mundo contemporáneo.⁸⁰

Materiales cotidianos

El uso de materiales cotidianos tiene lugar en otras corrientes artísticas anteriores al Arte Povera y por lo tanto podrían ser precedentes e influir en esta corriente artística.

⁸⁰ Giovanni Lista, *Arte Povera*, Gallery of the Arts, 5 Continents, 2006, p.17.

Estos precedentes van desde el arte dadaísta con Marcel Duchamp y Kurt Schwitters, pasando por el Surrealismo y los ensamblajes del Nuevo Dadá de la mano de Robert Rauschenberg, también el Nuevo Realismo, Claes Oldenburg y otros artistas Pop.



Bottle Rack, Marcel Duchamp, 1914



Merzbild 46A, Kurt Schwitters, 1921



Juego de desayuno, Meret Oppenheim, 1938

Se trata de hacer una historia que se alimente de una agresividad lúcida y de fragmentos desgastados, por lo que se comienza a recuperar a Marcel Duchamp u al Dadaísmo en vez de continuar con la tradición de hacer pintura, como en el expresionismo abstracto y el informalismo, se profesa un Nuevo Dadísmo y un Nuevo Realismo. Estas polaridades nos llevan a un problema en la práctica sobre el mundo, se afirman como síntomas de ruptura y de transgresión con respecto a lo existente.

[...]Actualmente, los historiadores resaltan la incidencia concreta y lingüística del Arte Povera que no se ha mimetizado tras la antigua técnica, pero sí se ha preocupado por la declinación de cada situación dentro y fuera del arte.⁸¹

⁸¹ Germano Celant, *Arte Povera. Storia e Storie*, Electa, 2011, p.17 y p.26. (Traducido por Carmen Alvar. Original: "Si tratta di fare una storia che si nutre di lucida aggressività e di strappi, per cui si comincia a recuperare Marcel Duchamp e il Dadaismo ed invece di continuare la tradizione del fare pittura, come l'espressionismo astratto e l'informale, si professa un New Dada e un Nouveau Réalisme. Su tali polarità che riportano ad un problema di pratica sul mondo e con il mondo, le ricerche plastiche allargano il loro campo di intervento, si affermano come sintomi di rottura e di trasgressione rispetto all'esistente.

¿Quiénes?- Máximos representantes del Arte Povera

(traducción de ARTE POVERA, Carolyn Christov-Bakargiev, Phaidon Press Limited, London, 2014)

Giovanni Anselmo [n. 1934, Borgofranco, d'Ivrea, Turín] lleva produciendo obras desde 1965. Su obra explora las proposiciones elementales de la física, ilustrando las leyes básicas de la naturaleza como la tensión, la gravedad y el campo magnético de la tierra. Ha trabajado con una amplia gama de materiales orgánicos [vegetales, hierro, granito, agua] también con lo inorgánico [plástico], así como con materiales invisibles [electricidad y la fuerza de la gravedad]. Emplea una variedad de técnicas que



Piccola torsione, Giovanni Anselmo, 1968

oscilan entre la escultura, la instalación, libros de artista, dibujo, fotografía y la proyección de diapositivas. *Torsión*, 1968, constaba de una barra de hierro insertado en una longitud de tejido fuertemente trenzado fijado a la pared, lo que demuestra la energía atrapada. En 1967, participó en la exposición 'Arte Povera- Im Spazio ' en la galería La Bertesca, de Génova.

Su primera exposición individual fue en 1968 en la galería Sperone de Turín. Ese mismo año participó en 'Prospect '68' en Dusseldorf, y '9 in Castelli', Nueva York. En 1972 expuso en el Documenta 5 de Kassel. En el Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela [1995] se llevó a cabo una retrospectiva de sus obras, al igual que en el Musée d'Art Moderne et d' Art Contemporain, Niza [1996].

[...]attualmente gli storici esaltano l'indigenza concreta e linguistica di un'Arte Povera che non si è mimetizzata dietro la straordinarietà dell'antica tecnica, ma si è impegnata nella declinazione di ogni situazione, dentro e fuori l'arte.”)

Alighiero Boetti, [n. 1940, Turín; m. 1994, Roma] empleó una amplia gama de técnicas que incluyen, el dibujo, colorear, bordado, fotocopiado, impresión, fotografía, telegramas y correspondencia/correo. Los medios empleados eran muy variados:



Mappa, Alighiero Boetti, 1971

cemento, madera, tela y luz eléctrica. Estaba particularmente interesado en proyectos de colaboración, la exploración de todas las formas de la cultura, de la ciencia a lingüística, la música y las artes decorativas.

También estaba fascinado por los sistemas convencionales y arbitrarios de clasificación, así como por la relación entre el azar y la necesidad, orden y desorden. Desde 1971 Boetti realizó una serie de mapas bordados del mundo, cada uno titulado *Mappa*, eran tapices de colores en el que la bandera de cada país se situaba en su contorno político del mapa del mundo. Su primera exposición individual se celebró en Turín en 1967 en la galería Christian Stein; también participó en exposiciones colectivas como 'Arte Povera- Im Spazio' en la galería La Bertesca de Génova [1967], 'Live in Your Head; When Attitudes Become Form' de Berna, Londres y Krefeld [1969], y 'Op Losse Schroeven: situaties en cryptostructuren', Stedelijk Museum, Amsterdam [1969]. En 1996 se realizó una gran retrospectiva de su obra en la Galleria Civica d'Arte Moderna de Turín.

Pier Paolo CALZOLARI [n. 1943, Bolonia] es más conocido por sus complejas performance/ instalaciones *Acts of Passion*. El uso de materiales que cambian con el tiempo, como las estructuras de propulsión eléctrica de congelación, metales maleables como el plomo, y materiales orgánicos que incluyen el musgo, hojas de tabaco y de plátano, ampliando de este modo la práctica escultórica tradicional. Tras pasar



Combustio, Paolo Calzolari, 1970

su juventud en Venecia, Calzolari regresó a Bolonia a principios de 1960, donde comenzó a exponer sus collages.

Su primer gran proyecto fue de medio ambiente/evento titulado *Il filtro e benvenuto all'Angelo*, 1967. Posteriormente, comenzó a exhibir junto a otros artistas del Arte Povera en importantes exposiciones internacionales como 'Op Losse Schroeven: situaties en cryptostructuren', Stedelijk Museum, Amsterdam [1969]. En el mismo año presentó su trabajo en 'Vergijbogene Structuren', Essen, y 'Konzeption', Leverkusen, y realizó su primera exposición individual en la galería Sperone de Turín, seguido en 1970 y 1971 por exposiciones individuales en la galería Sonnabend de París. A continuación expuso con La Agencia de Arte Moderno de Nápoles, con galería Toselli de Milán, y con las galerías de Giorgio Persano y Tucci Russo de Turín. Una gran retrospectiva de su obra fue organizada por el Museo Nacional del Jeu de Paume, París y por el Castello di Rivoli de Turín [1994].

Luciano Fabro [n.1936, Turín; m. 2007, Milán] exploró la relación entre la experiencia y el conocimiento empírico y su amplia variedad de obras a menudo giraba en torno a la noción de hábitat. Empleó una variedad de diferentes medios desde materiales "pobres" como periódico y tela, a los materiales tradicionalmente del arte 'alto' como el mármol, bronce y láminas de oro, y una serie de elementos de lujo, como la seda, el vidrio y la piel. La técnica venía determinada por la relación entre estos materiales. Su serie, *Piedi*, hecha entre 1968-1971, son grandes esculturas en mármol, cristal de



Piedi, Luciano Fabro, 2015

Murano o metal, coronadas por largos cilindros de tela como la seda de Shantung. Estas obras no sólo enfatizan la importancia de la artesanía, sino también plantean la necesidad de anclar el conocimiento en la percepción sensual.

Fabro realizó su primera exposición individual en la galería Vismara en Milán, en 1965, y participó en las exposiciones colectivas

'Arte Povera + Azioni Povere' en Amalfi [1968], 'Processi di pensiero visualizzato', Kunsts Museum, Lucerna [1970], y Documenta 5, Kassel [1972]. Sus exposiciones individuales han tenido lugar en el Museo de Arte Moderno de San Francisco [1992], el Centro Georges Pompidou, París [1996-1997] y el Museo Oiticica, Río de Janeiro [1997].

Jannis Kounellis [N.1936, Piraeus, Grecia] se trasladó a Roma en 1956. Sus primeras obras eran pinturas de signos elementales. En 1966 comenzó a moverse fuera de la superficie plana de la pintura incluyendo elementos orgánicos e inorgánicos en sus obras que, a finales de 1967, se habían



Untitled, Jannis Kounellis, 1979

convertido en instalaciones. Sus diversos materiales incluyen hierro, algodón, carbón, madera, fuego, piedras, tierra, sacos de arpillera, trenes de juguete, café, plantas, animales vivos y aves.

En 1969 Kounellis exhibió doce caballos en la galería L'Attico, Roma - *Senza titolo [12 cavalli]*. Su primera exposición individual tuvo lugar en 1960 en la galería La Tartaruga, Roma, y en 1967 participó en 'Arte Povera- Im Spazio' en la galería La Bertesca en Génova. Sus numerosas exposiciones colectivas incluyen 'Op Losse Schroeven: situaties in cryptostructuren', Stedelijk Museum, Amsterdam [1969], *'Live in Your Head; When Attitudes Become Form'* de Berna, Londres y Krefeld [1969]. Entre los muchos museos que han presentado importantes exposiciones individuales de su obra son el Kunstmuseum, Lucerna [1977], el Museo de Arte de Chicago Contemporary [1986-1987], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid [1966], el Museo Ludwig de Colonia [1997].



Ombrello, Mario Merz, 1967

Mario Merz, [n. 1925, Milán; m. 2003 Turín] Empezó como pintor a mediados de la década de los '50, pero cambió y se centró en la instalación en los '60. En sus obras emplea objetos comunes como botellas, paraguas, impermeables, almohadas y cestas, a menudo acompañados por tubos de neón. En 1968 construyó el primero de

sus *Igloo*, construcciones temporales en forma de cúpula de vidrio, bolsas de arena, barro, ramas, metal, cera, piedras, tierra y otros materiales. Sus obras siempre cambiantes son esencialmente físicas, transitorias, efímeras y conceptuales. En 1969-1970 comenzó a experimentar con una noción de crecimiento exponencial de la naturaleza basada en una secuencia de números ideados por el matemático Fibonacci de Pisa, en el que cada dígito es la suma de los dos anteriores.

Entre sus primeras exposiciones colectivas están 'Perspectiva' 68', Düsseldorf [1968], 'Live in Your Head; When Attitudes Become Form' de Berna, Londres y Krefeld [1969] y Documenta 5, Kassel [1972]. Su primera exposición pública individual se celebró en el Centro de Arte Walker, Minneapolis [1972], seguido de otra exposición en el Kunstmuseum, Lucerna [1975]. Sus principales exposiciones individuales se celebraron en el Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York [1989], Galleria Civica d'Arte Moderna, Trento [1995] y en el W. Lehmbruck Museum, Duisburgo [1996].

Marisa Merz, [n. 1925, Turín] vive en Turín. Desde 1960 ha explorado la relación entre el arte y la vida en sus esculturas, dibujos e instalaciones. Ha hecho hincapié en la importancia de la subjetividad y la práctica visionaria intuitiva y, en sus obras meticulosamente malladas, se ha centrado en la autenticidad de las relaciones humanas.

Mediante el uso del techo y el suelo en sus instalaciones, desarrolló una perspectiva horizontal en lugar de una perspectiva vertical y frontal, materiales tales como bobinas de



Untitled, Marisa Merz, 1966

aluminio blandas, mantas, cera, sal, malla de cobre y arcilla. En *Senza titolo [coperte]*, 1967, por ejemplo, lo que empleó fue una serie de mantas de lana enrolladas y atadas colocadas en diversos lugares. Su primera exposición individual tuvo lugar en la galería Sperone, Turín [1967], y sus exposiciones colectivas incluyen 'Op Losse Schroeven: situaties en cryptostructuren', Stedelijk Museum, Amsterdam [1969], 'Arte Povera + Azioni Povere', Amalfi [1968], la Bienal de Venecia [1972,1976, 1980,1986, 1993] y Documenta, Kassel [1982,1992]. En 1994 tuvo una gran muestra individual en Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou, París.

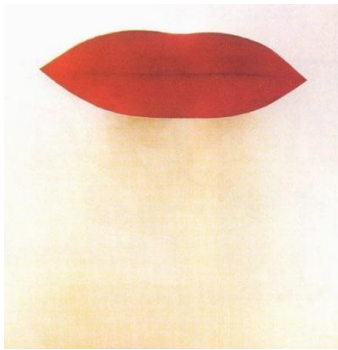
Giulio Paolini, [n. 1940, Génova] vive en Turín y es uno de los artistas povera más 'conceptuales'. Desde sus primeras obras tautológicas de 1960 ha investigado la naturaleza del arte. Las técnicas de reproducción y grabación, como el lenguaje, la fotografía y el yeso se repiten



Autorretrato, Giulio Paolini, 1969

en sus instalaciones, que se centran en el proceso de interpretación de la obra en el espacio y en tiempo real. *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, 1967, por ejemplo, es una reproducción fotográfica actual a tamaño original- de *Ritratto di Giovane* de Lotto.

Su primera exposición individual se celebró en la galería La Salita, Roma [1964], y entre sus posteriores exposiciones individuales podemos encontrar la del Museo de Arte Moderno de Nueva York [1974] y la de Le Nouveau Musée, Villeurbanne [1984]. Paolini ha participado en todas las principales exposiciones colectivas del Arte Povera, y en Documenta de Kassel en 1972, 1977, 1982 y 1992. Sus principales exposiciones individuales han tenido lugar en el Palazzo della Regione, Padua [1995] y Villa Medici Academia de Francia en Roma [1996].



Primo piano labbra, Pino Pascali, 1964

Pino Pascali, [n. 1935, cerca de Bari, Italia; m. 1968, Roma] estudió en Nápoles y se trasladó a Roma en 1955, donde aprendió a pintar escenas y escenografía en la Academia de Arte bajo la tutela de Toti Scialoja.

Comenzó a trabajar en la televisión y en publicidad de películas, y celebró su primera exposición individual en enero de 1965 en La Tartaruga Se incluyó *Colosseo* 1964 , *Grande Bacino di donna* 1964 , y *Primo piano labbra* de

1964. Durante los '60, expuso en La Salita. En 1966 Fabio Sargentini en Attico mostró las esculturas de lienzos, blancos y geométricos de Pascali, *La decapitazione del Rinoceronte* de 1966, y *Il mare* 1966, que consistía en unas telas horizontales y estructuras de madera representando el mar de una manera estilizada y teatral. Pascali se convirtió en catalizador del Arte Povera en Roma.



Albero porta-cedro, Giuseppe Penone, 2012

Giuseppe Penone, [n. 1947, Garesio, Cuneo, Italia] explora las nociones de conocimiento y la experiencia empírica, centrándose en los gestos humanos, tales como tocar, formar o moldear. La impronta, talla y la fundición son técnicas recurrentes que emplea. Se asienta en Turín, es uno de los pocos artistas del Arte Povera en crear obras en contextos exteriores.

Entre sus primeros proyectos importantes encontramos una serie de acciones tituladas *Alpi Marittime* de 1968, en la que el artista hizo modificaciones e interacciones sutiles en el bosque

cercano a su casa. Durante los '70 Penone comenzó a explorar y trazar su propio cuerpo. Realizó su primera exposición individual en la galería Sperone en 1969. Entre sus exposiciones colectivas están 'Concepción Konzeption-', Leverkusen [1969], 'Processi di pensiero visualizzati', Lucerna [1970] y la Documenta 5, Kassel [1972]. Una gran muestra individual se celebró en el Kunstmuseum, Lucerna [1977] y en el ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris [1984]. Sus principales exposiciones

individuales incluyen Museo Municipal de Arte, Toyota [1997], Carré d'Art, Nimes y Fundación De Pont, Tilburg [1997].

Michelangelo Pistoletto, [n. 1933, Biella, Italia] tiene su sede en Turín. A mediados de los 50' comenzó su carrera como pintor y se convirtió en una de las figuras claves del grupo Arte Povera una década después. Comenzó realizando su "abierto" y continuamente cambiante pintura 'Mirror' [*Quadri specchianti*] de 1962, realizaba una imagen estática en una superficie de acero pulido para que los espectadores pudieran entrar en la obra a través de un proceso de identificación y reflejo. Ha empleado una amplia variedad de medios, como el mármol inerte-, periódico, plexiglás, caucho en espuma y

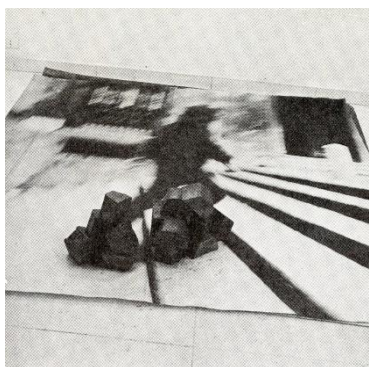


Vietnam, Michelangelo Pistoletto, 1965

harapos – y vida- velas encendidas, el público mismo - y sus técnicas han sido muy variadas como la escultura, la performance, la instalación, la fotografía y el video.

Su primera exposición individual tuvo lugar en la Galería Galatea [Turín, 1960] y más tarde expuso con Sperone en Turín y Sonnabend en París. Participó en exposiciones colectivas como 'Arte Povera + Azioni Povere', Amalfi [1968], 'Live in Your Head; When Attitudes Become Form 'de Berna, Londres y Krefeld [1969], "Information", Nueva York [1970] y Documenta, Kassel [1982, 1992 y 1997]. En 1995 realizó una exposición individual en el Museo Moderner Kunst Stiftung Ludwig de Viena y en 1996 en la Lenbachhaus, Munich.

Emilio Prini, [n. 1943, Stresa, Italia] vivió en Génova en los '60, donde participó en la primera exposición con el grupo del Arte Povera. Ahora con sede en Roma, ha creado obras basadas en la relación entre el lenguaje y la experiencia, explora el significado de la intención la práctica, la reproducción y la documentación a través de medios como la fotografía y grabación de audio, texto escrito y el discurso oral. Emblemático en estos temas es el uso continuo de la cámara y su mecanismo como sujeto y objeto de



Da fermacarte, Emilio Prini, 1968

muchas obras. Para *Perimetro d' aria* de 1967, colocó cinco luces de neón en las esquinas y en el centro de una habitación; estos se activaban de acuerdo con un sistema de retransmisión con el acompañamiento de sonido, por lo que el espectador podía aprehender físicamente de los límites de la habitación.

Su primera exposición individual se celebró en la galería Bertesca de Génova [1968] y su participación en exposiciones colectivas como 'conceptual art arte povera land art', Turín [1970]. Se realizó una gran exposición con su obra en el Ancienne Douanne, Estrasburgo [1995-96]. En 1997 expuso en la Documenta X de Kassel.

Gilberto Zorio, (n. 1944 Adorno Micca, Biella, Italia)

es un artista con sede en Turín que ha exhibido en numerosas exposiciones de Arte Povera. Su interés radica en la liberación de energía en el proceso de transformación de los materiales y, por extensión, de la naturaleza y los efectos de la intención humana y la acción



Rosa-blu-rosa, Gilberto Zorio, 1967

en un proceso revolucionario. Sus primeras obras se caracterizan por la "inestabilidad": columnas de hormigón en cámaras de aire, superficies de yeso que cambian de color de acuerdo a la humedad del aire, como *Rosa-blu-rosa*, 1967. En los últimos años, ha construido instalaciones complejas constituidas por 'máquinas' que se desarrollan en el espacio, se mueven, o emiten sonido, utilizando materiales como el cuero, vinajeras (jarra cristal de misa), canoas y jabalinas, éter y ácidos.

Su primera exposición individual se celebró en la galería Sperone, Turín [1967]. Su primera exposición individual pública fue en el Kunstmuseum, Lucerna [1976] y una gran retrospectiva de su obra tuvo lugar en el Centre Georges Pompidou, París [1986]. Dentro de sus exposiciones colectivas están 'Op losse schroeven: situaties in cryptostructuren', Amsterdam [1969], 'Processi di pensiero visualizzati', Lucerna [1970]

y Documenta 5, Kassel [1972]. Una revisión de sus obras se llevó a cabo en 1996 en la Galleria Civica d'Arte Contemporanea, Trento.

3. Arte Povera: Arte/Naturaleza

Esta parte de la investigación está enfocada en el análisis general de obras de artistas povera que emplearon la naturaleza como lenguaje de expresión. Nos centramos en este tema para hablar del objeto encontrado concretamente de procedencia natural ya que es no sólo parte de la investigación teórica, sino parte fundamental de la investigación plástica y podemos destacar varios referentes dentro de la corriente artística del Arte Povera. Además haremos un paralelismo entre las obras realizadas como conclusión de la investigación y piezas concretas del movimiento italiano.

Celant definía “arte povera” como una corriente artística que, rechazando las técnicas artificiales, se preocupó en recuperar la naturaleza como experiencia cotidiana, revaluando los objetos comunes, y realizando las obras de arte con materiales pobres como la madera, la piedra, trapos, papel. Para estos artistas era necesario tener algo que manipular y que construir en un ambiente real en el que se movían, para estar siempre ligados a los acontecimientos que les rodeaban. M. Pistoletto, M. Merz, J. Kounellis, P. P. Calzolari, G. Anselmo, G. Paolini, E. Prini, L. Fabro, A. Boetti, G. Zorio, toman la naturaleza como modelo de comportamiento, para volver a la inocencia y la verdad como extensión y para profundizar en la experiencia vital. Así practican un arte comprometido con el hombre en un discurso que continúa los estímulos de la realidad y parte en todas las direcciones, aboliendo los sistemas y procediendo en un desorden libre. Atraídos por las posibilidades del mundo animal, vegetal y mineral, revalúan los más sencillos elementos, haciendo cómplice al espectador de sus descubrimientos e introduciéndole en sus acciones.⁸²

⁸² [http://www.treccani.it/enciclopedia/arte-povera_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/arte-povera_(Enciclopedia-Italiana)/) (Traducido por Carmen Alvar. Original: “Celant definiva "arte povera" una corrente artistica che, rifiutando la tecnica e

Giuseppe Penone, tal vez sea el artista povera al que se relaciona de forma más directa con la naturaleza. Sus obras giran en torno al tema de las relaciones entre nuestros cuerpos y el ecosistema que habitamos.



Penone trabajando en uno de sus árboles



Albero de 12m,
Giuseppe
Penone, 1970

Se puede destacar el uso del árbol como objeto más común en su producción artística. Su serie *Alberi* comienza a realizarse en 1969. Consiste en la búsqueda de diferentes edades de los árboles mediante la talla por capas y anillos de los troncos; el resultado final es otro tronco dentro del original.

El árbol me fascina porque es una conciliación entre lo vegetal y lo animal, pero también por la persistencia, posee una respiración muy distinta a la del hombre y una duración en el tiempo mayor; podríamos afirmar que el árbol registra sus gestos, su estructura, su imagen es su rostro, porque crece en anillos concéntricos y conserva en su constitución la memoria de lo vivido. El árbol es muy cercano a la escritura y por lo tanto ha trabajado sobre el tema del árbol.⁸³

l'artificiale, si era volta al recupero della natura come esperienza quotidiana, alla rivalutazione degli oggetti comuni, alla realizzazione di opere d'arte con materiali poveri quali legno, pietra, stracci, carta. Per questi artisti è necessario avere qualcosa da manipolare e da costruire e un ambiente reale in cui muoversi, per essere sempre legati agli avvenimenti circostanti. M. Pistoletto, M. Merz, J. Kounellis, P. P. Calzolari, G. Anselmo, G. Paolini, E. Prini, L. Fabro, A. Boetti, G. Zorio, prendono la natura come modello di comportamento, per un ritorno all'innocenza e alla verità e un allargamento e approfondimento dell'esperienza vitale. Essi praticano un'arte impegnata con l'uomo in un discorso che segue gli stimoli della realtà e parte in tutte le direzioni, abolendo i sistemi e procedendo in libero disordine. Attratti da tutte le possibilità del mondo animale, vegetale e minerale rivalutano i più semplici elementi, rendendo complici gli spettatori di queste loro scoperte e coinvolgendoli nelle loro azioni.”).

⁸³ <http://www.undo.net/it/magazines/1232532748> (Traducido por Carmen Alvar. Original: “L’albero mi affascina perché è un compromesso tra il vegetale e l’animale, però ha anche la persistenza, possiede un respiro molto differente da quello umano e ha una durata nel tempo assai lunga; possiamo affermare che l’albero registra i suoi gesti, la sua struttura, la sua immagine è il suo vissuto, perché cresce ad anelli concentrici e conserva nella sua costituzione la memoria del suo vissuto. L’albero è molto vicino alla scrittura ed è appunto in tal senso che ho lavorato sul tema dell’albero.”)

Otra característica de su obra es la de dejar la huella, la suya como artista y humano, en la naturaleza alterando su crecimiento y haciéndonos reflexionar sobre su desarrollo y nuestro comportamiento y relación con el entorno.

Es un tema que destaca dentro de la procesualidad tan llamativa del Arte Povera. Entre los materiales “pobres” empleados podemos señalar: hojas de distintos árboles, patatas, tierra, etc.



Soffio di foglie, Giuseppe Penone, 1979



Alpe maritime, Giuseppe Penone, 1968



Patate, Giuseppe Penone, 1977

Jannis Kounellis, destacan por el rechazo al uso de medios tradicionales; por el contrario emplea materiales orgánicos e inorgánicos: madera, hierro, carbón, animales vivos, etc.

Todos estos elementos nos ponen en contacto de nuevo con la realidad, creando un conflicto continuo entre cultura y naturaleza.

Fue y sigue siendo un artista polémico, sorprendió por primera vez en 1969 al convertir la sala de la galería L'Attico de Roma en un establo con 12 caballos. Emplea los caballos como icono del arte tradicional, sacándolos del lienzo y de la piedra para exponerlos como obra viva.



Untitled, Jannis Kounellis, 1969. Galleria L'Attico, Roma

Cambia por completo la idea de espacio expositivo, y la presencia del espectador se convierte en un eje fundamental en sus obras.

Las obras del artista están entre la vida y la muerte, nos interesan materiales concretos que emplea como el carbón y

el uso del fuego, por la referencia artística para el trabajo plástico de esta investigación. El carbón es un elemento que empezó a usar en 1967, es un material que emplea además por su relación con lo social y el movimiento revolucionario de los carboneros. De nuevo vemos en este artista povera el uso del objeto cotidiano de forma litúrgica y simbólica.

La arcilla es materia, el hierro es materia, el papel es materia, necesitamos ampliar el concepto de materia: materia significa dibujar, materia significa adquirir un significado, adquirir un sentido. El uso libre del carbón: no un plástico pintado como un carbón, no un peso abstracto. El peso es aquel que esconde sus propia historia, la propia moralidad. Las cosas se convierten en algo más verdadero.⁸⁴



Sackware, Jannis Kounellis, 2007

⁸⁴ <http://www.torrionepassari.it/public/artistiprecedenti/testicritici/kounellis.pdf>, p.2. (Traducido por Carmen Alvar. Original: "La creta è materia, il ferro è materia, la carta è materia, abbiamo bisogno di ampliare il concetto di materia: materia significa disegnare, materia significa acquisire un significato, acquisire un senso. Cento libbre di carbone: non plastica dipinta come carbone, non un peso astratto. Il peso è quello che nasconde la propria storia, la propria moralità. Le cose diventano più vere.")

PIER PAOLO CALZOLARI, es un artista povera que al igual que el resto emplea en sus obras materiales precarios y efímeros. Pero su obra se centra sobre todo en el uso de objetos cotidianos como materiales en sus composiciones.

Entre los elementos naturales que emplea se pueden destacar las hojas de tabaco y de plátano, en relación y como referente artístico en la investigación plástica de esta tesis. También emplea madera quemada y crea enormes cuadros que cuelga de la pared.



Senza titolo (Occhio di Dio), Pier Paolo Calzolari, 1971



Senza titolo (Legno nero), Pier Paolo Calzolari, 1988

Mario Merz, es conocido por sus iglúes, la sucesión de Fibonacci y el dinamismo en espiral con que eran concebidas sus obras, la espiral en sí misma es la forma que ejemplifica las leyes estructurales de la naturaleza. Los materiales que dialogan en sus construcciones son: neones, cristal, hierro, ramas, tierra, cera y piedra. En otras ocasiones incluía en sus obras elementos perecederos para hablar del tiempo real de la obra. La mezcla de elementos naturales y objetos cotidianos crean una relación y un equilibrio entre lo natural y lo artificial.



Spostamenti della terra e della luna su un asse, Mario Merz, 2003



Se la forma scompare, Mario Merz, 1982-89

4. El Arte Povera y el objeto encontrado

Entendiendo el objeto encontrado como productos de desecho sin valor alguno, encontrados casualmente podemos hallar la estrecha unión con el Arte Povera, o el uso del *objet trouvé* dentro de las obras más representativas de esta corriente artística.

Con la evolución de las llamadas vanguardias históricas, partiendo del cubismo, los artistas más innovadores y provocativos empiezan a utilizar materiales “pobres” como parte de sus obras. No es que la obra de arte sea encontrada sino que se crea a partir de objetos encontrados. La obra de arte ya no se puede encuadrar dentro de la pintura, la escultura, el grabado o el dibujo, sino que va más allá convirtiéndose en un “objeto” que ocupa un espacio físico bi o tridimensional. Esto sucede debido a la necesidad de los artistas de encontrar un nuevo lenguaje expresivo para diferenciarse del arte de la tradición. Aunque en la tradición se podían emplear objetos de esta índole, los artistas contemporáneos los incluyen dentro de las obras pero como objetos en sí, no reproduciéndolos (si una jarra de una naturaleza muerta era reproducida en un cuadro juntos a racimo de uvas y unos vasos, en este momento lo que se hace es situar esos objetos reales), ya sea para formar parte de una composición por su color o forma o por el signo que representan, alcanzando el material en sí un valor autónomo.

El artista contemporáneo recupera los objetos de desecho de la sociedad para colocarlos en otro espacio y organizarlos de una forma diferente, transformándolos en obra de arte.

Podemos señalar dos vertientes en las que se dirige el ‘nuevo arte’:

Por un lado uno reconoce en el objeto un elemento material que emplear como color o signo, ocurriendo una “transfiguración” en el momento en que se utiliza, y por lo tanto lo considera como vivo y activo en el sentido ‘áureo’ y trascendente de la obra.

En este grupo podríamos incluir los collages de Kurt Schwitters, las obras del movimiento dadaísta y del Nuevo Dadá, las abstracciones y experimentaciones de los

años '50 de Pablo Picasso, el Pop americano y parte del Land Art como la manipulación de materiales orgánicos de Richard Long.

La otra vertiente señala el trasponer en el sentido estético y valor funcional en el sistema del arte identificándose en el objeto en sí, o en multitud de objetos, un significado o no-significado, que viene concedido por la 'simple' elección del artista: en este caso podríamos hablar de algo interno y representativo a la vez que autorreferencial de los valores artísticos.

Podríamos señalar los trabajos del Nuevo Realismo, del Arte Povera y de todos aquellos que han hecho del *objet trouvé* un *objeto artístico*.

Centrándonos en el Arte Povera.

En contraste con el Kinetic-Art, computer Art, Op Art, arte psicodélico, video arte y Mec Art, el Arte Povera destaca por su rechazo a la modernidad y el uso de nuevas tecnologías en las obras de sus máximos representantes. Paolini hablaba de seguir la ética franciscana de la simplicidad y las líneas principales del teatro povera de Grotowski marcados por la reducción para destacar la inmediatez y los arquetipos, a veces sensorial en relación con el espacio y las acciones del artista.

La forma de crear es opuesta al mundo industrial, a la producción en cadena y a las obras en las que parece que el artista no ha dejado su huella ya que podrían haber salido directamente de una fábrica. Destaca por lo tanto por ser un arte procesual.

Es muy importante este punto, porque las obras povera quieren acercarse al público, que éste forme parte de ellas, que se recorran y que haya un diálogo entre el espacio, la obra y el sujeto que contempla.

Los materiales pobres (no artísticos hasta el momento) serán tanto naturales y orgánicos como industriales usados en su forma más primaria: carbón, madera, hielo, neones, vegetales, piedra, tierra, plástico, etc...

La poética de reapropiación de los valores primarios como el sentido de la tierra, de la naturaleza, de la energía pura y de la historia del hombre, será lo principal. Podemos destacar también la figura del alquimista-artista de la mano de Gilberto Zorio al experimentar con la reacción de distintos materiales.

Para concluir, los artistas povera “hacen caso” a materiales que son comunes pero no en los discursos artísticos. Como los *objet trouvés*, el Arte Povera da importancia a los desechos y los materiales naturales.

Para Mario Merz la pintura era una especie de *escafandra* de la que había que liberarse, incluye piedrecitas en los cuadros, cualquier cosa “para hacer saltar los límites”, hasta que decide lanzarse a la confrontación insólita de materiales, de objetos encontrados, como hizo con su primera obra fuera del marco: un impermeable atravesado por un neón.⁸⁵

⁸⁵ Aurora Fdez. Polanco, *Arte Povera, Cap. Una historia italiana. Ni cuadros ni esculturas*, San Sebastián, Ed. Nerea, 1999, p.19.

II.4.7. La escultura Pop

1. Introducción

Como sucede con el Nuevo Realismo, el Pop Art surge tras la II Guerra Mundial y como respuesta al Expresionismo Abstracto americano y al informalismo europeo figurativo.

Surgirá a finales de los años '50, primero en Reino Unido y después en Estados Unidos, donde tendrá su mayor apogeo. Aparece como resultado de ese consumismo exacerbado y será su representación plástica.

Se considera que la primera obra pop fue *Just what is it that makes today's home so different, so appealing?* de Richard Hamilton (1956). El personaje principal de este collage sujeta un caramelo en el que se puede leer la palabra "pop". Este artista decía que: "el arte debe ser efímero, popular, barato, producido en serie, joven e ingenioso", afirmación que nos llevaría a pensar en la obra de arte como un producto más de consumo.

Pero fue Eduardo Paolozzi en 1947 quien introdujo la palabra "pop" por vez primera en un collage, fue en el titulado *I was a Rich Man's Plaything*, en el que la protagonista es apuntada por un arma del que sale la palabra "POP!".



I was a Rich Man's Plaything,
Eduardo Paolozzi, 1947

Este movimiento artístico se servirá de elementos de los *mass media* para hacer collages, fotomontajes, y el ensamblaje que se desarrollará de forma muy exhaustiva con el artista Robert Rauschenberg.

El apropiacionismo de imágenes publicitarias y de productos, será algo muy común pero también sucederá con el objeto comercial (ej.: cajas Brillo de Andy Warhol o sus latas de sopa Campbell). Se convierte de este modo al objeto en icono y la reproducción en gran cantidad de una misma imagen será la gran influencia del diseño, así la figura del artista pasará a cierto anonimato. Los colores llamativos también serán algo característico del Pop Art al igual que los personajes icónicos como Marilyn Monroe y Elvis Presley.

Por un lado las obras de arte cuentan con la misma imagen repetida y la obra de arte también sufrirá esa reproducción como objeto de arte masificado y de consumo, lo más cercano a la publicidad. Se concibe el arte como un producto más de masas producido también en masa.

El uso de elementos preexistentes para realizar ensamblajes escultóricos además de en el cubismo y las sucesivas vanguardias, también será empleado en el Pop Art, como forma de acercar la realidad cotidiana al arte.

Muchos criticaron esta corriente que domesticaba a sus espectadores y que hablaba de una realidad más sumida en el “American Dream” que en las prioridades sociales que también preocupaban a un gran sector.

Los dos grandes exponentes en Reino Unido serán Eduardo Paolozzi y Richard Hamilton, ambos integrantes del Independent Group (1952-55) precursores del Pop Art, y en Estados Unidos serán Andy Warhol y Roy Lichtenstein.

En España, aunque el lenguaje visual fuese muy similar al de EEUU y Reino Unido, surgieron grupos o, más comúnmente denominados “equipos” cuyo concepto giraba en todo a la crítica social y que fueron agrupados bajo el nombre de “vanguardias antifranquistas” (exposición 23 de julio de 2015 al 3 de enero de 2016, IVAM, Centre

Julio González, Valencia). Fueron el Equipo Crónica, Estampa Popular y el Equipo Realidad entre otros, destacaron artistas como: Ana Peters, Manolo Valdés, Antoni Tàpies, Antonio Saura, Rafael Canogar, Eduardo Arroyo, Joan Cardells y Jorge Ballester. Sus fuentes serán parte de la iconografía española: El Capitán Trueno, el Guernica de Picasso, Goya, Velázquez... traídos al momento mediante el color y las formas de pintar más características del Pop Art.

2. Robert Rauschenberg

Robert Rauschenberg será el artista que más nos interese de este periodo, por el uso que hace de la imagen extraída de esos medios de comunicación y por el empleo del objeto.

Él mismo dirá: “Ansío obtener la mayor presencia posible del mundo en la obra, e intentar al mismo tiempo, que los objetos funcionen con la máxima vitalidad posible.” La necesidad de este artista por introducir la realidad del momento ya sea en imágenes como en objetos bajo un lenguaje entre el collage, el ensamblaje y el pop, hará que sus “combine-paintings” sean muy relevantes no sólo en el arte de los años 50-60 sino como referente para artistas posteriores.

Es necesario destacar los elementos que empleaba Rauschenberg en sus obras para entender la gran pertinencia de elegir su obra como clave en esta vanguardia artística. Aunque se le encasilla dentro del Arte Pop por cronología y por el tipo de imágenes que empleaba, se acerca mucho más a otras corrientes pictóricas y escultóricas como el Nuevo Realismo.

Entre esos materiales encontramos mucha variedad: fotografías que interviene desde el original a la copia, la fotocopia, la transferencia; también la gama de papeles diversos que emplea, los fragmentos de realidad “directa” como muebles, telas y objetos de distintos origen. Las técnicas que emplea abarcan desde el collage al ensamblaje, pasando por la pintura y la escultura, lo que hace que este artista sea de los más multidisciplinares de la Historia del Arte.

La obra *Monogram* (1955-59) tal vez sea su obra más conocida y la que recoge más técnicas. A esa combinación de técnicas se las llamará *combine-paintings* y serán series realizadas en la década comprendida entre los años 1954 y 1964. Como les sucedió a Picasso y a Braque, en esa búsqueda de representación de la realidad de la que se ha hablado ya, en la que la pintura necesita de la escultura y viceversa, lo mismo pasa en estos *combines* y el apoyo de una sobre la otra, poniendo en duda el plano bidimensional pictórico más tradicional.



Monogram, Robert Rauschenberg, 1955-59

En *Monogram* combina: óleo, papel, reproducciones impresas, metal, madera, un neumático de coche y el elemento principal es una cabra de Angora disecada.

La especialista en la obra de este artista, Catherine Craft, cuenta cómo Rauschenberg encontró esta cabra en una tienda de antigüedades, lo inesperado de

este hallazgo en ese lugar le atrajo mucho más a adquirirlo. Es interesante ver los numerosos bocetos que realizó para esta pieza y cómo la definitiva dista mucho de las anteriores, ya que el plano pictórico finalmente se abate contra el suelo funcionando como si fuese una peana del conjunto escultórico pero manteniendo un diálogo entre ambos. La cabra es atravesada por una rueda también encontrada.

Robert Rauschenberg introduce sin modificar botellas de *coca cola* en su ensamblaje *Coca Cola Plan* de 1958; además, adiciona objetos domésticos contenidos en una especie de caja alada. Con ello, no trata de obtener **asociaciones poéticas** fantásticas en el sentido de los surrealistas, sino de señalar simplemente la problemática existencial de los objetos, que mueren por las exigencias del consumo y la producción y, con su valor fugaz desempeñan funciones indicativas de acontecimientos sociales.⁸⁶

⁸⁶ P. J. Estévez Kubli, *El ensamblaje escultórico: Análisis y tipologías objetuales en el arte contemporáneo mexicano*, Tesis doctoral Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia, 2012, pp.186-187.

La idea de reutilizar objetos cotidianos también estará muy presente en sus series *Gluts* (1986-95) en los que a partir de la combinación de desechos crea nuevos objetos y composiciones. En estas series encontramos ensamblados persianas, radiadores, ruedas de bicicletas, señales de tráfico... con gran predominio de objetos metálicos.

De vuelta en Florida, Rauschenberg comenzó a recopilar en un desguace cercano a su hogar, a las afueras de Fort Myer, restos similares a los que poblaban los paisajes desolados de Texas, cuyas imágenes no pudo borrar de su mente: señales de tráfico, tubos de escape, parrillas de radiador, persianas metálicas, etc. En su estudio de Captiva transformó esta chatarra, aparentemente inservible, en relieves murales y esculturas exentas que denominó *Gluts* y que recordaban a su famosa serie *Combines* de 1950 en la que trasladó el objeto encontrado de tres dimensiones al ámbito de la pintura.⁸⁷

Como vemos, la importancia del azar en el hallazgo vuelve a jugar un papel importante. Cuando Rauschenberg encuentra estos desechos los relaciona inmediatamente con el imaginario que tiene de Texas.

Cuando conoce al artista suizo Jean Tinguely, cuya amistad durará muchos años, comienzan a trabajar en exposiciones conjuntas.

Para la exposición *Robert Rauschenberg-Jean Tinguely: Collaborations* (13 de octubre de 2009-17 de enero de 2010) que tuvo lugar en el Museo Tinguely de Basilea, Suiza, se realizó un catálogo con el mismo título de la exposición (AAVV, *Robert Rauschenberg-Jean Tinguely: Collaborations*, Ed. Museum Tinguely Basel, 2009), en éste se recogen obras de los dos artistas expuestas para la ocasión. Los elementos de desecho revividos de un artista y otro dialogan en el espacio sin mezclar las creaciones de uno con las del otro, pero cuyos colores y forma de entender esos viejos elementos permiten que haya esa colaboración.

3. Jean Tinguely (1925-1991), es conocido por sus enormes máquinas creadas a partir de la reutilización de desechos: metales viejos, hierros, alambres,

⁸⁷ <http://www.thecult.es/Arte/robert-rauschenberg-gluts.html>, *Robert Rauschenberg: "Gluts"*, Revista The Cult, 4 de enero de 2011

fragmentos de mecanismos industriales... Sus obras cobran movimiento y pertenecen al denominado *arte cinético*.

Este artista fue uno de los fundadores del Nuevo Realismo pero se le nombra aquí por esa conexión con la obra de Robert Rauschenberg.

Será uno de los precursores del Junk-Art, donde los restos de objetos de consumo son recuperados para formar parte de obras, en su caso para recomponer nuevos cuerpos mecánicos. Sus obras pueden recordarnos a las de Miró, Duchamp o a los móviles de Alexander Calder.



Fata Morgana, Jean Tinguely, 1985

Estos dos artistas, al contrario de lo que se entiende por el Arte Pop del momento, hacen un crítica continua al derroche consumista, dando una segunda vida a esos objetos desechados por una sociedad del exceso.

III. REFERENTES PRINCIPALES

III. REFERENTES PRINCIPALES

III.1. La Fundación Antonio Pérez

1. Antonio Pérez

Antonio Pérez nació en Sigüenza el 13 de junio de 1934, cuenta como su primera colección surge en los bolsillos de sus pantalones de pana de cuando era niño y cómo guardaba en ellos pequeños tesoros que iba encontrando, todo ello sin saber que aquello sería el inicio de algo mucho más grande.

Siempre fue muy buen dibujante y aprovechaba el papel de estraza de la tienda de alimentación de sus padres para dibujar y retratar a los clientes que pasaban por allí y que el joven Antonio miraba tras el mostrador.

Decidió no seguir dibujando cuando empezó a rodearse de amigos artistas, lo mismo le pasó con la literatura, gran lector y escritor recuerda en la entrevista las palabras de Cervantes:

Yo dejé de hacer poesía porque me gustaba mucho la poesía de los otros y aquello que decía Cervantes “Yo que tanto me afano y me desvelo por parecer que tengo de poeta, la gracia que no quiso darme el cielo”, y entonces dije bueno pues ya, si lo decía Cervantes imagínate.⁸⁸

Recorrió varios ríos de España por sus orillas, sin analizar la geografía pero sí observando a las gentes que habitaban cerca de esos lugares, le apodaron como el *Andarríos*. Aún conserva sus cuadernos de viaje al igual que sus diarios de nubes, en los que apuntaba y dibujaba lo que le sugerían esos fenómenos naturales.

Antonio es una persona que ha estado siempre en el lugar perfecto en el momento idóneo, ha sabido aprovechar no sólo la oportunidad de conocer a artistas sino también a escritores. Cuenta como se enteró de que su gran admirado Pío Baroja vivía

⁸⁸ Entrevista realizada por Carmen Alvar a Antonio Pérez en la biblioteca de su Fundación en Cuenca, noviembre 2015.

en Madrid y fue a visitarlo para enseñarle sus poemas, al conocido escritor le gustaron más los cuentos y le invitaba a que fuese alguna tarde a leerle. En la puerta de su casa se encontró alguna vez con Ernest Hemingway quien le dedicó algún libro.

Así conoció también a Antonio Saura y Manolo Millares, con los que forjaría una gran amistad y que le acogerían en Cuenca durante varios veranos hasta que por fin, en 1975 decide instalarse allí. Con ellos creará la editorial *Antojos* en 1978.

1959- publica “Verso sin pan, verso perdido”

- Ya en París, ingresa en el Partido Comunista

1961-62- empieza a dirigir la colección de poesía de Ruedo ibérico

1968- Participa en Mayo del 68

1975- se instala definitivamente en Cuenca

1978- crea la editorial Antojos con textos e ilustraciones de artistas

1992-1999- realiza varias exposiciones dedicadas a sus objetos encontrados (Milán, Huesca, Teruel, Madrid y Valencia)

1998- Se inaugura en Cuenca la Fundación Antonio Pérez (F.A.P.)

2006- se inaugura en Museo de Obra Gráfica de San Clemente, F.A.P., Cuenca

2010- se inaugura el Museo del Objeto Encontrado en San Clemente, F.A.P., Cuenca

2015- se inaugura el Museo de Fotografía de Huete, F.A.P., Cuenca

Ruedo ibérico y París

Ángel Jiménez cuenta en *Amigos y objetos. Antonio Pérez* (Cuenca, 2013) como un día Antonio, al volver a casa de sus padres, se encontró a la Guardia Civil husmeando entre los libros de su biblioteca particular y al hallar libros contrarios al régimen decidieron encerrarle en el calabozo durante unos días. Fue el episodio que le llevó a tomar la decisión de autoexiliarse en París en 1958.

Cuando la censura franquista seguía apretando las clavijas sobre cualquier texto que pretendiera publicarse en España, un proyecto editorial de gran dimensión intelectual y libertaria comenzaba a funcionar en París. (...) La empresa que iniciaba su andadura era nada menos que Ruedo ibérico, plataforma de todas las inquietudes antifranquistas de aquel tiempo, puesta en marcha por Nicolás Sánchez Albornoz y José Martínez Guericabeitia, dos grandes defensores de la libertad de expresión, apoyados por un amplio grupo de gente que militaba en la oposición al régimen del dictador.⁸⁹

Gustavo Bueno

Esta editorial fue fundada en París en 1961 por cinco amigos exiliados de ideología antifranquista, entre ellos el director José Martínez, quien, al conocer a Antonio Pérez en una cafetería de París le propondría formar parte de aquel proyecto colaborando como director de la colección de poesía y de la parte artística, poniéndoles en contacto con artistas amigos como Saura, Millares, Equipo Crónica, entre otros, para ilustrar aquellas portadas. Además, Antonio se hizo cargo de los primeros Premios de Poesía Antonio Machado y los Premios de Novela Ruedo ibérico.

Entre los títulos de la colección que dirigió encontramos *España canta a Cuba* (1962. Cubierta de Antonio Saura), *Versos para Antonio Machado* (1962. Cubierta de Manuel Millares), que recogían poemas de autores como Rafael Alberti, Gabriel Celaya, Blas de Otero, etc.

Por lo que la labor que llevó a cabo Antonio junto a sus compañeros de la editorial fue fundamental para que una parte de la literatura que estuvo prohibida y que podría haber caído en el olvido o haberse traspapelado en la historia, se mantenga viva hasta nuestros días.

⁸⁹ Gustavo Bueno, en "Ruedo Ibérico", Wikipedia https://es.wikipedia.org/wiki/Ruedo_ib%C3%A9rico.

2. La Fundación Antonio Pérez

Serán sus amigos quienes le animen a exponer sus objetos, y José Carrascosa (quien más tarde sería director de la F.A.P.) fue quien propuso a la Diputación de Cuenca crear ese museo en un convento de las Carmelitas que estaba deshabitado y en 1998 se inauguró la Fundación Antonio Pérez de Cuenca.

Hay obras compradas, encontradas pero la mayoría son o regaladas por sus amigos artistas o donadas desinteresadamente, como forma de colaboración para que esa gran colección se amplíe aún más. Algunas de las obras de Miquel Barceló que hoy se exponen en la exposición permanente las adquirió antes de que se hiciera un artista famoso, y es que Antonio tiene muy buen ojo para elegir además de sus objetos, las obras que habitan el museo.

La Fundación cuenta con más de 4000 obras que se pueden visitar en sus diferentes sedes, ya que no solamente existe el Museo de Arte Contemporáneo Fundación Antonio Pérez en Cuenca, sino que en 2006 se inauguraría el Museo de Obra Gráfica de San Clemente especializado en obra gráfica de numerosos artistas entre los que se puede destacar al poeta visual Joan Brossa y en 2015 en Museo de Fotografía de Huete.

En el museo de Cuenca encontramos entre sus laberínticos pasillos la exposición permanente que cuenta con salas monográficas dedicadas a Antonio Saura, Manolo Millares, Lucebert y Carmen Calvo. Saura y Millares donaron muchas de sus obras a Antonio y ahora forman parte de las mayores colecciones que existen sobre estos artistas, lo mismo sucede con la sala dedicada a Carmen Calvo, Antonio además de todo lo que colecciona, a lo largo de los años ha sabido coleccionar grandes amistades. El caso de Lucebert es distinto, cuando falleció, su viuda donó la obra que hoy podemos ver en la Fundación.

Otras de las salas que encontramos de forma permanente son la de *Antojos* donde se puede disfrutar de la editorial que creó con libros con obra gráfica de artistas pertenecientes al Equipo Crónica, Saura, Gordillo, Canogar, Zobel...

La sala *Laurel* está dedicada a los objetos encontrados de Antonio Pérez y en la sala de la escuela podemos recordar un aula vieja con su pupitre y mapas antiguos.

Los objetos encontrados de Antonio Pérez

El proceso que sigue que se ha convertido ya en un ritual es el siguiente: siempre busca sea lo que sea, esto le lleva a encuentros sorprendentes con cosas inesperadas (ahí la magia), si le gusta ese hallazgo se lo lleva, normalmente pasando por un filtro que pocos reconocerían a simple vista y que es la relación de lo encontrado con obras de la Historia del Arte. Al cambiar de contexto ese objeto cotidiano e introduciéndolo en el museo, cambia por completo el significado otorgándole la categoría de objeto artístico.

Para entender bien la obra de Antonio Pérez es necesario introducir un par de términos: serendipia y pareidolia.

Serendipia: es el descubrimiento o hallazgo fortuito de algo cuando se está buscando otra cosa diferente y también la capacidad de un individuo en encontrarlo.

Pareidolia: del griego *eidolon* (figura o imagen) y *para* (junto a o adjunta), se considera un fenómeno psicológico por el cual se reconocen imágenes donde no las hay. La forma más característica de pareidolia es la capacidad de reconocer rostros en agujeros de una pared, en el suelo, o en los faros de un coche y en un conjunto de ventanas que parecen ojos que se entreabren.

Estos dos términos son muy significativos en el trabajo de Antonio Pérez, pues la mayoría de sus descubrimientos son fortuitos aunque lleve intrínseca la asociación de objetos a grandes obras de arte. Además posee una gran colección de rostros y máscaras que rescata de lugares que pasan desapercibidos.

La capacidad de Antonio de dar segundas vidas a los objetos y conferirles de un valor artístico para el que no fueron creados inicialmente, no es nada fácil, pues pone el ojo en cosas nimias y cotidianas a las que no solemos prestar atención.

Máscaras y rostros



Sobresaura, Antonio Pérez

Como para muchos otros artistas (aunque él no quiera reconocerse como tal) como le ocurrió a Picasso o a André Breton, las máscaras africanas y primitivas tendrán una importancia enorme en sus obras y colecciones.

Además de su colección de piezas africanas en la que podemos incluir alguna de las obras de Enrique Cavestany que recogió en la exposición que hizo en la Fundación y que tituló *El mundo perdido de los Oparvorulos. Descubrimiento en la Península de Burelandia*, Antonio es un coleccionista de máscaras ya que lleva su pareidolia a un coleccionismo extremo. Entre

esas caras podemos destacar las familias encontradas en piedras, en bloques de hormigón que recorren las carreteras, pero también en hueveras y hasta en un chupete.

Su serie *Sobresauras* consiste en latas de refrescos que han quedado aplastadas por transeúntes y están deterioradas por el paso del tiempo, las sitúa sobre retratos realizados por su amigo Antonio Saura y convierte el recipiente en dos grandes ojos, sin modificar nunca ninguno de los dos elementos principales, simplemente superponiendo uno al otro.

Sus *Jaguares* son una composición de picos de excavadora todos ellos colocados en fila sobre una peana. Es una de sus series más exquisitas por la relación del objeto con un animal y en los que vemos claramente esos rostros con hocicos que nos hacen asociarlo con el título a simple vista. O eso es lo que nos sucede a las personas que hemos pasado mucho tiempo en la sede de la Fundación en Cuenca, que acabamos por ver caras donde no las hay.

Vilanos

Su obra *Vilanos* es la obra que más veces ha reproducido, ya que ha llamado la atención de muchos escritores y artistas por lo poético de encerrar algo tan volátil, ese recoger el tiempo en una cápsula. Según Juan Manuel Bonet es un homenaje que realiza a Gustavo Adolfo Bécquer y que Saura describiría como “una mágica acumulación”. Muchos de las obras que recibía Antonio se convertían en intercambios porque muchos artistas le pedían a cambio uno de esos frascos mágicos.



Vilanos, Antonio Pérez

Es una obra que resume toda la colección: atrapar aquello que forma parte de un mundo intermedio entre lo que ha sido y lo que será, fijar sin evanescencia en un trozo de piedra, de metal, de madera, o bien atrapararlo, enmarcarlo, envasarlo y condenarlo a la permanencia. ¿Qué es arte sino aquello que hemos decidido conservar para que otros lo miren?⁹⁰

En Antonio Pérez. *El objeto encontrado* se cuenta sobre esta obra lo siguiente:

¿Quién no las ha atrapado alguna vez para pedir un deseo? Esta acumulación de deseos conservados nos lleva a pensar en la utopía del artista de exponer la naturaleza en un museo, esta vez simbolizada en un bote de conservas repleto de vilanos encontrados y encerrados.⁹¹

⁹⁰ AAVV, Antonio Pérez. *El objeto encontrado*, Fundación Antonio Pérez, Diputación de Cuenca, 2007, p.30.

⁹¹ AAVV, op. cit., p.55.

Historia del Arte y homenajes

Lo de los objetos encontrados fue más fácil, vino después y de una manera diferente. Fue la aceptación del arte. Toda mi vida he reunido esos objetos, pero no como coleccionismo, sino como un guiño siempre a las obras de mis amigos, y han sido ellos quienes al verlas, me han animado: Saura, Gordillo, Tàpies, todos ellos. Les gustaba esta manera de encontrar el arte, y me animaron a exponer, a mostrar mis objetos. Pero yo tenía muy clara la cosa, pues aunque creía en el objeto encontrado, discípulo al fin de Breton, que sí veía en ellos una obra de arte, para mí no era más que una especie de afición, un entusiasmo ante las cosas.⁹²

Una de las capacidades que tiene Antonio Pérez es la de reconocer en desechos imágenes que proceden de la Historia del Arte, y es que este guiño no sería posible sin la cultura visual que tiene. Como resultado de todo ello vemos la gran conexión de algunas de sus obras con las de artistas de corrientes artísticas como el Dadaísmo, el Nuevo Realismo o el Arte Povera.

La forma que tiene de acumular puede recordarnos a las clasificaciones y repeticiones de la pintura pop, pero en sus grandes vitrinas llenas de objetos es inevitable ver la influencia de los gabinetes de curiosidades. Una de las obras de la colección es una compresión de matrículas de coches que nos recuerdan a las esculturas del nuevo realista César, que en sus *Compressions* convertía un coche en un bloque de acero. También tiene homenajes a Morandi (una mesa con un bodegón de latas oxidadas), Gordillo y a Chillida entre otros.

Es interesante el planteamiento que surge en torno al objeto encontrado y al objeto comprado, que el propio Antonio justifica en la página 50 de *Antonio Pérez. El objeto encontrado* (Fundación Antonio Pérez, Diputación de Cuenca, 2007) refiriéndose a su obra *Homenajes a Marcel Duchamp*:

⁹² Ángel V. Jiménez, *Amigos y objetos. Antonio Pérez*, Cuenca, 2013, p.25.

[...] encontramos un ejemplo de objeto comprado. No por el hecho de haber sido adquiridos de esta manera dejan de ser objetos encontrados, porque del mismo modo que, por ejemplo, se puede encontrar una lata aplastada en la calle o en el campo, o un ladrillo en una obra, el objeto se puede encontrar buscando en el interior de un comercio.⁹³



Meninas, Antonio Pérez

Pero tal vez, su colección más conocida sean las *Meninas*, creadas a partir de envoltorios de caramelos, en los que intuimos los grandes trajes abombados de las representadas. Están situadas en vitrinas creando unos conjuntos que bien nos pueden recordar al famoso cuadro de Velázquez. Pero en este caso, y en la mayoría, presenta el objeto y no busca representarlo como se había hecho a lo largo de la tradición pictórica y escultórica hasta que Picasso y Braque decidieron introducir parte de la realidad en sus obras cubistas para, finalmente, emplear los objetos encontrados directamente y convertirlos en obras de arte.

⁹³ AAVV, Antonio Pérez. *El objeto encontrado* (Fundación Antonio Pérez, Diputación de Cuenca, 2007, p. 50.

3. Entrevista a Antonio Pérez (30/11/2015)

Cuando era niño, ¿jugaba a algo en particular? ¿Tenía un juguete preferido?

De niño jugué al fútbol como todos los niños, jugábamos a la rayuela, pero nosotros no decíamos rayuela, yo eso lo aprendí con la novela de Julio Cortázar. Nosotros lo llamábamos el teje. Una temporada jugaba al fútbol pero yo era un niño bastante solitario que me gustaba recoger cosas y las primeras cosas que yo cogí fueron fósiles, trilobites, que había por aquella zona (Sigüenza) y sobre todo, la piedra por encima de todas que cogí primera era los aragonitos, son esos hexágonos pequeñitos de color rosado que es yeso cristalizado que son hexágonos puros, cristales de yeso y reunía y entonces descubrí en el rato* de Sigüenza o en un sitio donde se encontraban trilobites y descubrí que había una cantidad enorme y de vez en cuando iba allí a recoger y cuando siembran con los arados y tal vuelven a salir. Incluso por aquella época fue legado mío, yo recogía y era como un secreto, no dejaba que nadie lo conociera. Eso por un lado, y luego ya empecé, un poquito más mayor el invento que es lo que más fama me ha dado que es el de los vilanos. Los vilanos que ya sabes que se soplan y pides un deseo... yo no pedía ningún deseo, yo los metía en botes de cristal y los tenía ahí. Y ha sido lo primero. Y siempre he sido un niño que coleccionaba cosas, siempre. Por eso he dicho muchas veces y ya se ha repetido, que mi primera fundación estaba en los bolsillos de mi pantalón, de mis pantalones cortos de pana y mientras los niños estaban jugando yo me iba a otro sitio y hacía colección, hacía balance de mi colección.

Encontrar para después contar una historia, ¿hay algo de arqueólogo en Antonio Pérez?

Sí, justamente la arqueología me ha gustado muchísimo, tanto que yo pensé en ser arqueólogo. Lo curioso es que sabes qué pasa, que cuando empiezas a ver cosas, a mirar, y descubres cosas enormes. Por ejemplo, en la misma ciudad de Sigüenza, yo siempre he hablado de que mis primeros años los pasé en Sigüenza hasta que llegué a Madrid, descubres cosas enormes. Incluso en Sigüenza que no es normal, yo tengo una

colección enorme de minerales, que aún mantengo, porque me he encontrado incluso piritas que no es una zona geográfica para encontrarlo, y siempre siempre he coleccionado muchas cosas.

¿Qué me puede decir de la frase de Picasso “Yo no busco, yo encuentro”?

Bueno, que yo busco y encuentro. Creo que es una frase que tiene gracia. Lo bonito es “Yo encuentro porque busco” y me paso además el día buscando, pero no ahora sino todos los días. Y por eso yo he encontrado cantidad de cosas pero para eso parto del principio de buscar.

¿No tiene más encanto encontrar sin buscar?

No, pero cuando se es obseso como yo que paso el día buscando y buscando. Yo es que no hay ningún día del año, e incluso hoy, a mis ochenta y dos casi, que no encuentre cosas y me las lleve a casa, pero todos los días. Me ha ocurrido por ejemplo ir por las noches al Jovi, el bar éste a tomarme mi gin-tonic y buh! Pasa por delante del contenedor, y la gente tiene una cultura muy de los contenedores, que la cuando la gente supone que hay cosas interesantes las dejan fuera, yo nunca miro en los contenedores, hombre si yo supiera que voy a encontrar algo, me trae sin cuidado. Lo único que no me trae sin cuidado es que me vean, entonces disimulo. Yo cojo cosas, pasa un coche y me lo pongo por detrás (se lo esconde) y viene otro coche y lo pongo por delante. Y encuentro todos los días, pero todos los días del año. En la Fundación tenemos unas cuatro mil obras entre dibujos, pinturas, obras de arte catálogos y tal. Mónica empezó a catalogar y claro, era imposible, tenemos miles. Ningún día, pero ningún día, y añade a eso la cantidad de gente que me da cosas. Muchas veces hay que ser un poquito... yo no soy nada sentimental con el objeto, en contra de lo que la gente diga. El objeto no me produce ningún sentimentalismo, hombre, agradezco que alguien me lo regale. Pero a mí el objeto me gusta el objeto en sí. Si es de una persona que no me interesa tengo que mirar si el objeto me interesa, que me parece lo importante.

¿Qué importancia tiene estar rodeado continuamente de arte para relacionar sus objetos encontrados con obras maestras de la Historia del Arte, ya clásicas o contemporáneas?

Sí, tiene que ver muchísimo, siempre parto del principio como he dicho siempre cuando la gente habla de la incompreensión del arte contemporáneo, conceptual o lo que viene de Marcel Duchamp. Digo que el arte empieza en las cavernas, continúa en el Prado... y yo siempre encuentro cosas que tienen una referencia. Por ejemplo, creí que había inventado yo esto, pero no lo he inventado yo; era que cuando sales de una exposición vas encontrando las caras, ves picassos, como esa famosa actriz (Rossi de Palma) que si la ves por la calle piensas que es un Picasso. Es curioso salir de una exposición y encontrarte cosas, a mí me marca muchísimo. Por eso, a una parte de la colección le llamo "Homenajes", homenajes a Saura, homenajes a Gordillo, homenajes a ciertos pintores que me han marcado mucho. O por supuesto entre ellos Joan Brossa o Marcel Duchamp.

Desde su punto de vista, ¿cuál es el gran objeto encontrado de la Historia del Arte? y ¿cuál es el gran objeto encontrado de la Historia, de la Historia Universal?

No sé, la verdad es que es muy difícil. Pero estando como está Marcel Duchamp, yo siempre voy al botellero que además yo compré en el mismo sitio que compró Marcel Duchamp, hay unos almacenes famosos en París que se llaman Bazar del Hotel de Viena y que son enormes, y abajo en los sótanos pues hay cosas de obras de trabajo, utensilios y tal; y allí encontré, bueno no encontré sino copié a Marcel Duchamp que él mismo lo compró allí. Hay muchos modelos, él tiene uno que tiene cuatro o cinco pisos, yo tengo más grandes que he ido encontrando o bien en fincas en Normandía, porque esto se usa para enjuagar las botellas y vaciarlas y entonces en los sitios de vino, sobre todo, los tienen. Luego también en España en el Rastro.

Como le gusta la arqueología, ¿algún objeto que haya marcado la Historia que se haya encontrado? Por ejemplo, la Victoria de Samotracia.

La Victoria de Samotracia, justamente, la tengo en el patio de la Fundación. Encontré una vez un hierro, esos hierros quitamiedos, que estaba desdoblado, estaba estropeado y está puesto y es mi Victoria de Samotracia. La Victoria de Samotracia me parece un objeto fabuloso, sobre todo porque está roto y lo tienes que reconstruir.

El primer objeto encontrado de la Historia del Arte, ¿nos remontamos a Duchamp? ¿o antes?

No, mucho antes. Cuando conoces a los pintores y sobre todo cuando tienes acceso a sus estudios a los talleres te encontrarás que todos los pintores tienen objetos. Por ejemplo Saura tenía, Bonifacio, Zóbel por supuesto, los suyos eran más exquisitos, más orientales. Pero siempre ha sido el gabinete, en el Renacimiento. Recuerdo que una vez me presentaron a Jarauta, el profesor Jarauta, un tipo estupendo, que una vez presentó una exposición mía de los objetos encontrados en Valencia, y él habló de los laboratorios que existen mucho en el Renacimiento. Y en muchos cuadros holandeses se ve, los gabinetes de curiosidades, los museos de Historia Natural.

La cabeza de toro de Picasso.

Yo tengo muchísimas, recojo siempre sillines, me encanta. Lo que pasa que ahora hay unos sillines, que no sé de dónde los deben traer, que más bien parecen un sexo masculino. Yo quiero comprar uno de éstos, además es curioso que Picasso siempre ha cogido del lado de lo del toro, yo tengo algunos, tengo dos. Pero ahora he visto en algunas tiendas, que parece justamente eso.

¿Cuál ha sido el mayor tesoro que ha encontrado Usted? ¿Y cómo mira Antonio Pérez día a día lo que le rodea en su entorno, cómo vive la ciudad, las calles, todo?

Yo siempre voy buscando cosas. En París, que viví 20 años y coincidí muchas veces con Saura y con muchos pintores, pero sobre todo con Juan Manuel Bonet, que ahora vive en París y nació en París. Y aparte de buscar, de ir a las librerías de viejo, además escogíamos cosas. Hubo una época que nos dio, sobre todo le dio a él, por coger carteles, carteles de los periódicos. Pero sobre todo en París, había antes unos tablones, había un periódico: la revista El detective, que tengo aún por ahí, que es un tablón azul y ahí lo guardaban para poner la noticia más importante. Tanto es, que yo los iba quitando sistemáticamente, yo creo que no fui culpable pero algo culpable fui que los quioscos decidieron ponerlos por dentro acristalados para que los viera Antonio Pérez. Y de ahí viene la frase de Juan Manuel Bonet “nunca a tu casa irás, sin una cosa más”. Pero diariamente. Tanto es que yo voy al Jobi (bar de Cuenca) y siempre paso por los contenedores y muchas veces tengo que volver porque hay otra cosa, y voy y vuelvo otra vez, porque alguien ha dejado algo mientras tanto y lo cojo, y el tercero ya me enfado ya y me voy. Pero estoy en el Jobi con la obsesión de que alguien me lo ha quitado. Luego a veces me arrepiento, por algunos objetos. Por ejemplo el otro día encontré una lata maravillosa de aceite para hacer las patatas fritas y tal con un diseño fabuloso y me lo llevé a casa. Luego lo tiré porque era imposible, el aceite se había congelado y era imposible porque olía fatal, y no me atreví y luego sí que me atreví. Lo que hago siempre es ir a la fuente y en bañera, que muchas veces lo hago en mi bañera, pero esto ya no porque era demasiado asqueroso. Y al día siguiente después de pensarlo mucho, lo devolví otra vez a su sitio, sin que me vieran ¿eh?.

¿Qué importancia tiene para Usted la Naturaleza? Ya sea como fuente de recursos para los materiales de sus obras, o como lugar de contemplación e inspiración. Porque sabemos que Usted es el “andarríos” que ha recorrido las orillas de muchos ríos.

A mí me gusta mucho la Naturaleza, me gusta mucho mirar. Y mis dos obsesiones fundamentales a lo largo de la vida han sido las nubes y los árboles, creo que por encima de las montañas. Las nubes por ejemplo, yo he llevado incluso un diario de nubes, durante varios meses, pero ya al final abandoné porque todos los atardeceres empiezan a parecerse mucho. Y no es por nada, pero a mí las nubes me producían en el obsesivo, me parecían completamente eróticas. Parece mentira pero las nubes, penetraciones, unas a otras, dándose besos, aquello parecía un diario de sexualidad más que eso, y dejé eso. Y luego he encontrado, que han salido unos libros por ahí sobre esto. Y uno de ellos, te lo voy a traer, que hay una página web sobre las nubes, que alguien ha escrito. A mí las nubes me entusiasman, y los árboles. No por lo que dan, por el fruto, quizá ahora gustándome mucho los chopos, normalmente ahora que no tienen hojas, y esos que son álamos que tienen el tronco blanquísimo, y luego me gustan mucho las inscripciones que se hacen en los árboles, que un lugar fabuloso para eso es el Retiro, en Madrid, es un parque que yo cuando voy a Madrid vivo al lado y lo atravieso y voy viendo el sendero y me parece muy bonito.

PAUSA

Le ofrezco bizcocho de mármol comprados al lado de la Fundación y me comenta que él muchas veces los compra porque le encanta el dulce, pero también por la caja, la limpia y las convierte en contenedores de objetos. Dice que el dulce le encanta, que ha habido veces que ha comido de primero dulce, de segundo dulce y de postre dulce.

FIN PAUSA

Hay mucha relación entre sus objetos encontrados y el Arte Povera, hábleme sobre esta corriente artística.

Todo el Arte Povera me gusta muchísimo, y he visto muchas exposiciones de Pistoletto y de los pintores italianos, y me gusta muchísimo Beuys. El Arte Povera, para mí siempre ha sido fundamental, lo que me fastidia es lo mal explicado que está, y lo difícil que es para la gente darse cuenta de ello. Pero sobre todo profesores, que deberían explicar que el arte se encuentra. Yo siempre digo esa frase famosa de Santa Teresa de Jesús que dice que “Dios se encuentra entre los cacharros de la cocina” el arte se encuentra en cualquier sitio. Hay quien dice que eso no es arte, que no es pintura, desde luego pintura no es, es arte. Tampoco es pintura algo que acaba de hacer, porque es pintura pero si es malo para mí ya no es arte, que es lo que debe ser. El Arte Povera me interesa muchísimo, he seguido siempre muchísimo a Joseph Beuys. Richard Long es maravilloso, a mí me entusiasma. Yo muchas veces en paseos, he hecho mi museo particular, escondidos en sitios, pero eso ya antes de conocer el Arte Povera. En Sigüenza el bachiller, lo hice prácticamente en el campo, paseando. Éramos muchos hermanos, éramos 12, y el mayor que es médico, a veces nos llevaba en fila india, íbamos a los pinares para echarnos de casa, íbamos en fila india tatatatá, íbamos alguna vez al claustro de la catedral de Sigüenza, que es una catedral magnífica y tiene un claustro fabuloso y allí dábamos vueltas. Era una época que no había que pagar para entrar en la catedral porque estaba en obras. Me acuerdo había costumbre, cuando nos separábamos, y siempre hacíamos una broma “morir tenemos, ya lo sabemos” y seguíamos. Íbamos mucho al campo, yo creo que el bachiller lo he hecho en el campo, caminando. Por eso los peripatéticos, como los griegos daban las lecciones andando. Y en París yo he ido mucho andando a mi trabajo, que vivía por la Rue Saint Germain (Boulevard) yo iba andando, me paraba sistemáticamente delante del paso de peatones, y el otro día leí que había habido alguien que le había pedido perdón a un semáforo. Y he leído muchísimo yendo al campo, por eso los peripatéticos, que además en Francia hay un barrio donde están las chicas “públicas” que se llaman peripatéticas en francés, porque su trabajo lo buscan andando. Yo no, iba solamente a pasear.

¿Usted piensa que hay alguna diferencia entre el objeto encontrado y el ready-made?

(piensa durante un momento)

No, no la encuentro la diferencia. ¿No?. No me doy cuenta ahora así, yo es que no establezco ni diferencias ni jerarquías en el arte, diferencias muy pocas y jerarquías tampoco. Por eso siempre he dicho que mi sueño de la Fundación para mí sería que falta un Velázquez, un Rembrandt, que pondría al lado, no digo de un objeto mío, pero no lejos, pero sí al lado de un Saura, de un Óscar Lagunas, una escultura africana y también y un objeto o un cartel si es bueno.

¿Ha cambiado la forma de coleccionar obras de arte a lo largo de los años?

Nada, no ha cambiado. Yo he tenido la suerte, es algo que tengo que decir siempre cuando la gente viene a la Fundación, porque todo lo que hay en la Fundación todo todo viene de mi parte, quiero decir que viene de mi colección y luego hay cosas que nos han regalado para la Fundación, casi siempre me regalan a mí, pero todo lo que es mío es de la Fundación. Muchas veces tengo que aclarar que yo no soy un hombre de dinero, ya era imposible siendo doce hijos. De hecho, la única herencia que he tenido es un reloj de mi padre, un reloj magnífico, precioso. Ya desde niño forma parte de mi coleccionismo, justamente yo de niño, cuando era pequeño me sentaba en las rodillas de mi padre y jugaba con el reloj de bolsillo maravilloso que tengo, pero maravilloso. Yo le decía "Padre, padre", siempre de Usted, "este reloj es para mí" y en efecto, cuando murió mi padre fue para mí. Tengo que decir eso, porque la gente cuando ve la pintura dirá "bueno, este hombre...". Lo que ocurre es que yo he tenido la suerte de entrar en el mundo de la pintura cuando entraron los pintores conocidos, de mi generación, un poquito mayor. Yo creo que Sauras no he comprado nunca y tengo muchos Sauras, me ha regalado o he cambiado. Y luego cuando hice una colección que se llamaba "Antojos" que eran 17 libros, lo que hice fue cambiar, el trueque lo he usado mucho, me han regalado mucho y comprado mucho. He comprado por ejemplo, hubo un momento en París en que se quiso popularizar, popularizar no, socializar si

quieres el arte, para que la gente tuviera acceso a comprarlo, obra gráfica, pero obra gráfica de gente conocida de Alechinsky, Popova de Saura y tal. Entonces, en las grandes superficies, en los grandes mercados, o como aquí en España las Galerías Preciados, hicieron ediciones muy grandes por ejemplo de grandes pintores, de obra gráfica y la gente lo compraba, fue un fracaso. Íbamos los listos, y era una pena porque de repente te encontrabas por nada, unas obras... tanto es que los Warhol que tenemos en la Fundación yo los compré justamente, yo estaba entonces fregando platos, he hecho toda serie de trabajos, de trabajar en editoriales, trabajar descargando los mercados, fregando platos, todo. Y me acuerdo que yo compré los Warhol, hace de eso cuarenta y tantos años, cuando no valía nada; ahora yo no podría comprarlos. Porque aquella edición era de los Warhol que sacaban de la Factoría. Yo siempre tengo que aclarar lo del dinero, no por dárme las de pobre o dárme las de jugar mal. Luego es verdad que he conocido a muchos pintores y luego he comprado y me han hecho precios tirados. Porque a mucha gente le sorprende eso, éste hombre ¿de dónde saca ese dinero?. Pero claro, yo tengo ya 82 años y yo empecé a conocer a los pintores a los 17 años. Estaba en el momento justo. Por ejemplo, hay una anécdota muy interesante para mí es que viendo una exposición de Francisco Mateos, un pintor muy bueno, muy conocido pero conocido tardíamente, murió ya. Que una vez vi una exposición suya en el Ateneo, y se me acerca y me dice “Hola muchacho, ¿cómo pintas tú?”, le dije “Yo no pinto”, me dijo “déjate de tonterías que tú pintas, la forma en la que miras no es normal”. Luego me invitó a su estudio, él que era un maestro y le decía este me gusta más, éste me gusta menos y a veces preguntaba por algún cuadro que en otro viaje me gustó mucho y me decía “ese está debajo de ese cuadro” porque era un pintor conocido pero no vendía mucho. Y me han llamado Saura o Millares para hacer una selección de obra.

Quería enseñarle este libro, “Romancero de la Guerra Civil Española”.

Esta edición no la tengo yo, yo soy muy amigo de Chus Visor. Este es muy tardío, publicamos nosotros, existió un Romancero de la Guerra Civil muy grande, yo lo tengo. Bueno, es que a mí la poesía me ha interesado muchísimo, yo empecé como poeta.

Empecé a escribir poesía, creo que era un poeta como de los normales, pero hubo un poeta que me hizo polvo que fue Claudio Rodríguez que es un poeta fabuloso, que me parece el mejor poeta español después de Jaime Gil de Biedma, me refiero a mi generación. Claudio Rodríguez es premio Adonais y tiene un libro que se llama “Don de la ebriedad” (1953) era un libro buenísimo. La diferencia con los otros, es que siendo un poeta de la misma edad, tenía una maestría enorme, había poetas que podían ser más o menos brillantes yo era muy dadá, y empecé mucho con el postismo (postsurrealismo), pero Claudio Rodríguez era un maestro porque tenía tu misma edad pero lo suyo era completamente clásico. Luego había un poeta que también me entusiasmó mucho que fue Jaime Gil de Biedma. Un poquito mayor que yo. Yo dejé de hacer poesía porque me gustaba mucho la poesía de los otros y aquello que decía Cervantes “Yo que tanto me afano y me desvelo por parecer que tengo de poeta, la gracia que no quiso darme el cielo”, y entonces dije bueno pues ya, si lo decía Cervantes imagínate.

Con la pintura pasó un poco lo mismo, ¿no?

Si, yo dibujaba y creo que dibujaba bien. Bueno, en la escuela yo era el niño, en mi curso, el dibujante. Cuando había que hacer los dibujos, sobre todo los evangelios y cosas de estas, el dibujante oficial era yo, con tiza. Yo dibujaba bien, pintura lo empecé pero lo dejé. Pero dibujar dibujaba mucho, del natural incluso en la tienda de mis padres aunque había dependientes había que bajar, y me decía “Baja” y dejaba el libro y bajaba. Entonces yo estaba allí y recuerdo que en el papel de estraza con el que se envuelven los productos yo siempre estaba dibujando a la gente que venía. Y le decía a mi padre “¿quién es éste?” y decía “anda, este es el de Bujalaro”, este es el de tal sitio. Yo sabía hacer retratos perfectamente. Y ahora nada, desde que vi a los pintores digo esa frase famosa de Unamuno “Que inventen ellos”, que pinten ellos. Me gustaba más el arte de los otros.

¿Qué me puede decir de aquellos poetas que tuvieron que exiliarse, mataron...?

¡Qué te iba a decir! He conocido a muchos, sobre todo a Alberti, a algunos que han estado medio en el exilio, que han vuelto y venían, como Celaya o Blas de Otero que vivían vida aquí y vida allí. Yo conocía a estos poetas porque organicé para Ruedo Ibérico, el premio Antonio Machado y entonces allí (París) dábamos el premio. Claro, eran casi siempre poetas prohibidos. Pero se publicaba, la poesía era lo único que en la época del franquismo a veces la dejaban, porque la poesía era una cosa minoritaria, las ediciones eran sólo 200 ejemplares. Pero por ejemplo hice unos libros “España canta a Cuba” o “Versos para Antonio Machado” donde yo cogía poemas que eran censurados (en España), hacía un viaje e iba a ver a Carlos Barral, a Jaime Gil de Biedma, a Goytisolo y me daban poemas para publicarlos fuera de aquí. Y la poesía me ha gustado mucho por supuesto Lorca, pero sobre todo Cernuda, bueno y Antonio Machado para empezar. El primer premio Antonio Machado se lo dimos a Ángel González, un gran poeta de los 50, y el jurado no era más y nada menos que Celaya, Blas de Otero me parece, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo y yo, yo era el más joven además. Y a esos poetas los he conocido más o menos, el que me ha gustado mucho y no conocí por supuesto, es a León Felipe, me ha gustado muchísimo como personaje y como poeta. Neruda no tiene nada que ver pero ha escrito sobre España. O un poeta que no es del exilio, que no era español pero le cantó mucho a España es César Vallejo, uno de los más grandes poetas.

Aleixandre también.

A Aleixandre le conocí también, pero él vivía aquí en Madrid, en la calle Velintonia, le he conocido y además tengo libros dedicados de él. En aquella época tú visitabas a los grandes autores, llamabas y ya está. Conocías a Baroja, yo iba a casa de Baroja, estaba allí tranquilamente, hablaba con él. Aleixandre igual, me quedaba en su casa y primero me confundieron y me pusieron la joyería Aleixandre. Y le fui a ver y fue muy divertido, era un gran poeta, le di poemas míos y los leyó y cuentos míos que hacía muy pequeños y le gustaban más los cuentos que los poemas.

Ahora mismo en el IVAM hay una exposición sobre las Vanguardias artísticas durante el Franquismo y hay expuestos algunos libros de Ruedo Ibérico.

¿Ah, si? No lo sabía. Yo he colaborado durante muchos años con gente de Valencia, sobre todo del Equipo Crónica que eran muy amigos. Yo iba mucho a Valencia, ellos venían mucho a Cuenca, en aquella época yo iba muchísimo a Valencia. Conocía a toda la gente, a Rosa Santos, ella es más joven, a Carmen Calvo que le aprecio mucho, a Sempere bueno de Alicante. Pero iba mucho, ¿en Valencia hay movimiento, no? En Valencia es tremendo la cantidad de movimiento pictórico y críticos.

Y la forma de vivir el auto-exilio en París y convivir con gente que sí que estaba exiliada. ¿Cómo fue aquello?

Yo fui en el 57, yo no fui exiliado pero tuve problemas, muchos problemas pero no... por ejemplo, en el sitio de Ruedo Ibérico nos pusieron una bomba, en otro espacio también y nos tuvimos que ir. Y gracias a La Joie de Lire, a Maspéro que cogió la gerencia, porque el resto éramos extranjeros y nos podían echar del país. Y allí conocí a todos, incluso en aquel momento, después de un viaje que hicimos por Venecia y por Italia me hice del Partido Comunista y en aquella época tu casa estaba abierta siempre a la gente que se decía siempre “del interior”. De repente estábamos allí en una reunión y te decían “hoy ha venido un camarada de Toledo, huyendo”, y lo tenías que tener en tu casa hasta que ya encontraba él un sitio. Y luego allí sí, nos reuníamos mucho, hay que decir en favor de Francia que por ejemplo la cantidad de manifestaciones organizadas por los franceses. Luego incluso había algunos espacios, donde siempre había mítines, donde venían Aragon, Sartre y toda esta gente. Y claro, luego ya llegó el Mayo del 68.

Lo vivió allí también, ¿no?

Yo lo viví allí. Prácticamente nació en dos sitios importantes, en la Universidad y en mi trabajo, en Maspéro. Maspéro y La Joie de Lire eran dos librerías en la Calle Saint

Severin una en frente a la otra, una era de arte y literatura y la otra era literatura, ciencias sociales, América Latina, Tercer Mundo y todo esto y luego psicoanálisis también había mucho. Muchas veces estaba abierto hasta las 12 de la noche y muchas veces comando fascistas venían a provocar y llegaban a la de las chicas (la otra librería en la que no trabaja él) y me llamaban y tenía yo veinte tantos años y la forma de echarlos era hablar en español. Les decías “hijos de la gran puta, y eso” y se quedaban asustados. Una vez venía Maspéro y dice “joder, que me has asustado” te oyen hablar en tu lengua, y no hay blasfemias en francés, la única blasfemia que hay en francés es Nom de Dieu, nombre de Dios, “me cago en Dios” y todo eso no existe. Nosotros más, el cristianismo es más salvaje y el enemigo es más salvaje. Se desarrolló todo allí. Allí venían, allí conocí a Marcuse uno de los ideólogos y yo le he vendido libros, yo me volvía como loco cuando le veía. O a Sartre que no me hacía ni caso, o Lacan, que venía mucho con niñas guapísimas. Y llevaba, en aquella época se llevaba muy de moda, entre la gente un poquito más de clase los abrigos de piel hasta abajo para los hombres, y Lacan que era muy presumido, lo llevaba y con pajarita, el pelo alborotado. Los sábados venían a veces los profesores por la mañana y luego se iban al campo, en París mucha gente se va a la casa de campo. Es difícilísimo coger un taxi, porque hasta los taxistas se iban a sus casas de campo, y venían los profesores, cogían libros y se iban y siempre sacaban su carnet porque les hacíamos una rebaja del 5% y me acuerdo que estábamos en la fila y a veces las cajeras eran compañeras nuestras y estaban en un altillo. Y estaba allí y había una cola. Y estaba Lacan con una niña que estaba en una esquina como una modelo y todos mirábamos a ella más que a él. Entonces da un libro de bolsillo, un libro en francés, un libro suyo, se lo da, yo estaba ahí al lado y le dice a la señorita “Mademoiselle, se vous plait, la reduction” la rebaja, y Paz que era la encargada de cobrarle, un cachondeo, ella era una mujer muy chiquitita y muy fea le dice “a propose di qua?” y Lacan le contesta “Je suis le professeur Lacan” y Paz le extiende la mano y le dice “Paz Gutiérrez”. No sabíamos dónde meternos de la risa, los profesores que estaban al lado se rieron. Y Lacan se quedó con la rebaja del 5%. Paz Gutiérrez.

¿Qué me puede contar de Carmen Calvo y su obra?

A mi Carmen Calvo me parece... la conozco de toda la vida ya en París, y Carmen Calvo me parece una de las personas más interesantes que hay. Hay gente que se equivoca con ella, porque cuando ven obra suya tan tremenda que hay, tan desgarrada, tan terrible, piensan siempre que ha llevado una infancia desgraciada, una infancia que es lo que saca ahí, que es mentira. La gente siempre confunde el arte con la autobiografía, que es mentira. Yo siempre he pensado que es lo contrario. Yo por ejemplo, cuando hice mi exposición del objeto encontrado en el Círculo de Bellas Artes que la prorrogaron varios meses, me acuerdo que hubo artículos en el ABC, El mundo, y en El mundo me hicieron una entrevista muy buena, un crítico estupendo Horacio Fernández o Hernández no me acuerdo, ya se ha jubilado, sí Horacio Hernández. Y me dijo que yo titulara la entrevista, y la titulé así "Lacanianos absteneos" porque sabía que cuando se habla del objeto la gente siempre piensa como en una carencia o el síndrome de Diógenes, siempre con el síndrome de Diógenes. Y nuevamente Lacan, una vez estaba yo aquí en la Fundación y había unas niñas universitarias muy guapas y muy elegantes y tal, y una de ellas estaba diciendo "uy dios mío, el síndrome de Diógenes", no está bien intervenir, pero llega alguien con tanta superioridad a emplear el psicoanálisis. Y le iba a decir una anécdota de Lacan, y me dice "Lacan sí, muy buen amigo mío", y una vez le cuento a Lacan esto me dijo "Si hay algo que detesto es el psicoanálisis de la midinette" de la dependienta. Hombre, indudablemente hay carencia pero no porque tú hagas unas cosas te señalan de eso y lo mismo de Carmen Calvo. Yo igual, aunque mi infancia fue en la guerra, no pasé nada de hambre ni en broma porque por eso mis padres eran comerciantes, tanto que nos prohibió mi padre que saliésemos con el pan blanco a la calle. Y Carmen Calvo se enfada mucho, bueno se ríe ya, cuando piensan y quieren rascar en su obra la infancia que ella no ha llevado, ella ha tenido una infancia totalmente mimada. Como otra cosa por ejemplo, yo en el arte nunca me gusta mezclar la biografía. Pero tengo algunos cuadros de ciertos pintores, que se han enfadado conmigo. Sobre todo uno de los pintores más conocidos, del que más he hecho yo homenajes y se enfadó conmigo, con Saura y tal. Porque yo creo que al revés, hay muchas veces en el arte es lo contrario a tu vida, no es así siempre. Pero es mentira lo de rascar. Por eso siempre he dicho que si yo

escribiera mis memorias, que lógicamente no lo voy a hacer ya, a los 82 años no vas a empezar a escribir tus memorias, lo llamaría así “Sí, en pintura” osea, no quiero verte ni en pintura, entonces yo sería “Sí, en pintura”.

Y aquí tiene mucha importancia la obra de Carmen Calvo, porque hay una sala solo para ella.

Primero porque nos conocemos de hace mucho, yo compré obra de ella y le he comprado siempre, me ha regalado, y luego últimamente me ha regalado cantidad de cosas. Y es lo que pasa en la Fundación, como pasa con Gordillo, en el último evento tenía cuadros maravillosos y yo le dije que eran los que más me gustaban y a los pocos días cuando se marchaba con la obra, me dijo “no, estos cuatro para ti”.

Y de Joan Brossa, ¿qué nos puede contar de la poesía-objeto?

Joan Brossa, a mí me parece un maestro, por supuesto, pero sobre todo como poeta. Porque sus objetos me gustan menos te digo por qué, porque sus objetos...él es muy conceptual, él coge tiene una idea y luego usa el objeto, lo sobrecondena, los fuerza y muchas veces son de muy mal gusto. Es más interesante su idea, su concepto que el resultado. Y sin embargo Madoz, que es un tipo estupendo él, sin embargo es al revés, los objetos los destruye, él hace la fotografía que las retoca y luego el objeto no lo vemos. Aunque sea más de fotografía parte Joan Brossa. Joan Brossa es un tipo fuera de serie, para mí después de Marcel Duchamp lo considero maestro. Nosotros tenemos aquí que me regalo el tonet, esos sillones de mimbre... una mecedora.

Espero haberte contestado bien, a lo mejor me he ido un poco por los cerros de Úbeda.

Ay bueno, no hemos hablado de los chinos. En los chinos, yo encuentro cantidad de objetos maravillosos y horrores, pero entre los horrores búscalo, hay cosas estupendas y maravillosas. La diferencia es que en los sitios japoneses, el diseño japonés nunca se equivoca, es de una belleza. En Madrid hay varios sitios que se llaman Muji, y ahora

han salido unos sitios que son suecos que se llaman Tiger, siempre que voy a Madrid voy a Tiger y encuentro cosas maravillosas. En los chinos hay maravillas, además son muy simpáticos son mis amigos. Hace un par de años por mi cumpleaños vinieron porque una amiga de Óscar me compró unas jaulas llenas de pelotas, hicimos una comida y vinieron de repente los dos chinos, un matrimonio joven con un niño precioso y se presentan con una jaula muy grande y sale Pilar y dice “me tienes ya hasta las pelotas”. Los chinos además me quieren mucho, y dijeron esa frase “Don Antonio compra todas las tonterías pero hace unas cosas con las tonterías maravillosas”. Ahora me he comprado en Ikea, Ikea es otro sitio que merece la pena, cajas de cartón que desmontas, y tengo todo metido en cajas porque no me caben. Otro día en mi casa te enseñaré. Tengo una colección de corazones de Jesús, de esos de puertas, unos 40.

Nos hacemos una fotografía juntos, y como ya nos empezamos a conocer decide colocar tras nosotros el libro “España hoy” que publicaron en Ruedo Ibérico, muy detallista.

III.2. Christian Boltanski y la memoria de los objetos

1. Introducción

Cada objeto es creado para tener un uso, en el momento en que lo pierde por falta de funcionamiento, deterioro o, por lo que es más habitual en la sociedad consumista, por *neofilia* o necesidad de tener el último modelo de esa especie. El objeto pasa por diferentes fases: valor de uso (para lo que se crea y se emplea=funcionalidad), valor cero o de desecho en el que el objeto pierde su vida y su memoria.

La memoria de los objetos es aquel vínculo que podemos llegar a crear con algo. Existen piedras amuletos que nos acompañan a las que otorgamos un valor de protección y buena fortuna, regalos de seres queridos que unen su historia a la nuestra mediante un objeto que les pudo pertenecer y también hay elementos de cambio. Existen uniones con los objetos que derivan en casos clínicos debido a una afectividad extrema y un acaparamiento compulsivo, en los que sus protagonistas se limitan a interactuar únicamente con los objetos que les rodean dejando a un lado las relaciones humanas.

La historia de cada objeto, o la historia que hemos creado con “ello” les confiere de un valor personal que alberga un cúmulo de narraciones y momentos vividos, por ello el artista en el que nos centraremos, Christian Boltanski, habla de la muerte del individuo y con él su memoria y sus pertenencias.

Dentro de los objetos de desecho también están los perdidos, ya sea por causas de extravío como por motivos de desaparición de su dueño. La siguiente fase por la que pasará ese objeto que ha quedado en “valor de desecho” será la de su recuperación por parte de la mano de un artista que le da una oportunidad al recontextualizarlo otorgándole una segunda vida y con un valor artístico.

Serán los artistas quienes, a lo largo de la historia del arte comenzando desde los ensamblajes de Picasso realizados con objetos encontrados, recuperen esos objetos sin valor y les den esa nueva oportunidad.

Esta práctica tan novedosa en las primeras décadas del 1900 está en auge hoy en día con las grandes iniciativas de reutilización, reciclaje y DIY (do it your self, hágalo Usted mismo) procedentes del trash art (arte basura) que claramente tiene sus antecedentes en las vanguardias del siglo XX pero que analizando con más profundidad nos puede llevar a los gabinetes de curiosidades repletos de objetos desconocidos que, encerrados en vitrinas y armarios, cambian su función para convertirse en objetos de contemplación y admiración por su extrañeza.

Como se ha señalado, el vínculo con los objetos puede llevarnos a narraciones. Esto está claramente retratado en el libro *El museo de la inocencia* de Orhan Pamuk en el que, según vamos avanzando, podemos imaginarnos cada uno de los objetos que finalmente guardará en ese museo que tiene su sede real (más allá de la novela) en Estambul.



Detalle de El museo de la inocencia, de Orhan Pamuk en Estambul.

2. Christian Boltanski

Para comprender qué le lleva a tratar el tema de los desaparecidos en sus obras y su *manera* es necesario apuntar en qué época nació y desarrolló su carrera artística.

Nace en 1944 en París, coincidiendo con el último periodo de la Segunda Guerra Mundial, fue hijo de madre católica y padre judío, quien tuvo que esconderse durante dos años bajo el suelo de su casa por estar perseguido por los nazis. En un momento en el que su padre subió a ver a su madre concibieron a Christian Boltanski, hecho que ve como una oportunidad dentro de la situación complicada por la que pasaban sus padres. Las historias que pudo escuchar durante su infancia fueron las de supervivientes de la *Shoah* (Holocausto), algo que le influyó en su obra posterior sobre aquéllas víctimas.

La *manera* o forma de hacer de Boltanski puede tener su relación por un lado con el minimalismo, que se aprecia en la forma de disponer las planchas y las cajas de metal en sus monumentos o relicarios, esas formas frías y geométricas que estarán acompañadas por focos de luz y fotografías. Pero también puede encontrar un estrecho nexo con la obra de los artistas povera que emplearán objetos “pobres” dándoles esa segunda vida, de la que hemos hablado, en sus obras. Un ejemplo de ello es el uso de ropa, veremos como Boltanski la emplea para hablar de la ausencia del



Venere degli stracci, Michelangelo Pistoletto, 1967



Personnes, Christian Boltanski, Grand Palais de Paris, Monumenta, 2010

cuerpo de esos desaparecidos, pero si pensamos en una obra clave del Arte Povera puede venirnos a la cabeza *La Venus de los trapos* de Michelangelo Pistoletto (1967) con una intencionalidad muy diferente pero usando como elemento principal esos restos de tela.

Lo que nos interesa de la obra de Christian Boltanski es esa ausencia de personajes representada a través de los objetos.

Su trabajo puede dividirse en varios grupos, no por ellos se alejan del tema primordial común, lo que el artista llama “pequeñas memorias”.

3. Obra

Hallazgos y archivo

El trabajo de Boltanski que más se acerca a un hallazgo arqueológico son las obras tituladas *Vitrine de référence*, realizadas a principio de los años 70 (6 vitrinas). Para hablar de las pequeñas memorias es necesario ver y analizar algunas de las pertenencias de los personajes. El artista dispone en vitrinas diferentes elementos normalmente envueltos en telas y con alfileres que pueden recordar a amuletos o a muñecos de vudú, algunos de ellos parecen armas: cuchillas y punzones que servirían para analizar el tipo de objetos que empleaban los retratados tras el cristal. Éstos van acompañados de escritos, fragmentos que parecen describir algunas de las imágenes y fotocopias entre las que se intuyen una cama, una camisa o unos pedazos de tela y pelo. Las anotaciones están tomadas a modo de apunte sobre esos hallazgos precisando su fisonomía. Aparecen, entre los retratos de personajes, algunas fotografías de carnet del artista con unos rectángulos realizados en barro en los que está grabado repetidamente el año 1944 y a los que acompaña una etiqueta que señala “3 placas conmemorativas”. También encontramos cabellos, lo que nos lleva a relacionar las obras con rituales chamánicos y reliquias de santos ya que el tema de la religión estará muy presente en el trabajo de Boltanski, y con esos vestigios arqueológicos podríamos concretar algo sobre una civilización desaparecida.

Sobre estas vitrinas que capturan momentos concretos como si fueran cápsulas del tiempo, el artista señala que cuando una persona desaparece, mueren con ella todas sus pertenencias y en el afán de Boltanski por recordar esas pequeñas historias guarda de forma fragmentada y casi jeroglíficamente parte de esa historia como si fuese un ataúd con un cuerpo y sus posesiones para pasar a la siguiente vida en su compañía, o como si abriese una página de la historia (como los gabinetes de curiosidades, museos de etnografía...) y así poder reconocer parte de su narración o el encuentro que nos da pistas para enlazar los diferentes relatos.



Vitrine de référence, Christian Boltanski, 1971

Dentro de la clasificación que se está realizando aquí, podemos diferenciar aquellas obras que consideraríamos dentro del arte “archivo”. Si bien por un lado las fotografías son el elemento principal que da presencia al desaparecido, ésta es mayor al estar acompañada de su respectiva caja, que a modo de ataúd contendría la memoria de ese cuerpo/personaje.

Se puede crear un paralelismo entre un archivo con todas sus cajas ordenadas y clasificadas con la información de cada individuo y los nichos de los cementerios.

Este tipo de trabajos de Boltanski pueden parecernos una colección de objetos, lo que da mayor empaque a la obra al constar de ciento de cajas y por lo tanto de tantas “pequeñas memorias”.

Estas obras crean paredes dentro de las salas de los museos donde son expuestas y, aunque se conviertan en pasadizos fríos de cajas de aluminio nos invitan a recorrerlos y sentir empatía por los personajes ahí encerrados o lo que queda de ellos.

En el capítulo “Archivo y entropía” de Carmen Bernárdez (*Modelo Museo: El coleccionismo en la creación contemporánea*), señala refiriéndose a este tipo de manifestaciones artísticas:

Las que responden al paradigma-archivo constituyen un importante capítulo de la reflexión teórica actual y, adoptando la forma de dispositivos documentales o series de imágenes o de objetos clasificados según criterios determinados, pudieran parecer meros fondos o depósitos útiles para la preservación del saber, pero no lo son. Por el contrario han sido creadas y presentadas como propuestas artísticas y discursivas emancipadas de la función documental o administrativa para pasar a poseer, en diverso grado, una dimensión “monumental”, por utilizar una expresión de Foucault.⁹⁴

Tal número de cajas apiladas causa en el espectador un impacto enorme que con un par de cajas no se conseguiría. Cuantas más hay, más se justifica en que el tema que trata no es un caso aislado sino más global. El juego con el número de objetos se une a la idea de número de desaparecidos envolviéndonos entre sus túneles de cartón o metal (varía el material empleado de una instalación a otra) y puede recordarnos a las víctimas del franquismo, solamente a aquéllas cuyos huesos son exhumados y devueltos a las familias en cajas.

⁹⁴ Carmen Bernárdez, *Archivo y entropía*, en AAVV, *Modelo Museo: El coleccionismo en la creación contemporánea*, Ed. Javier Arnaldo, Universidad de Granada, 2014, pp.99-113.



Cementerio de Comillas, Cantabria



Reserve-Detective III, Christian Boltanski, 1987



Réserve des suisses morts,
Christian Boltanski, 1991

Ropas y ausencia.

La ropa es otro de los elementos principales que emplea el artista en sus grandes instalaciones. Boltanski dice que para él la ropa usada es como un cuerpo muerto, es un objeto que habla de un sujeto ausente, una presencia que evoca esa ausencia.

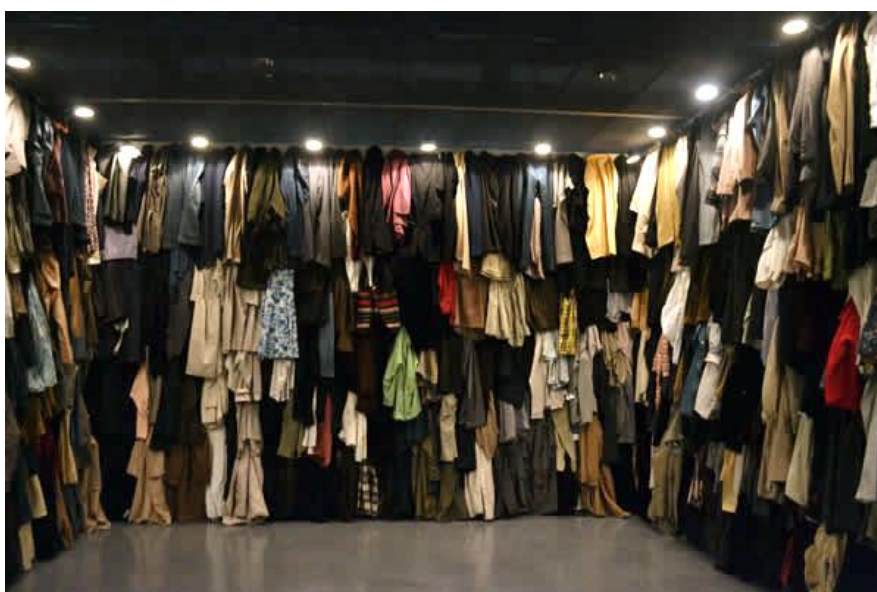
Al igual que con otros objetos ya de desecho y olvidados, procura darles una segunda oportunidad.

No se puede hablar de muerte sin tener en cuenta el factor "tiempo". Las vestimentas forman parte de nosotros, nos incluyen dentro un periodo histórico, de una jerarquía social, de un grupo u otro y en un nivel económico mayor o menor. Pero toda la ropa

sufre la vida de quien la lleva, el desgaste y el paso del tiempo. Y, a pesar de todo ello, en el momento en el que el cuerpo se ausenta se detiene ese proceso.

Los estantes de objetos perdidos de estaciones de metro y trenes, los rastros y mercadillos son la gran fuente de recursos materiales y lugares predilectos del artista, para encontrar tal cantidad de ropa. En algunas de sus instalaciones dispone sobre las baldas de altas estanterías la ropa doblada que nos lleva a relacionarlo con las cajas-archivo de otras de sus obras. En estos casos no necesitamos una fotografía para saber que ahí hubo alguien y aunque el uso de materiales sea tan distinto, la línea discursiva es la misma y tanto unas obras como otras están dentro del lenguaje del artista y se diferencian del resto.

En la Fundación Henri Moore de Leeds, en 1995, Boltanski llena una sala con su obra *The Work People of Halifax*, que consiste en aproximadamente medio metro de altura de ropas desechadas, destrozadas, recordando a los trabajadores que perdieron su empleo con el cierre en 1982 de la fábrica de moquetas de la ciudad de Halifax, y a consecuencia la forma que tenían de subsistir. De esta forma le da otro carácter a las vestimentas destrozando esos “cuerpos” como fueron destrozadas esas personas en vida.



Réserve, Christian Boltanski, Pompidou de Málaga

En 2010 realizarán el Gran Palais de Paris la instalación *Personnes* en la que cuestiona la humanidad de las personas, donde invita a hacer una reflexión social sobre la vida, el valor que le damos a las vidas de unos y otros y lo inconsecuente del azar. La instalación está compuesta por una montaña enorme de ropa, una gran grúa que con su brazo recoge y levanta parte de las telas para dejarlas caer a continuación, y así se repetía el movimiento una y otra vez. A los pies de esta montaña, descansa sobre el suelo ropa, que encerrada en 69 rectángulos parecen tumbas.

Encontramos de nuevo, descrita en diferentes lenguajes visuales, la idea de la muerte y cómo la garra de la máquina coge por azar esa ausencia de cuerpos haciendo alusión a lo insospechada que puede ser la muerte y como en cualquier momento podemos ser elegidos.



Monument-La fête de Pourim, Christian Boltanski, 1989

Otra de las formas en las que emplea estos objetos-materiales es colgando y dejando tapar unos a otros ocupando muros enteros como si fuesen cuerpos que cuelgan de una pared. El desgaste de éstos, el olor a viejo y a cerrado crean en el ambiente y en el espectador sensaciones muy opuestas. Lo cotidiano de esos objetos tan comunes y esas paredes casi acolchadas que deberían arropar al transeúnte nos inmovilizan y sobrecogen, o así he sentido yo cuando he accedido y recorrido (si es que el cúmulo de sentimientos me lo permitía) esas salas. Nos acerca a historias que hemos podido leer o escuchar, a aquellas historias que escuchó en su momento un joven Christian Boltanski sobre el Holocausto y sus campos de concentración, trabajo y exterminio. Esos cuerpos, esas personas individualizadas entre otras cosas por sus atuendos, son desprovistos de personalidad al despojarles de sus ropas y vestirles a todos por igual, sin un nombre y negándoles toda memoria.

En estas salas se amontonan las ausencias de esos cuerpos como amontonarían a aquellas personas en fosas tras asesinarlas.

En otras ocasiones encontramos retratos fotográficos ampliados acompañados de bloques de ropa doblada, a modo de pedestal de esas imágenes.

Como en otros casos, emplea planchas de hierro que hacen relacionar su obra con el minimalismo y pueden recordarnos a la obra de Carl Andre. Lo que le diferencia de esta corriente artística es que su obra sí causa emociones, esas placas de metal que en ocasiones son cajas, están llenas de recuerdos y de referencias biográficas. Pero las vestimentas nos acercan más a los cuerpos, que, aunque ausentes parecen completar el rompecabezas del torso que viene coronado por ese rostro.

Las fotografías y la presencia.

Uso fotografías pero nunca tomo fotografías. No soy un fotógrafo (...)

Lo que me interesa de la fotografía es su relación con la realidad, sin duda está en que se realiza con una máquina, y que si tenemos una fotografía de un hombre es porque éste existió. La fotografía cuenta ante todo la verdad y la realidad, aunque ésta no sea del todo cierta. Por otro lado, la fotografía es un objeto que tiene lugar con un sujeto, y con la ausencia de sujeto. Siempre veo una relación entre una prenda de vestir de segunda mano de un cadáver, un cuerpo muerto, y una fotografía de una persona. En los tres casos, hay un objeto que recuerda a un sujeto y a su ausencia.⁹⁵

En sus primeros trabajos emplea las fotografías de su propio álbum familiar y posteriormente (1980) empleará de destino anónimo, rescatándolas de ese anonimato

⁹⁵ Christian Boltanski, *Christian Boltanski*, Catálogo de la exposición en la Galleria d'arte moderna Villa delle Rose, Bologna, Italia, Charta Ediciones, 1997. p.105.

y del olvido, les dará una segunda vida como hace con el resto de objetos que vemos en sus otras obras.

Las fotografías son recuperadas por el artista cuando los personajes retratados siguen vivos, y otros no.

En algunas de sus instalaciones como *Detective* que realizó a partir de un diario de sucesos francés, construye el espacio con esos personajes de los artículos y entre los que no podemos diferenciar entre verdugos y víctimas. Se produce como una invitación a jugar y descifrar quiénes fueron.

Esto no solo ocurre en esta obra, sino en la mayoría de los casos como cuando nos enseña fotografías en un escenario muy similar en distintos años en la vida de un niño y que nos hace pensar que es él mismo retratado a lo largo de su infancia, pero no es así ya que son diferentes personajes. Lo mismo sucede con su obra *Reconstrucción de un accidente que todavía no me ha sucedido y en el que encontré la muerte* (1969) y cómo construye una narración a partir de un collage de imágenes.

Esa relación con la realidad de la que habla, no significa la verdad absoluta de la realidad, ya que muchos personajes empleados en sus historias no tienen esas vivencias específicas detrás, pero podrían haberlas tenido. Aún así nos pueden recordar momentos y en la obra de Boltanski funcionan perfectamente como símbolos que el artista quiere subrayar. La fotografía como recurso documental puede verse alterado si su narrador quiere contar otra cosa, pero Boltanski aclarara que si lo emplea de esta forma es para recalcar que nuestro destino final será siempre el mismo para todos.

Para hablar de la muerte es necesario indagar en la memoria, el recuerdo, en definitiva: en la vida. Esas fotografías en vida que pueden ser el último testimonio de esos personajes y que dentro del anonimato vemos como únicos.

Cuando emplea fotografías y planchas de acero busca un equilibrio entre las construcciones que hace con las primeras (casi siempre simétricas) y las inferiores que ya de por sí tienen la simetría geométrica. Lo mismo sucede cuando las acompaña de

cajas de aluminio desgastadas, cada individuo tiene sus objetos. Cuando el cuerpo se va la presencia sigue latente en sus pertenencias.

Uno de los recursos más utilizados en estas instalaciones son las fotografías de rostro ampliado a gran escala en blanco y negro, iluminadas con sus lámparas o por cajas de luz que hace, por ejemplo, que la imagen de un niño se convierta en algo fantasmagórico, que casi recuerda a un cráneo con sus cuencas marcadas por el juego de luces y sombras. Esto otorga a la imagen de un carácter más pictórico que fotográfico y es que Boltanski siempre se ha reconocido ante todo, como pintor.



Reliquaire, Christian Boltanski, 1990



Monument Odessa, Christian Boltanski, 1989

Como conclusión podemos decir que: no basta con haber leído o haber oído hablar del Holocausto, de desaparecidos en crónicas y sentirlo como algo lejano que no nos ha ocurrido; sino que hay que recordar, y ahí es donde el arte tiene un papel muy importante.

Christian Boltanski se preocupa de no dejarnos indiferentes con sus obras, nos invita a penetrarlas y vivirlas, haciéndonos recordar aquello o a aquéllos olvidados por la propia Historia porque fueron un número más entre otros muchos, solamente “pequeñas memorias”. El artista nos acerca a ellos mediante objetos cotidianos y

fotografías que nos resultan familiares para que podamos sentir cierta conexión y empatía con esos personajes.

Su objetivo queda cumplido luchando contra la muerte a través de los recuerdos y la memoria.

III.2.1. Carmen Calvo y sus fotografías intervenidas

La memoria es la clave. [Christian] Boltanski dice que cada uno expresa lo que guarda en la memoria. Una memoria que tiene que ver con la educación, con la forma de mirar la pintura. Las ausencias de los objetos también son importantes, porque para mí están llenos de vida. Yo no me considero coleccionista de cachivaches. Los suelo encontrar en sitios donde ya están completamente olvidados. Hay algo que me llama la atención en los mercadillos: son lugares donde no se sorprenden porque vayas a comprar balas. Total, cuando están ahí es porque ya han perdido la función para la que fueron creadas.⁹⁶

1. Contexto histórico y cultural

La artista Carmen Calvo nace en Valencia en 1950. Es importante señalar esto para entender el contexto en el que se forma como artista y desarrolla su obra, y las posibles influencias de otras corrientes artísticas.

Como se ha señalado al hablar del Nuevo Realismo, el afán por volver a la figuración como respuesta a la abstracción también verá sus frutos en países como España en los años '50 hasta mediados de los '60. A esta "nueva" corriente se la conocerá como "Nueva figuración" donde destaca la pintura neofigurativa en esa reacción por volver al objeto y a la cotidianidad. En este movimiento destacará la figura del artista irlandés Francis Bacon.

En la reseña sobre "Estampa Popular. La irrupción de la realidad antifranquista en el arte", del MNCARS se introduce la situación del momento. El éxito de los componentes del grupo El Paso, fundado en Madrid en 1957 y cuya expresividad agresiva será bien recibida en otros países como otra vanguardia abstracta, servirá al Gobierno para normalizar y estabilizarse en el ámbito cultural tras la II Guerra Mundial. Surgirán otros

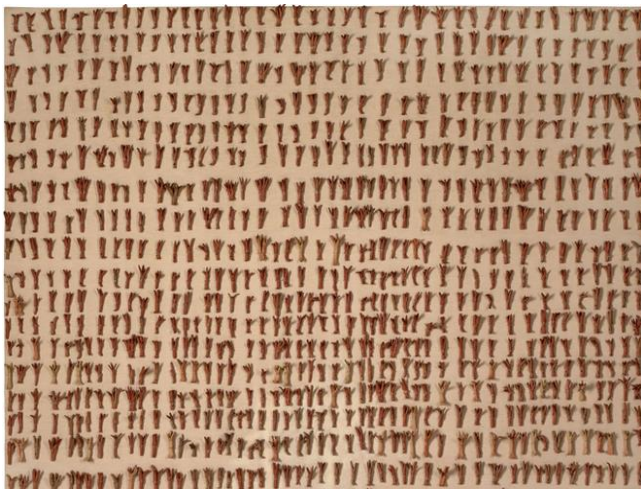
⁹⁶ Quino Petit, *Carmen Calvo: El artista no necesita subvenciones, sino buena divulgación*, El País Semanal, 22 de septiembre, 2014.

grupos como Estampa Popular que, bajo la técnica del grabado, destacarán en el campo plástico y Antonio Saura (que pertenecía al grupo El Paso= se unirá a ellos. Colaboran también el Equipo Crónica y el Equipo Realidad, todos ellos bajo el propósito de la crítica antifranquista.

Estos dos últimos grupos se formarán en Valencia y Carmen Calvo tendrá gran contacto con ellos. Serán quienes faciliten el contacto exterior con París, en cuyos cafés y librerías estaba germinando el próximo mayo del 68.

Como señala José Luis Clemente en “Carmen Calvo. Al margen de contextos”, los medios de comunicación, las galerías y las ferias de arte como ARCO y la apertura de lo que después se llamaría Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, ayudarían a dar a conocer el trabajo de estos artistas.

Siempre pintora



Serie Paisajes, Carmen Calvo, 1976

Carmen Calvo se formó en la Escuela de Artes y Oficios y posteriormente entraría en la facultad de Bellas Artes de Valencia.

Su indagación en pintura le llevó a retomar el barro como medio de expresión plástica y compuso paisajes empleando este material sustituyendo las pinceladas pictóricas.

Pero no será el único material que emplee esta artista multidisciplinar. Veremos cómo combina diferentes técnicas como la fotografía, la pintura, el uso de objetos, el collage... que harán de su obra el gran referente para la conclusión plástica de esta investigación.

A partir de ejemplos veremos cómo recoge distintos aspectos tratados en esta tesis, desde el coleccionismo a la memoria y la importancia de los objetos en sus obras.

Los temas que más importan a Carmen Calvo son: las funciones relacionadas con la figura de la mujer, la educación y la importancia de la religión en la España franquista de sus fotografías.

2. Obra

(...) las piezas de barro cocido pretenden crear la representación de un paisaje o de un objeto, un retrato, quizá una “pintura” abstracta, un ritmo, sugieren un motivo general, poseen cronología pero carecen de temporalidad histórica. Por el contrario, los ojos, gafas, zapatos, cartabón, pinceles, corazón, marcos, etc., no sólo tienen cronología, muestran una temporalidad que en su uso es histórica. Los objetos usados son muchas veces fragmentarios, pueden estar rotos o incompletos, pero, sobre todo, son fragmentos de historia, de mundo vivido. A diferencia de la manipulación de los objetos por parte de la vanguardia clásica, no se busca aquí ni el absurdo ni la sorpresa, tampoco una figura inesperada del objeto sino la historia que guardan en su seno y que Carmen Clavo saca a la luz.⁹⁷

Colección y arqueología

El coleccionismo o en su caso la recopilación de cosas estará presente en toda su obra entre esos materiales recolectados se pueden destacar: mandíbulas, fotografías antiguas, pelo y numerosos objetos de diversa procedencia y de los que hablaremos con cada obra.

Al igual que otros artistas de los que ha hablado, Carmen Calvo encontrará sus objetos en rastros y mercadillos, lo que hace abrir un capítulo de la historia de España, un

⁹⁷ Alfonso de la Torre, Catálogo de la exposición *Carmen Calvo. Todo procede de la sinrazón [1969-2016]*, comisariada por Alfonso de la Torre, 2 diciembre 2016-29 enero 2017, Sala Alcalá 31, Madrid, pp. 27-29.

recuerdo escondido en un armario y que la artista recupera para hablarnos de algo que sucedió.

***Entre la pintura y el objeto*, 1998 (barro, escayola y hierro)**

Como hemos advertido con anterioridad, para Carmen Calvo el barro no sólo será un material escultórico sino también pictórico, tal vez por ello haya dado este título a esta obra, en la que a modo de hallazgo arqueológico dispone las diferentes piezas. Podemos encontrar herramientas como espátulas y cuchillos algunos de ellos realizados en hierro y otros en escayola, también el molde en este mismo material de un corazón de hojalata y positivos de brazos de muñecos (muy recurrente en su obra).

***La casa misteriosa*, 1996**



La casa misteriosa, Carmen Calvo, 1996

La obra está compuesta por un contenedor y un contenido. El primero es parte de una maleta pintada de verde, lo que nos hace relacionarlo inmediatamente con la *Boîte Verte* de Marcel Duchamp. Del mismo modo que los gabinetes de curiosidades, se disponen los diferentes objetos ofreciéndonos un abanico de enseres. También puede recordarnos a las mesas de Daniel Spoerri que de forma vertical, han congelado un momento, una especie de arqueología personal o a una cápsula del tiempo ya que las maletas se emplean para transportar cosas de sitio a otro pero también para guardar en altillos objetos a los que se les encuentra un uso o recuerdos de alguien ausente como fragmentos

de una vida pasada o un ajuar familiar. El contenido está formado por una madeja de pelo y alfileres (dos elementos muy empleados por la autora a lo largo de toda su obra) clavados en un acerico, una ficha de dominó, un ancla, un asa, una lima y botones.

Algo que caracteriza la obra de Carmen Calvo es el uso de objetos fetiches, algunos se pueden suponer aquí en relación con encuentros sexuales como sucede con los collages que veremos más adelante.

***Todo cuanto he buscado*, 2004**



Todo cuanto he buscado, Carmen Calvo, 2004

Dispone diferentes objetos en grupos, enumerados con una chapita de metal con un número inscrito muy característico en su trabajo.

Entre esos objetos hay: letras tipográficas, positivos en escayolas de mandíbulas, una máscara, peinetas, Cristos, rosas secas, zapatos y un vestidito de bebé, fotografías antiguas...

Como si se tratase de un libro de biografías, despliega las pertenencias de los distintos personajes para enseñarnos su lado más oculto a modo de iconografía personal que puede

contarnos una u otra cosa del retratado.

Esta forma de agrupar tiene claramente sus referentes en los archivos, en las colecciones y tal vez esa agrupación de objetos venga dada por el azar del encuentro con ellos por parte de la artista y de esa no búsqueda directa pero sí como somatización de todo un proceso interno de experiencia y claridad de intenciones.

Como hemos visto, el objeto tendrá un papel esencial en la obra de esta artista que busca otro sentido a las cosas cotidianas y las emplea para hablar sobre temas como la infancia y lo desprotegidos que pueden estar los niños, los peligros del mundo que les rodea, la cuestión de la mujer, las máscaras que impone la sociedad, la educación, la religión y el erotismo.

Otro de los elementos que emplea Carmen Calvo y que pasa desapercibido en sus obras pero que es fundamental es el hilo de palomar, que, al igual que los arqueólogos lo usa para sujetar sus hallazgos sobre los diferentes soportes.

Fondos monocromos

Otra forma que tiene Carmen Calvo de disponer los objetos es haciéndolo sobre superficies monocromas. Se podrían dividir en tres grupos: los “cuadros negros” o “cauchos”, los realizados sobre pizarras antiguas y los hechos sobre un fondo dorado.

Los “**cuadros negros**” o a los que la artista llama “**cauchos**” están realizados con un tipo de impermeabilizante con el que pinta sus lienzos y a los que posteriormente sujeta sus objetos. Alfonso de la Torre señala que estos “cauchos” son un homenaje a la pintura tenebrista, la pintura de Zurbarán y Sánchez Cotán y las “pinturas negras” de Goya, pero también a obras de artistas del grupo El Paso como Millares (1926-1972).

Veremos como Carmen Clavo se nutre de toda la tradición artística para luego representar sus obras con su lenguaje característico.

En estos tres grupos de fondos monocromos vemos cómo la artista emplea el objeto como un exvoto, como amuleto o como piezas de un ritual. El objeto reliquia nos lleva de nuevo a la conexión con la arqueología y la construcción de relatos a partir de esos hallazgos.

La selección de cada grupo de objetos puede parecer aleatoria y sin sentido pero esa confusión nos lleva adentrarnos en esos muros oscuros para recrear las historias que nos cuentan esos lienzos.

De nuevo encontramos el pelo como uno de los elementos, los muñecos y las ataduras, además de crucifijos e invitaciones a inventar a través de los títulos que nos propone la artista.

Una de las obras a destacar dentro de los fondos negros es *Que se evadan flores extrañas* de 2006. De lo alto del lienzo cuelga una cuerda que a mitad del cuadro sostiene una jaula con una cabellera dentro.



Que se evadan flores extrañas, Carmen Calvo, 2006

De nuevo ese uso del pelo como algo cotidiano que a la vez puede transmitir reticencia. Ese elemento ha sido empleado a lo largo de la historia del arte por muchos artistas feministas como signo que diferencia a unas mujeres de otras, de las violencias a las que sometemos nuestros cuerpos porque culturalmente está bien visto tener pelo únicamente en la cabeza.

Aunque el encuentro con esta obra haya sido posterior a la realización de *La casa* (Carmen Alvar, 2013) podemos encontrar similitudes tanto en el contenedor “jaula” como elemento que constriñe, como lo contenido. Tanto el pelo, como en mi obra el hilo rojo, son materiales claves que han sido relacionados con la “feminidad” y con lo característico de la mujer, tratado en este caso con ironía y subvirtiendo su uso. Se explica con más detalle en las conclusiones plásticas.

Pero tal vez, el pelo en la obra de Carmen Calvo se aproxime más a la mitología o al romanticismo de guardar un mechón de pelo de la persona amada.

La serie de las **pizarras** (*Sin título*, 1996-1997. Técnica mixta sobre pizarra. Conjunto de 21 piezas) como indica, emplea como soporte pizarras antiguas, enmarcadas en madera. En la exposición *Todo procede de la sinrazón* (1969-2016) en la sala Alcalá 31 (2 dic.2016- 29 enero 2017) se sitúan una tras otra en una gran pared creando un muro. Sobre las pizarras sitúa objetos: una cabeza de muñeca, un cubo metálico lleno de caracoles de escayola, una trenza de pelo, una máscara de esgrima, rodilleras, horma de zapato...

La invitación a relacionar los objetos de cada una de las pizarras e intentar buscarles un significado con el título está presente en todas y cada una de ellas, la unión que pueden tener objetos, pizarra y título hace que nuestra imaginación vuele llegando a desvariar y rozando lo grotesco, es lo que tiene la obra de Calvo que nos hace intimar con lo más escondido de nuestros pensamientos, aquéllos menos codificados y aceptados culturalmente. Existe una contradicción, o así lo percibo, entre lo infantil y las armas: escopetas, cuchillos... igual que sucede cuando encontramos un látigo al lado de un muñeco. Esta inquietud recorre toda su obra, dejando abiertas las posibles interpretaciones.

Las obras de **fondos dorados** nos llevan a pensar en que el dorado está relacionado con el oro, con el valor incalculable: "su peso en oro". Al situar objetos cotidianos e incluso nimios sobre esos fondos les dota de un valor enorme, no solamente porque destaquen en esa base y por la importancia que adquieren, sino porque hace que parezcan únicos cuando en realidad no lo son.

Fotografías

El uso de fotografías permite a Calvo construir un nuevo y misterioso real que pareciera transitar, como si tal cosa, entre los pliegues de la realidad más frecuentada, propuesta de imágenes a las que adiciona pintura, objetos y restos varios, que parece evitar el desvanecerse habitual de éstas, sumergidas en la maquinaria inexorable del tiempo, e invita a la construcción de un cierto conocimiento de lo que nos rodea.⁹⁸

El empleo de fotografías será algo muy recurrente en la obra de Carmen Calvo y le dará diversos usos. Podemos dividirlo en los siguientes grupos:

⁹⁸ Carmen Calvo, *01/Carmen Calvo. Buscaba lo que se pierde*, epílogo Alfonso de la Torre. Centro de fotografía Contemporánea de Bilbao, 12 sept.-31 oct. 2014, p.65.

- Fotografías como soporte-fondo para objetos, consiste en una fotografía acompañada de objetos, un diálogo entre los dos tipos de elementos.
- Fotografías de personajes enmascarados, fotografías en las que aparecen personas cuyo rostro está tapado por una máscara de pintura que puede recordarnos a rituales, algo muy icónico en la obra de Carmen Calvo. Algunas de éstas van acompañadas de un objeto.
- “Pudo ser repentino brillo de los ojos”, 2004, máscara realizada partir de objeto, recuerda a algunas obra de Antonio Pérez (catálogo grande p 120)
- Negativos de fotografías intervenidos con objetos

Fotografías como soporte-fondo para objetos.

El uso de la fotografía es algo muy común en la actualidad u en sus inicios se reservaba para aquéllos que se lo podían permitir y para ocasiones especiales. Poco a poco fue haciéndose más “popular” y todas las familias contaban con un álbum de fotos. Aunque la fotografía ha evolucionado desde entonces, sobre todo en el paso de la imagen en blanco y negro a la imagen en color, es inevitable que surja una empatía con esos objetos más antiguos porque, al fin y al cabo, representan situaciones repetidas que también hemos podido ver en las fotografías de comunión, boda y retratos de familia de nuestros abuelos y padres. En temas como la religión poco han cambiado las cosas como los trajes de marinero de los niños al hacer su primera comunión, por lo que la conexión que podemos encontrar con las imágenes, que como esa emplea esta artista, se convierte en un imaginario colectivo y el vínculo con el retratado sea extraño para nosotros o no, se estrecha por esa memoria común.

Esa unión con este tipo de obras de Calvo puede deberse no a reconocernos en una imagen sino en el objeto que la acompaña, como se ha señalado con anterioridad, los objetos son fuente de recuerdos y nos evocan situaciones pasadas vividas. La suma de los dos elementos hace de ello un diálogo entre ambos que deja abierta la

interpretación que queramos hacer sobre el retratado, eso sí, guiándonos a través de una imagen y de un objeto concreto.

***Aún sonrían sus labios*, 2003**



Aún sonrían sus labios, Carmen Calvo, 2003

Esta obra de Carmen Calvo consta de dos elementos, el objeto principal es una fotografía de un joven uniformado, hay una leve policromía seguramente realizada por la propia artista que ha dado cierto color rojo en algunas zonas.

El objeto que acompaña a la fotografía es un tul blanco que cubre la cara pero que al ser muy transparente deja entrever ésta. Ese material se caracteriza por ser parte fundamental de los velos que cubren los rostros de las novias por lo que el chico uniformado tal vez vista así por su boda. Ese tul deja entrever la sonrisa extraña a la que tal vez se dirija el título o al contrario se

refiera a la del personaje ausente al que perteneció el objeto. De nuevo el objeto puede hablarnos de una ausencia como recalcarán en sus obras tanto Carmen Calvo como Christian Boltanski.

Las interpretaciones vuelven a ser muy variadas dentro de esa ambivalencia y el diálogo entre los objetos principales.

La obra de Carmen Calvo influye en la parte plástica de esta investigación y en el caso de la obra *Predestinadas* (Carmen Alvar, 2013) los dos elementos principales coinciden con los de la obra *Aún sonrían sus labios* nombrada arriba, el tul y una fotografía en blanco y negro, en el caso de la obra de Carmen Calvo se trata de una reproducción ampliada de un original, mientras que en el otro trabajo se usa la fotografía en sí (se puede ver en las conclusiones plásticas).

***Ausencias*, 2003**



Ausencias, Carmen Calvo, 2003

El soporte principal es una ampliación de un negativo en el que aparece un grupo de personas. Sobre éste encontramos fotografías originales intervenidas con pintura de colores a la altura de los ojos de los personajes que aparecen en cada una.

En este caso, la artista sustituye la máscara por una especie de antifaz, anulando “el espejo del alma” y presentándonos no sólo a personas anónimas sino vulnerables porque son vistas sin poder responder con la mirada.

El color aunque sea una parte nimia de la composición cobra una gran importancia en contraste con las imágenes en blanco y negro y porque nos señala aquello que tampoco se ve en la imagen grande. En los negativos se anula mucha información también porque nuestro ojo no está acostumbrado a esa lectura, y esas fotografías positivadas parecen darnos información que nos falta sino fuese porque Carmen Calvo la ha cancelado.

Podrían verse como pequeñas historias dentro de un contenedor de un relato mayor como si las sutiles nos contasen algo de los personajes principales del negativo. La fotografía dentro de la fotografía para hablarnos de historias dentro de una historia.

***La perversión de la mirada*, 2004**



La perversión de la mirada,
Carmen Calvo, 2004, (detalle)

La imagen principal de los cuatro militares destacados con color amarillo viene enmascarada con la naturaleza. Tal vez sea uno de los ejemplos que tienen más conexión con la parte práctica de esta investigación por el único uso de dos materiales: una foto y cosas naturales. La máscara protege, cubre y oculta los rostros en este caso con objetos que son cucarachas lo que nos lleva a interpretar algo negativo de los personajes y a un posicionamiento contra lo militar por la repulsión que causen esos animales. Al contrario que en *Haciendo Memoria*, perdemos esa mirada amable hacia los retratados.

***Le buffet*, 2005**

En esta obra volvemos a encontrar la anulación de la mirada en la fotografía principal que es el soporte de ese antifaz formado por una trenza de pelo real, cortada y situada a la altura de los ojos de la niña. Una niña de pelo corto con pelo más largo que la oculta y la hace más misteriosa.

De nuevo el pelo como símbolo ligado a la mujer el arte hecho por mujeres, ese cabello cortado a navajazos en la época de la que seguramente date la fotografía original aquí ampliada, ese pelo que nos recuerda a “las rapadas” durante el franquismo y esa imagen de inocencia de una víctima infantil, la idea de despojar de su melena para dejar de distinguirse con el resto.



Le buffet, Carmen Calvo,
2005

Personajes enmascarados

Carmen Calvo oculta los rostros de los personajes tras máscaras, nosotros caemos en ese casi ritual y juego de imaginar lo que fueron sus personajes, que en estos casos disfraza para confundirnos más o tal vez para dejarnos más libres a la hora de descifrar.

Hay dos tipos de enmascaramiento: el de encubrir tras pintura y el de esconder tras un objeto. Este segundo interesa más en esta investigación.

Al cabo, una frecuente e inquietante adición de objetos indiciarios aplicados sobre las imágenes que, en alusión al interrogante de su procedencia, sobrevuelan un espacio pictórico saturado de sugerencias que nos aproxima a la epifanía del rostro como rostro, en su descarnada simplicidad. (...) No es extraño que algunos de sus títulos puedan frecuentar la voz “Rostro”, desconuelo de lo tautológico titular: rostros a veces ocultados por barros de ceras, restos, o una masa de aire blando mas ya endurecida, que no es una máscara, sino quizás la señal hecha (a) forma en la que resuena el tiempo, lo incierto del destino conocido, el reconocimiento que, al cabo, lo modelable, lo que un día fue *blando*, lo añadido mas también el rostro, no son más que una vana percepción ilusoria vinculada a la duración.⁹⁹

Pudo ser repentino brillo de los ojos, 2004

En esta obra Carmen Calvo oculta el rostro de su personaje tras una máscara azul que deja entrever solamente los ojos.

⁹⁹ Alfonso de la Torre, Catálogo de la exposición *Carmen Calvo. Todo procede de la sinrazón [1969-2016]*, comisariada por Alfonso de la Torre, 2 diciembre 2016-29 enero 2017, Sala Alcalá 31, Madrid, pp. 121 y 123.



Pudo ser repentino brillo de los ojos, Carmen Calvo, 2004

Este objeto crea un gran contraste con el resto de la imagen en blanco y negro, sutilmente coloreada en la zona del traje con amarillo.

Se ha elegido esta obra porque esa máscara recuerda a los objetos industriales desechados que Antonio Pérez recupera y vuelve a contextualizar en su Fundación. Tanto los suyos como los de Calvo, al igual que el uso de fotografías antiguas es, en lo que se ha insistido a lo largo de la investigación como un rescatar para dar una segunda vida.

Además de lo sugerente que puedan ser esos objetos, responden al fenómeno de la pareidolia, más específicamente el reconocer rostros donde no los hay.

La pose de ese señor elegante sujetando un cigarrillo con su mano derecha viene acompañado de su rostro ajeno que parece escupirnos el humo por ese agujero a la altura de la boca y que inunda todo el fondo de imagen con esa niebla.



La poesía está en otro sitio, Carmen Calvo, 2008

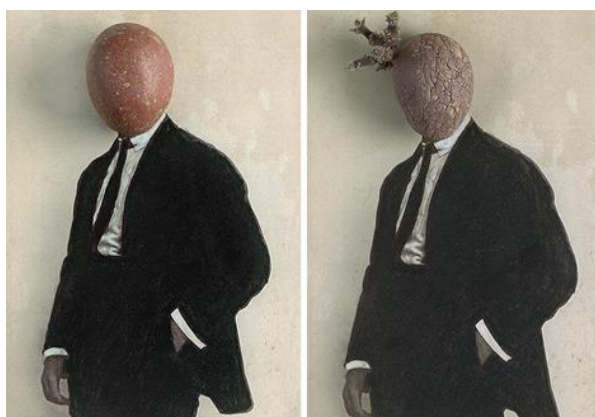
***La poesía está en otro sitio*, 2008**

Como se ha indicado con anterioridad, los temas de la infancia, la mujer y la religión son los principales en la obra de esta artista. En *La poesía está en otro sitio* aúna estos tres temas.

Encontramos a lo que debe ser una niña en su primera comunión con un rosario entre sus manos en una pose de rezar. La niña vestida como una novia oculta todo su cuerpo, menos las manos, tras un enorme traje con un velo (en *Predestinadas*, empleo también el tul). El

rostro de la niña está absolutamente oculto tras un acervo de alfileres, elemento vinculado a las labores del hogar y destinadas a la mujer. No hay que olvidar que los alfileres son un elemento que daña al ser clavado y en este caso se posan sobre el rostro sin perjudicarlo pero en el momento en el que se quiera desvelar la cara podemos resultar heridos.

***Tubérculo*, 2008**



Tubérculo, Carmen Calvo, 2008

Esta obra efímera consta de una fotografía y una patata que cubre la cara del retratado. Con el paso del tiempo ese tubérculo se arruga, como hacen los rostros reales. Esta pieza, una de las más curiosas de la artista, llama la atención por ser finita, si quisiéramos quitar la patata nos encontraríamos el fin, como acaban todos los cuerpos, desechos por gusanos. Esa melancolía hecha obra.

Negativos de fotografías intervenidos con objetos

El uso de negativos de fotografías podría ser otro tipo de enmascaramiento ya que no percibimos los rasgos de un rostro ni los detalles de una composición, como sí haríamos en una imagen positivada.

Como se ha señalado al describir la obra *Ausencias* (Carmen Calvo, 2003) los ojos quedan anulados por esa falta de precisión de esa parte del proceso de revelado.

La falta de datos dados en la imagen del fondo (imagen principal ampliada) disminuye al estar acompañada de un objeto o varios que parecen aportarnos información relevante sobre los personajes, ya que destaca su nitidez de algo real sobre una fotografía incierta y fantasmagórica.

En esta línea, esos rostros ampliados que parecen no tener ojos sino abismos nos recuerdan a las imágenes que también amplía Christian Boltanski y que nos acercan a esos fantasmas olvidados.

Dentro de este trabajo con negativos encontramos, entre otras, las obras:

Tengo vestigios en la conciencia, 2003. Una mujer posa sonriente en el campo, su rostro queda encuadrado por un marco de madera “real” como si se tratase de un retrato dentro de otro retrato.

No haber sido madame de harén, 2003. Encontramos de nuevo a una mujer con esa mirada nublada, el objeto que le acompaña es un crucifijo, lo religioso como tema recurrente en la obra de Calvo.



Has hecho de mí todo lo que querías Carmen Calvo, 2005

Cuántos nos engañamos, 2004. Aquí un grupo de niños posa junto a su cuidadora. Los objetos elegidos en esta ocasión son un trajecito infantil y una fotografía. Ésta está positivada y llama la atención como la máscara con la que la artista ha cubierto todo el rostro del niño del positivo deje al descubierto los ojos, al contrario que en el negativo.

Has hecho de mí todo lo que querías, 2005. Dos mujeres cogidas del brazo miran de frente, silenciadas por un trozo de tela arpillera recortada en forma de estrella de 6 puntas o llamada también estrella de David. Se aúnan otra vez el tema de la religión y el de la mujer.

Dibujos y *collage*

El uso de objetos encontrados pasa a un segundo plano en sus dibujos, realizados sobre composiciones de papeles que parecen haber sido desechados y después recuperados por Carmen Calvo. Entre éstos hay facturas de una fábrica de ladrillos, de alfarerías, de carpinterías y también llaman la atención las del Ministerio de Hacienda y del de Trabajo.

Algunos de estos fondos casi monocromos de un sepia deteriorado por el tiempo, vienen acompañados por lo que parecen calendarios de bolsillo, cromos y sellos, objetos muy destacados y comunes dentro del coleccionismo lo que nos hace pensar que la artista sea de las que hemos clasificado como coleccionistas. También, acercándonos a sus temas característicos de España encontramos: recordatorios de misa, cartas sueltas de una baraja española y entradas de teatro.



Les amis, Carmen Calvo, 1999 (detalle)

Ese segundo plano interesa más en esta investigación que los propios dibujos protagonistas de las composiciones.

En el caso de sus cuadros (dentro de lo que hemos denominado “dibujos”) más coloridos como *Les amis* y *L’espirit* ambos de 1999, no sólo hay esos papeles

encontrados sino también fotografías intervenidas y objetos como: un fragmento de unas gafas, una rosa artificial, una muñeca de plástico desnuda, un mechón de pelo, unas castañuelas... es otro de sus modos de representar objeto y personaje, pero en este caso los personajes difieren de los de las fotografías que son misteriosos y sugerentes, porque en los dibujos vemos imágenes explícitas de masturbación, violación, pederastia y masoquismo.

Armarios e instalaciones

Estas obras de Carmen Calvo tal vez sean las que más asemejen a los gabinetes de curiosidades del Renacimiento. Consisten en armarios y mesas viejas y antiguas que recogen desde fotografías intervenidas por ella misma como multitud de objetos. Entre estos objetos podemos encontrar espejos, probetas, letras tipográficas de madera, positivos de escayola de moldes de mandíbulas, pelo, muñecos, prótesis... una amalgama de todo lo que constituye la obra de esta artista.

Dentro de estas obras está ***En las vagas sombras de luz***, 1999. Está en la Fundación Antonio Pérez de Cuenca, en una sala de la exposición permanente dedicada únicamente a esta artista.

En este espacio encontramos una mesa calzada por una piedra por una de sus patas más cortas. Los cajones abiertos (3) contienen letras metálicas, fotografías intervenidas con pintura en las que los rostros de los retratados han sido enmascarados, y el último cajón (el de la derecha) hay positivos de escayola de moldes de dentaduras humanas. Sobre esta mesa encontramos una gran campana de cristal repleta de pelo, parte sale de ésta e inunda una zona de la mesa. Amenazan la superficie de madera un azulejo puntiagudo y una pipeta sujetos por una porta-probetas y finalmente encontramos una funda de un instrumento musical (tal vez una bandurria) que contiene prótesis de mamas unas letras metálicas en las que se puede leer la palabra BURLA.

El diálogo de esta pieza con el resto de obras de la sala sobrecoge y rodea al espectador que parece ser observado por cada pared.

En la exposición *Carmen Calvo. Todo procede de la sinrazón*, llamaron nuestra atención dos objetos repletos de esos indiscutibles ojos justicieros que colmaban los gabinetes de curiosidades.



Sueños vagos, Carmen Calvo, 2003

Por un lado *Sueños vagos* (2003) y por otro *Ojos* (1995). En las dos obras encontramos como elemento principal innumerables ojos de cristal. En la primera se sitúan por todo un vestido blanco de niña, corrompido únicamente por las manchas de color oculares y en la segunda tapan una gran puerta de madera. En ambos casos podríamos remontarnos a la obra *Étant donnés* (1946-1966) de Marcel Duchamp, en la que para ver lo que nos ocultaba el artista había que asomarse para desgarrarnos la mirada con ese cuerpo tendido. Tenemos que convertirnos en voyeurs para ver qué sucede. En las obras de Calvo no tenemos que mirar sino que somos nosotros mismos los observados y violados ante tal cantidad de ojos.

III.4. Camuflaje. Entre el cuerpo del artista y la naturaleza

Fui a los bosques porque quería vivir deliberadamente; enfrentar solo los hechos de la vida y ver si podía aprender lo que ella tenía que enseñar. Quise vivir profundamente y desechar todo aquello que no fuera vida... Para no darme cuenta, en el momento de morir, que no había vivido.

Walden, Henry Thoreau

1. El arte en el camuflaje militar

Hay algunos términos que pueden crear confusión y que se describen a continuación para poderlos entender más adelante con ejemplo visuales.

Definición de la R.A.E. de **Camuflar**:

1.tr. Disimular la presencia de armas, tropas, material de guerra, barcos, etc., dándoles apariencia que pueda engañar al enemigo.

2.tr. Disimular dando a algo el aspecto de otra cosa.

Definición de **camuflaje** o “**decepción**” según Francisco A. Marín (oficial de caballería del ejército español) en su libro *Engaños de guerra: las acciones de decepción en los conflictos bélicos*:

El camuflaje o decepción es la información diseñada para manipular el comportamiento falsa o distorsionada de su entorno físico, social o político.¹⁰⁰

Diferenciaremos dos tipos de camuflaje o engaño.

¹⁰⁰ Francisco A. Marín, *Engaños de guerra: las acciones de decepción en los conflictos bélicos*, Ed. Inedita, 2004.

Por un lado tenemos la CONFUSIÓN, transformar algo en otra cosa. Veremos cómo, durante la Primera Guerra Mundial, algunos barcos se pintarán con el llamada *dazzle-painting*. Un estilo de pintura que destacará por colores estridentes, por figuras geométricas que transforman los grandes barcos en algo parecido a una pintura cubista.

Por otro lado encontramos la MÍMESIS, más conocida como el método de camuflaje que adoptan ciertos animales confundiéndose con su entorno.

Mímesis según la R.A.E.:

1.f. En la estética clásica, imitación de la naturaleza que como finalidad esencial tiene el arte.

2.f. Imitación del modo de hablar, gestos y ademanes de una persona.

Un término menos conocido pero muy importante para esta investigación es la **cripsis**, muchas veces viene asociado con la mimesis pero hay que señalar la diferencia.

Mímesis: un ser vivo se asemeja a otros de su entorno. Un ejemplo de mimetismo no visual sino auditivo es el que adoptan las lechuzas terrestres o vizcacheras que anidan en cavidades en el suelo, las crías emiten un sonido parecido al cascabel de una serpiente para ahuyentar el peligro.

Cripsis: un ser vivo se asemeja al propio entorno donde vive para pasar desapercibido a otros animales y asegurar su supervivencia. Lo puede hacer de diferentes formas: inmovilidad y movimiento (permaneciendo inmóviles para no llamar la atención o moviéndose como si fuesen otra cosa como por ejemplo una rama), coloración (consiste en ocultarse transformando su color en el de su entorno, como por ejemplo la liebre ártica que es parda en verano y blanca en invierno), patrones (las pautas de muchos animales suelen ser repetitivas lo que hace difícil su percepción por el depredador, un ejemplo serían los tigres y las cebras).

Cripsis no visual: puede consistir en cambios de sonidos u olores, el ejemplo más claro sería el del calamar y su tinta para esconderse y confundir, además contiene sustancias que modifican su olor y engañan el sentido del olfato de los peces.

Por lo tanto la diferencia es que mientras que en la mimesis el ser vivo busca parecerse a otro animal, en la cripsis esa semejanza es con el entorno.



Engaño visual de unas mariposas haciéndose pasar por una lechuza para asustar al depredador (mimesis)



Gecko de cola de hoja, haciéndose pasar por una hoja seca de un árbol (cripis)

El caballo de Troya se podría considerar como el primer engaño bélico del que tenemos constancia por la literatura. Pero se considera que el arte del camuflaje surge en la Primera Guerra Mundial.

Durante la Primera Guerra Mundial, los submarinos alemanes controlaban el Océano Atlántico y el Mar del Norte, para frenar ese avance Norman Wilkinson (oficial naval británico y artista) propuso implantar el camuflaje en la flota aliada.

La experiencia previa les había llevado a la conclusión de que camuflar y esconder los barcos en el mar era una tarea casi imposible ya que un navío del tamaño de aquéllos no podía pasar desapercibido. Así que se decidió llevar a cabo la propuesta de Wilkinson que pretendía, no hacer invisible las flotas, sino pintarlas para que pareciesen otra cosa. El tipo de técnica empleada consistía en romper en diferentes planos las formas de los barcos, los colores empleados eran muy brillantes y saturados y parecían inspirados en cuadros cubistas. Muchos historiadores afirman esta

influencia del cubismo, ya que el *razzle dazzle* es unos años posterior al nacimiento de la corriente artística encabezada por Pablo Picasso.

En la Primera Guerra Mundial no se habían inventado los radares, pero sí el telémetro óptico en los submarinos. Su función era medir la distancia a partir de dos imágenes que se superponían. Con el camuflaje *dazzle* esto era imposible, porque las imágenes estaban rotas, los planos y las líneas confundían la visión del enemigo.

En la Segunda Guerra Mundial, Wilkinson acercará esta técnica a la aviación, pero los resultados fueron menos fructíferos que en la marina.

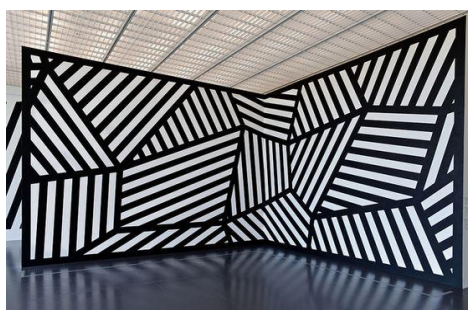
Veremos cómo influye el arte en la táctica militar, pero también a la inversa, ya que el *dazzle* parece ser una fuente de inspiración en las obras de Sol Lewitt y en la moda. Estamos más acostumbrados, actualmente, a un estampado militar particular pero los estridentes diseños *dazzle* también fueron influyentes en este ámbito.



Barco británico de la Primera Guerra Mundial, estilo *razzle dazzle*



La fotografía
Yvonne Gregory,
fotografía de
Bertram Park,
1919



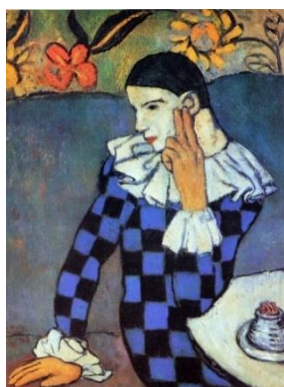
Mural de Sol Lewitt en la exposición
monográfica del Museo Georges
Pompidou, 2012

La concepción del traje de camuflaje que tenemos hoy en día es aquella con manchas de colores caquis, marrones y verdes que sufren una crisis (camuflaje en el entorno) con el lugar donde se pretende pasar desapercibido. Resulta paradójico cómo estos trajes de camuflaje sirven, por un lado, para engañar a la mirada del enemigo pero por otro lado, como forma para reconocerse unos a otros, ya que cada ejército cuenta con un diseño determinado para poder identificarse.

En el libro *Camuflaje* de Maite Méndez Baiges, que ha sido esencial para esta investigación, se destacan las siguientes palabras que Fernand Léger dedicó a lo conocido como que la realidad imita al arte: “A todos esos imbéciles que se preguntan si soy o seré todavía cubista cuando vuelva, les puedes decir que más que nunca. No hay nada más cubista que una guerra como ésta, que te divide más o menos limpiamente a un tipo en una multitud de fragmentos y los envía a los cuatro puntos cardinales.”¹⁰¹

Se concebía el cubismo como un espectáculo de destrucción, de descomposición de formas... igual que la guerra y la forma de pintar los barcos en fragmentos.

La figura del artista será fundamental para desarrollar estas técnicas de camuflaje en las dos guerras mundiales, siendo Picasso el primero en intuir la necesidad del arte en las tácticas militares al recomendar a su amigo Apollinaire que para que la Unidad de camuflaje del ejército francés dejase de ser vista, había que descomponer las figuras que lo formaban mediante el uso de colores vivos.



Arlequín pensativo,
Pablo Picasso, 1901

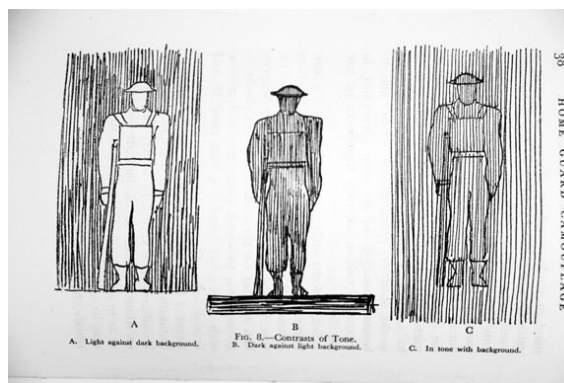


Navío de la I Guerra Mundial, pintado al estilo *dazzle*

¹⁰¹ Maite Méndez Baiges, *Camuflaje*, Siruela, 2007, (cita a Fernand Léger).

La insignia de esta unidad francesa fue diseñada por el artista Guirand Scevola y consistía en un camaleón dorado bordado sobre un fondo rojo, ya que este animal es bien conocido por su capacidad de pasar desapercibido en diferentes entornos y situaciones.

Igual que el camaleón es el gran *camouflier*, los artistas serán los maestros en camuflar, durante la Primera y la Segunda Guerra Mundial destacó la labor de: Guirand Scevola, André Mare, Louis Marcoussis, Jacques Villon, Franz Marc... y Edward Alexander Wadsworth que en uno de sus cuadros ilustra cómo eran los barcos pintados en estilo *dazzle*.



Manual de Camuflaje de la Home Guard, Roland Penrose, 1941

La importancia de los artistas será fundamental y hay que señalar la labor del pintor, historiador y poeta Roland Penrose, que durante la Segunda Guerra Mundial fue profesor de camuflaje en el ejército británico. En 1941, escribe el *Manual de Camuflaje de la Home Guard*, esencial para determinar el tipo de texturas, técnicas y colores que emplear para esconderse.

Se pueden señalar por lo tanto dos tipos de técnicas de camuflaje que se han descrito antes en relación con la naturaleza pero que ahora se llevan del ámbito militar a su vínculo con el cubismo:

Cripsis: consiste en que un cuerpo de un soldado, tanque, avión o barco, pase desapercibido confundiéndose con su entorno. Los trajes y pinturas destacan por manchas de colores verdes, caquis, marrones y colores pardos en general coincidiendo con los de la propia naturaleza.

Dazzle painting (razzle dazzle): distorsión óptica de los diferentes cuerpos que producía un engaño visual en el enemigo porque las formas que veía no correspondían a la realidad debido al uso de los colores llamativos y la fragmentación de planos que

hacían intuir otra cosa. Fue más útil en la marina, ya que se dieron cuenta que camuflar mediante ocultación un navío era casi imposible. A este tipo de diseños se los denominó como Disruptive Pattern Material (D.P.M.) y eran fundamentales en el momento, ya que no existían los radares y en el mar se empleaban periscopios y el ejército de tierra era observado desde el cielo.



Camuflaje militar
mediante ocultación



Camuflaje militar mediante
engaño

2. El camuflaje en el arte

En la Segunda Guerra Mundial ya se empezó a contar con sistemas de radar, por lo que el *dazzle painting* en los navíos dejó de cumplir su función ya que los barcos iban a ser localizados por el enemigo estuviesen camuflados en esos colores llamativos o no; muchos de ellos se volvieron a pintar de gris.

Igual que el camuflaje había necesitado de los artistas para poderse desarrollar en los distintos ejércitos, su labor empieza a disminuir debido a que se empezó a contar con el trabajo de otros profesionales como especialistas en electrónica. Pero se volvieron las tornas y el camuflaje se convertiría en un elemento fundamental para las corrientes artísticas venideras.

Un ejemplo de ello, como hemos visto, es el cubismo. En la obra de Pablo Picasso podemos ver los dos tipos de camuflaje que hemos destacado, por un lado el que hemos señalado como cripsis se puede observar en el cuadro *Paisaje con dos figuras*

de 1908 y en segundo lugar el método mediante confusión en el que los cuerpos parecen otras cosas en el cuadro de *El taller de la modista* de 1926.



Paisaje con dos figuras, Picasso, 1908



El taller de la modista, Picasso, 1926

Pero el surrealismo empleará el camuflaje como recurso para el engaño en sus imágenes ya que aportaba más confusión en ese mundo onírico que inventaron artistas como Salvador Dalí. Maite Méndez Baiges destaca en su libro *Camuflaje*: “Dalí bautizará como “camuflaje psicológico” o control psicológico de la visión a algo que también defenderían los psicólogos de la Gestalt, que es el principio de que “vemos lo que tenemos alguna razón para ver, sobre todo lo que creemos que vamos a ver”, lo cual implica que podemos controlar las reacciones visuales.”

Hay que señalar que el papel del artista en estos engaños es fundamental porque como hizo Marcel Duchamp con el urinario al llamarlo *Fuente*, sugestionó absolutamente nuestra visión y acabamos viendo lo que nos decía que teníamos que ver.

En la obra de Dalí el *Mercado de esclavos con la aparición del busto invisible de Voltaire* (1941) podemos hacer dos lecturas tras la búsqueda de ese rostro que señala el título, pero en *Rostro paranoico (un Picasso escondido)* (1931) tendríamos que girar el lienzo en sentido vertical hacia la derecha para poder ver el Picasso ya que del derecho u horizontal podemos ver un grupo de personas reunidas frente a una cabaña.



Rostro paranoico (un Picasso escondido), Salvador Dalí, 1931

Según avanzamos cronológicamente en la Historia del Arte vemos cómo el camuflaje sigue teniendo un papel importante pero cada artista lo emplea de forma diferente.

Podemos destacar dentro de esa transformación, el ocultamiento o cambio de rostros y roles que se sufre al dar importancia a una alter ego, como pasa en el caso de Marcel Duchamp cuando se convierte en Rose Sélavy, un personaje con casi más importancia en su obra que el propio Duchamp. Ese enmascaramiento será también un recurso muy frecuente en el arte contemporáneo, podemos ver su influencia de tribus africanas y del primitivismo y sus rituales, no hay que olvidar que los rostros de los militares también irán pintados para ocultarse.

Nos interesa en esta investigación destacar la relación del cuerpo con la naturaleza y como si se tratase de un trance entre la vida real y el acto casi performativo ceremonial del pueblo de los *selkman* u *onas* (de Argentina y Chile). Veremos más adelante el vínculo creado entre el cuerpo de artistas y el entorno usando como soporte principal su propia figura y como medio o la propia naturaleza o el *body-painting* como sucede con esta tribu y con muchas otras.



Onas con sus trajes rituales, Argentina y Chile

También se ha destacado en el libro *Camuflaje*, el ocultamiento del cuerpo de la mujer en las religiones, el enmascaramiento a partir del maquillaje y los diferentes tipos de

explotación visual que subvertirán las artistas como forma de denuncia sobre la situación femenina, como hace el colectivo de las Guerrilla Girls con sus máscaras de gorilas y sus críticos carteles.

Alain Jacquet y Andy Warhol serán dos artistas pop que emplearán el camuflaje a través del juego de tramas de color característicamente militar, como haría Picasso en *El taller de la modista*.

La obra de Jacquet consistirá en la apropiación de imágenes de la Historia del Arte bien escondidas tras tramas de color hasta hacerlas irreconocibles, interpretándolas o escondiéndolas tras logos de marcas de gasolinas, etc. En el caso de Warhol el camuflaje militar será empleado como disfraz mediante la ampliación de esas manchas de color en la superficie de cuadro.

Podemos destacar dos instalaciones que emplean el camuflaje militar de una forma más o menos directa pero que finalmente coinciden en ser dos críticas a la sociedad.

En 1966 el artista William Anastasi realiza su propuesta *Blind*, una crítica a la guerra de Vietnam. Esta obra consiste en una sala con acceso al público en la que éste viene atrapado por una proyección de colores militares sobre su propio cuerpo en el momento en el que entra, cegando casi por completo su orientación dentro de dicho espacio.

La obra *Misbah* de Mona Hatoum, consiste en una sala a oscuras bañada por destellos de luz con forma de soldados armados proyectados sobre las paredes y suelo que salen de una lámpara sujeta al techo que gira. En este caso el estampado militar se convierte en un estampado en movimiento de militares mediante ese juego de luces y sombras que hacen una fuerte referencia a la infancia y las luces que se dejan encendidas para que no pasen miedo por las noches, pero también una crítica indiscutible a los efectos de la guerra.

Ambas obras hacen partícipes al espectador, por lo que no se limitan al cuerpo del artista ni al lienzo, sino que son transitables.



Blind, William Anastasi, 1966



Mishba, Mona Hatoum, 2006

3. El cuerpo del artista camuflado

Como se ha mencionado con anterioridad, el camuflaje será un recurso muy empleado en el arte contemporáneo. El cuerpo, normalmente del propio artista, escondido tanto en el medio natural como en el entorno urbano destaca por el minucioso trabajo hiperrealista de reproducción de cada espacio. Por un lado tenemos la exposición del cuerpo de una forma directa y desnuda que es ocultado mediante el denominado *body-painting* y por otro lado el cuerpo del artista doblemente tapado por esa capa de imágenes sobre un traje. Se ha seleccionado la obra de una serie de artistas claves en el “arte del camuflaje” que tratan el tema en diferentes espacios pero cuyo nexo es esconder sus cuerpos.

Desiree Palmén se integra en diferentes entornos según la serie que realice. Por un lado hemos visto una crítica muy fuerte en sus obras *Camouflage* divididas en: camuflaje en el espacio público, camuflaje de control de cámara de vigilancia, camuflaje interior y talleres. Ha trabajado en distintos lugares del mundo y al igual que cambian los espacios al cambiar de países, también cambian sus discursos.

Liu Bolin, más conocido como “el hombre invisible” acaba formando parte de los escenarios de la sociedad de consumo que le absorben convirtiéndolo en un producto o una marca más, podría considerarse un: dime lo que consumes y te diré quién eres. Este artista es sin duda el que mejor consigue camuflarse, él mismo advierte que su proceso de trabajo consiste en esconderse durante unos minutos, si ve que el resto de la gente actúa con normalidad considera que ha realizado bien su trabajo porque no ha sido descubierto.

Laurent La Gamba tiene varias series en torno al camuflaje, pero aquí destacamos en la que funde su cuerpo con obras de arte, para dar otro giro de tuerca a los diferentes puntos desarrollados: el arte en el camuflaje, el camuflaje en el arte... hasta el camuflarse en el arte. Pone en duda el propio sistema del arte, el valor de la obra y del artista.



*Jerusalem, cámara de
vigilancia barrio cristiano,
Desiree Palmen, 2006*



*Cereales, Liu Bolin,
2013*



*Autorretrato como Marilyn,
Laurent La Gamba, 2005*

4. Entre el cuerpo del artista y la naturaleza

Al igual que la naturaleza ha servido en muchos aspectos de referencia para obras de arte, también lo ha sido el comportamiento de los animales en el medio natural. Interesa en esta investigación, como hemos destacado al principio, las reacciones de insectos y otros seres vivos para protegerse en el caso de peligro. Por otro lado las artistas feministas también han creado sus obras entorno a la idea de la tierra como lugar de germinación e inicio de todo, la “pachamama”.

Méndez Baiges señala en su capítulo *Lo invisible según los surrealistas* lo siguiente sobre Penrose:

Penrose subraya la función de la naturaleza como modelo. Y uno de los asuntos más interesantes tratados en su manual es la enumeración de las formas que usa la naturaleza para el ocultamiento en su entorno: la semejanza del color, de la textura, la llamada *obliterative shading* (sombra ocultadora), *disruptive patterns* (diseños discontinuos), ocultamientos de sombras arrojadas, inmovilidad. O las formas de engaño, como el mimetismo o las marcas y el comportamiento engañosos. Éstos son también los mecanismos de camuflaje militar.¹⁰²

Señalaremos el trabajo en esta línea de: Cecilia Paredes, Veruschka, Ángeles Agrela, Dennis Oppenheim y Ana Mendieta.

Cecilia Paredes, su trabajo más conocido trasciende entre la naturaleza y lo femenino tratado desde diferentes perspectivas. Por un lado camufla el cuerpo de la mujer integrándolo en paredes pintadas con motivo comúnmente florales. Tal vez su trabajo menos conocido pero que más interesa aquí son aquellos trajes y fotografías donde la artista se convierte en animales y se retrata en la propia naturaleza en la que pasa desapercibida.

¹⁰² M. Méndez Baiges, *Camuflaje*, Siruela, 2007. Cap. *Lo invisible según los surrealistas*.



Pájaro tumbado y traje de plumas, Cecilia Paredes 2007-2008

En este caso sí que podemos hablar de una mimesis ya que la artista, se camufla convirtiéndose en un animal, en este caso un pájaro. También se ha convertido en un armadillo, un pulpo, etc. Sufre metamorfosis continuamente y luego queda atrapada por el entorno natural.



Armadillo, Cecilia Paredes, 2001

Vera Von Lehndorff/ Veruschka, es una claro referente de cómo un cuerpo puede desaparecer en diferentes medios a partir del body-painting. Tras muchos años como modelo y tras haber estudiado arte y diseño textil se plantea la construcción de la identidad y los cánones de belleza y empieza a experimentar pintándose a sí misma, reflexionando además sobre los distintos soportes posibles para pintar. Su cuerpo se funde absolutamente en ventanas desconchadas, se convierte en naturaleza y en musgo, como si Medusa hubiese plantado su mirada sobre ella y la hubiese convertido en piedra. Las fotografías fueron realizadas por Holger Trülzsch con el que Veruschka compartía la idea de que el capitalismo asumía, consumía y se apropiaba de todo para darle la vuelta, incluso las críticas.



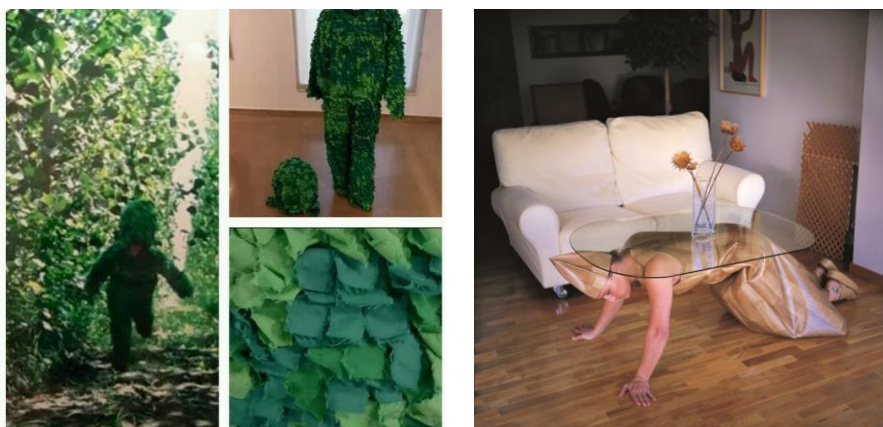
Transformaciones de Veruschka en árboles, Vera Von Lehndorff y Holger Trülzsch

Ángeles Agrela, la obra de esta artista del camuflaje se puede dividir en dos grupos: en uno el cuerpo de la artista acaba formando parte del hogar, se podría hacer una lectura del cuerpo como un objeto más criticando los roles femeninos impuestos por la sociedad, por otro lado se viste con unos trajes muy elaborados por ella misma en el medio natural. Lo que queda expuesto son sus trajes y las fotografías de performances que realiza en los diferentes lugares.

Maite Méndez Baiges destaca en *Camuflaje* las palabras de Agrela sobre su propia obra:

A mí esta serie me sirve para reflexionar sobre la apariencia y el engaño, con un cierto sentido del juego y la ironía. Cuando me pongo un vestido que simula el ambiente que me rodea y ejecuto una serie de movimientos más o menos parecidos a una coreografía o una danza, en realidad estoy haciendo un intento doble, casi contradictorio, por fundirme en ese ambiente y a la vez aparecer y mostrarme en el propio movimiento.¹⁰³

¹⁰³ M. Méndez Baiges, op.cit., p.



Camuflaje y Camuflaje parque, Ángeles Agrela, 1999

Dennis Oppenheim, este artista más o menos camuflado acaba rindiéndose a la naturaleza para formar parte de ella, la lectura se podría hacer de una forma crítica hacia cómo sometemos a la naturaleza a nuestras pautas y no convivimos en un término medio con él sin dejar nuestra huella. *Parallel stress* y *Rocked hand* son dos vídeos de Oppenheim, en ambos busca la relación del cuerpo con el entorno, dejando que el primero sea cubierto por el segundo casi de una forma natural para acabar formando parte de él. En la primera obra el artista se tumba boca abajo en una cavidad entre dos montañas de tierra siendo cubierto por ésta y haciendo hincapié en el paso del tiempo. En la segunda, su mano izquierda apoyada sobre el suelo empieza a ser tapada por piedras hasta perderse en el fondo.



Rocked hand, Dennis Oppenheim, 1970



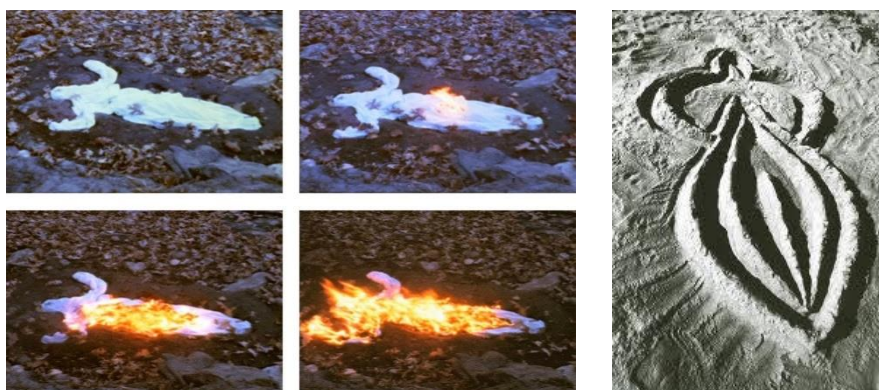
Parallel stress, Dennis Oppenheim, 1970

Ana Mendieta, en la mayoría de sus trabajos, trabaja en y con la naturaleza, ya sea dejando la huella de su cuerpo sobre ésta o formando parte de ella. Seleccionar una sola obra que acompañe esta investigación sería muy difícil así que se nombrarán y analizarán brevemente algunas de ellas para poder entender mejor su contexto.

Maite Méndez Baiges señala las propias palabras de la artista:

He ido manteniendo un diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino (basado en mi propia silueta). Creo que esto ha sido un resultado directo de mi alejamiento forzoso de mi patria (Cuba) durante mi adolescencia. Me desborda la sensación de haber sido separada del vientre materno (la naturaleza). Mi arte es la forma de restablecer los vínculos que me unen al universo. Es una vuelta a la fuente materna. Mediante mis esculturas *earth/body* me uno completamente a la tierra [...]. Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo. Este acto obsesivo de reafirmación de mis vínculos con la tierra es realmente la reactivación de creencias primitivas [en] una fuerza femenina omnipresente, la imagen que permanece tras haber estado rodeada por el vientre materno es una manifestación de mi sed de ser.¹⁰⁴

¹⁰⁴ M. Méndez Baiges, op. cit., p. 96.



Alma silueta en fuego, Ana Mendieta, 1975

Mujer de tierra, Ana Mendieta, 1982

Estas dos obras de Ana Mendieta aluden al cuerpo femenino en la naturaleza de dos formas diferentes. La primera con la huella de su propio cuerpo sobre la tierra que en la performance es quemado a modo de ritual y en la segunda la silueta realizada con la arena hace referencia de nuevo al ritual pero de una forma más primigenia que puede recordarnos a las figuras paleolíticas de la Venus de Willendorf. Éstas se interpretaban como la Madre Tierra y símbolos de fertilidad mediante la representación exagerada de algunas de sus partes del cuerpo, como en este caso la vulva.



Flores en el cuerpo, Ana Mendieta, 1973



Árbol de la vida, Ana Mendieta, 1975

En estas dos obras, Mendieta sufre una crisis con la naturaleza, se convierte en vegetación, en corteza de árbol, en raíces, en la propia “pachamama” (madre tierra), es como si volviese a los brazos de esa madre natural de la que le arrancaron una vez.

En *Ana Mendieta. Trazas de cuerpo-huellas que obliteran improntas* de Lynda E. Avendaño Santana se hace hincapié en lo señalado con anterioridad sobre ese sometimiento de la naturaleza:

El hombre arcaico sufrió un shock enorme al separarse de la naturaleza, al constatar que no era parte de ella, sintió al mundo como su enemigo y su mayor afán desde entonces fue encontrar cómo estigmatizarlo, cómo señalar su poder frente a él, cuestión que lo llevó a construir, aldeas, luego pueblos y ciudades, etc. Pero en el caso de Ana Mendieta, ella dialoga con la naturaleza, entra en comunión con ésta, para lo cual, se acerca cada vez más a las raíces del mundo.¹⁰⁵

Y es que tal vez estos artistas que se han señalado busquen huir de los estereotipos marcados por la sociedad, de esa estigmatización, de los roles impuestos y busquen por ello esconderse en esos brazos maternos que son raíces y huelen a flores, así para acabar desapareciendo en ella, en la Naturaleza.

¹⁰⁵ Lynda E. Avendaño Santana, *Ana Mendieta. Trazas de cuerpo-huellas que obliteran improntas* (http://artglobalizationinterculturality.com/wp-content/uploads/2012/11/Lynda-Avendanio_Ana-Mendieta.pdf)

IV.CONCLUSIONES: EL OBJETO ENCONTRADO

IV. CONCLUSIONES: EL OBJETO ENCONTRADO

IV.1. El objeto encontrado

En el marco teórico hemos analizado cómo la idea de construir a partir de un fragmento olvidado nos lleva a encontrar un nexo entre el trabajo de los arqueólogos y paleontólogos y la mirada del artista.

El tema de la recuperación lo hallamos a lo largo de la historia del arte con unos u otros fines, siempre con la finalidad de preservar. Es lo que sucede, tanto con los **restos arqueológicos** como con los objetos artísticos del pasado. Se trata, en primer lugar de hacerlos formar parte de una colección o museo y que pasen a los anales de la historia. Las obras de arte de una colección son como páginas de un libro.

Los lugares más comunes de encuentro ya son en sí una recontextualización de los objetos, cuando se encuadran en un espacio ajeno para el que fueron concebidos. Esto sucede en calles repletas de puestos, en rastros y mercadillos de baratijas; también los restos que quedan tras ellos y tras las masas de personas que frecuentan estos pequeños mundos habitados por lo que parecen montones de reliquias para unos y trastos sin valor para otros.

Aunque no se busque y se acabe por encontrar algo, es cuestión de la mirada del que observa ese aglomerado de cosas, sus ojos selectivos desechan o eligen. A este encuentro fortuito que tal vez no esperábamos lo hemos denominado **azar**. El azar también juega un papel importante cuando el espectador de una obra se encuentra un objeto que no espera porque no piensa encontrarlo en ese contexto.

Se han analizado las diferentes fases de **valor** que recorre un objeto: se crea para tener un uso, se desecha o pierde, el artista lo encuentra y recupera dándole una segunda vida al convertirlo en una obra de arte, en este último paso, el valor económico supera en gran cantidad al valor inicial pero también surge un cambio de función pasando de uso al de contemplación. Hemos visto cómo el valor varía mucho en las colecciones y también el significado que tengan para cada persona, llegando éstas a formar un vínculo con los objetos.

En el capítulo de antecedentes y recorrido histórico hemos visto cómo el uso de objetos en obras de artistas se ha empleado para hablar de la **memoria** que indiscutiblemente está ligada al tiempo. También se ha señalado la importancia de la memoria colectiva y la empatía que podemos crear hacia una cosa por el simple hecho de traernos recuerdos no sólo de situaciones como sucede en *El Museo de la Inocencia* (Orhan Pamuk, 2008) sino también porque mantienen latente cierta presencia de alguien ausente, como sucede con las obras de Christian Boltanski.

El valor de los objetos varía según quién los mire. La importancia que le dan los coleccionistas es muy específico según qué parte o no del mundo que han creado en torno a ellos. La importancia de cada uno en una **colección** hace que el objeto sea parte de un todo indivisible. El precedente que se puede señalar como principal es la creación de los **gabinetes de curiosidades** en los que una persona decide recoger en una estancia objetos extraños o particulares en ese momento. La forma de agruparlos será un gran referente para componer los museos y obras de arte posteriores.

Llama la atención cómo muchos artistas tienen sus propias colecciones de objetos y éstos influyen en la producción artística o acaban formando parte de las obras.

La idea de **recopilar** en cajas una especie de muestrario de pequeños universos creados por el artista, tiene su máxima representación en la figura de Joseph Cornell y también en los museos portátiles de Marcel Duchamp, con reproducciones de sus obras. Parecen fragmentos de vitrinas de los gabinetes de curiosidades.

La obsesión de algunos artistas por coleccionar cosas muy específicas como objetos en los que aparezcan águilas (es el caso de Marcel Broodthaers) convierte a la recopilación en un museo y también ha servido a personalidades de la historia del arte para romper con los cánones academicistas y cronológicos de los libros y crear recorridos alternativos por la historia del arte.

Muchas veces se relaciona al coleccionismo con **trastornos de la acumulación** que se han analizado para conocerlos mejor.

La importancia del objeto encontrado tiene su primer reconocimiento en las **vanguardias artísticas** del siglo XX sobre todo en el cubismo.

El uso de lo cotidiano finalmente se ve reflejado en la búsqueda de los artistas por representar la realidad y cómo ello les lleva a introducir objetos en sus obras hasta dar más importancia al objeto en sí.

En este recorrido que hacemos hemos podido ver como el uso de fragmentos de la realidad es algo bastante anterior a estas vanguardias que comienzan con el collage como forma inicial de introducir objetos cotidianos. Sucedió ya en los poemas *waka* del siglo XII realizados sobre una superposición de papeles. Las reliquias religiosas adornadas con numerosos objetos se parecen a los cuadros entomológicos de los conocidos Museos de Historia Natural y que influyen en numerosos artistas contemporáneos (Mark Dion).

La obra clave del **cubismo** que recoge el recorrido de la necesidad de representar esa realidad es *Vaso de absenta* (Pablo Picasso, 1914). Encontramos una representación cubista de la realidad en el vaso, una imitación realista en el terrón de azúcar y el uso del objeto real en la cucharilla de absenta. Lo hemos visto como una pieza clave para el resto de obras de Picasso en las que el objeto cobra una gran importancia.

Ha sido imprescindible analizar los **ready-mades** para determinar las diferencias entre éstos y los objetos encontrados, pero también similitudes. Se ha concluido en que no todos los objetos encontrados tienen por qué ser industriales o manufacturados, también los hay de origen natural; suelen ser intervenidos para formar parte de una composición. En cambio, los *ready-mades* siempre son de producción industrial con una intervención mínima o sin ninguna y dispuestos tal cual bajo un cambio puramente conceptual. Será imprescindible la recontextualización de los objetos industriales en nuevos espacios ajenos a ellos y la importancia de los títulos para introducirnos en el juego de esta forma de hacer tan irónica.

Dicha ironía será clave para el desarrollo de las obras **dadaístas** y como forma de ruptura con el academicismo. Los lenguajes más destacados serán el *collage-ensamblaje* por parte de Kurt Schwitters y el modo onírico de transformar los objetos

por Man Ray. La similitud entre el último y el **surrealismo** se verá en obras posteriores de Salvador Dalí, la unión de dos objetos para evocar algo totalmente diferente será parte esencial de esta vanguardia en la que el azar tendrá una gran importancia. Los surrealistas serán los primeros en dedicarle una exposición al objeto (1936). En esta exposición se ven los diferentes usos artísticos que se le pueden dar a un objeto encontrado jugando siempre con la transformación fantasiosa de éstos.

Con el **Nuevo Realismo** volvemos a darle importancia a la idea de acumular. La crítica a los excesos del consumismo lleva a los artistas a hacer un retrato de la sociedad a través de las cosas que desecha.

Los artistas del **Arte Povera** han sido claves para entender el uso del objeto marginado natural. Emplearon fuego, tierra, flores y árboles que han sido un gran referente para la parte plástica de esta investigación. Estos artistas pintarán con nuevos materiales despreciados con anterioridad, y usarán los elementos tradicionales de la escultura (piedra, bronce...) pero dándoles un giro conceptual y otorgando a la materia de un poder propio.

Casi en el polo opuesto al Arte Povera surge el **Pop Art**. La importancia del azar en las construcciones realizadas a partir de la técnica del collage y lo imprescindible de encontrar o no imágenes que emplear en las obras, será clave no sólo en algunos artistas de esta corriente sino también en darle el nombre de Pop (será con un collage de Eduardo Paolozzi donde aparece la palabra “pop”, 1947).

Los *combine-paintings* de Robert Rauschenberg reúnen la idea inicial de los cubistas de introducir parte de la realidad y que la pintura y la escultura estén estrechamente vinculadas. Estas combinaciones unirán varias técnicas como pintura, escultura, fotografía, grabado, papel y objetos encontrados (*Monogram*, Robert Rauschenberg, 1955-59).

A parte de todos los referentes citados a lo largo de la tesis, nos hemos centrado en Antonio Pérez y la importancia de su colección de objetos encontrados en la Fundación que lleva su nombre y que acogió durante ocho meses la elaboración tanto teórica

como práctica y que germinó en la exposición *Haciendo Memoria*, itinerante entre el Museo de arte contemporáneo de Cuenca **Fundación Antonio Pérez** y el Museo de Obra Gráfica de San Clemente.

Así mismo han sido fundamentales los artistas **Christian Boltanski** y **Carmen Calvo**, por el uso que hacen en sus obras de objetos encontrados y la forma particular que tienen de evocar con ellos la memoria. Para ello se ha hecho un recorrido por el trabajo de los dos autores, poniendo ejemplos clave para clarificar el uso que les dan.

Las conclusiones prácticas del proceso de investigación teórica se han visto necesarias como forma de exteriorizar de manera plástica parte de los conocimientos adquiridos y las influencias recibidas de los diversos artistas estudiados. También se ha aprovechado la oportunidad de poder llevar a cabo esta tipología de tesis que permite que ambas partes vayan de la mano. Se explica con más ahínco en el capítulo siguiente.

Haciendo Memoria y los **collages** realizados son una parte que no podría haberse llevado a cabo sin la investigación paralela.

IV.2. *Déjeuner sous l'herbe*, Daniel Spoerri (1983-2010)

La obra *Déjeuner sous l'herbe* es el mejor ejemplo para concluir esta investigación, puesto que reúne varios de los puntos clave desarrollados.

El artista del Nuevo Realismo, Daniel Spoerri, es conocido por sus mesas repletas de objetos pegados y levantados verticalmente en las paredes como si fuesen un cuadro. El uso de cosas cotidianas sin ningún valor aparente, se convierte en algo contemplado cuya función ha sido perdida por completo al pegar los objetos sobre el tablero.

Los valores que se han señalado al principio de la investigación eran: valor funcional o de uso, valor cero o de desecho, valor expositivo.

En este caso se da valor a cosas insignificantes y comunes en nuestro día a día y automáticamente pasa a convertirse en objeto con valor expositivo. Sin olvidar la importancia que tiene la mirada de quien observa cada una de esas nimiedades, en este caso será el artista.

Mostrar los restos de un momento podría verse como una arqueología del presente (de ese presente), aun así esa idea es mayor con la obra *Desayuno bajo la hierba* (Daniel Spoerri 1983-2010).



Mesa exhumada, 10 de junio de 2010

El título general *Déjeuner sous l'herbe* recoge a su vez las dos partes esenciales del proceso de esta obra, por un lado *L'enterrement du tableau-piège* (1983) y *Le déterrement du tableau-piège* (2010).

La cronología de cambio del proceso de valoración de los objetos recorre distintas fases que además ayudarán a explicar en qué consiste esta obra.

1. *Déjeuner sous l'herbe* o banquete (23 de abril de 1983)

Ciento veinte personalidades del arte contemporáneo son invitadas a comer en unos jardines de Jouy-en-Josas (Yvelines, Francia). Un tablero de 60 metros será el lienzo sobre el que recaiga toda la actividad de comer, charlar, etc. Ese tablero está colocado sobre la hierba, de aquí el homenaje irónico que hace el artista a la

famosa obra de Édouard Manet *Déjeuner sur l'herbe* (1862-63), cambiando el *sur* (sobre) por el *sous* (bajo).

Del almuerzo organizado por Spoerri, los restos que quedarán serán: fotografías, vasos, copas, platos, cubiertos, dibujos sobre la superficie y un largo etcétera muy común de las obras del artista.



Detalle del almuerzo, 23 de abril de 1983

2. *L'enterrement du tableau-piège* o entierro (23 de abril de 1983, unas horas más tarde)

La siguiente fase será enterrar esa mesa con todos esos objetos que tuvieron valor de uso en ese momento "banquete". Se hará en una zanja de 60 metros, tan larga como el tablero y se tapaná con tierra.

Del valor funcional, esos objetos pasan a tener valor cero, casi sin haber tenido tiempo a ser desechos. El proceso de desintegración y deterioro por parte de los agente que pueden afectar a los distintos elementos (humedad, congelación...) podría considerarse como parte de un proceso pictórico, escultórico o técnico, aunque el artista no ejerza más trabajo que el hecho durante las fases de invitar, disponer, comer y enterrar, al igual que pasa con el arte efímero se suceden unos cambios en las cosas.

Esta fase de valor podría reconocerse como sucede con los restos arqueológicos, pero teniendo en cuenta que en éstos el azar es clave en el hallazgo y en la obra de Spoerri el azar que puede haber es qué de lo que se enterró se ha conservado.



Detalle del entierro, 23 de abril de 1983

3. *Le déterrement du tableau-piège* o exhumación (31 de mayo-10 de junio de 2010)

Este proceso de exhumación, como sucede con las excavaciones arqueológicas, se toma varios días (11 días). Se procede a ello 27 años después del banquete. El objeto con los objetos sí supone algo casual para aquéllos interesados que no estuvieron presentes aquél 23 de abril de 1983 y que deciden participar en ese proceso.

Además de la presencia del artista Daniel Spoerri, participarán diversas instituciones: la coordinación por parte de la Sociedad de Exhumación del “cuadro-trampa”, la investigaciones antropológicas correrán a cargo del Instituto de investigaciones interdisciplinarias sobre cuestiones sociales y las investigaciones arqueológicas las hará la Universidad de París 1 Patheón-Sorbonne.

Cuando la mesa sale totalmente a la luz, tras un proceso de limpieza de manual de campo para quitar los excesos de tierra con cuidado, vuelve a cambiar el valor, convirtiéndose en un objeto de contemplación, el resultado de la primera excavación arqueológica del arte contemporáneo.



Detalle de la exhumación, 2010



Detalle de parte de la mesa exhumada, 2010

**V. EL OBJETO ENCONTRADO:
ANÁLISIS DE UNA PROPUESTA PERSONAL**

V. EL OBJETO ENCONTRADO: ANÁLISIS DE UNA PROPUESTA PERSONAL

V.1. Aproximación a *Haciendo Memoria*

Haciendo memoria aúna una serie de proyectos que tratan el tema de la posguerra Civil Española, cada uno de ellos se centra de forma más específica en diferentes situaciones del momento.

Los objetos nos recuerdan momentos, pero la falta de memoria puede darse debido al abandono de éstos. Se procura pues, de darles una segunda vida.

Las obras que se recogen en esta exposición desvelan un canto nostálgico hacia el pasado y hacia el reconocimiento de las víctimas mortales halladas y las desaparecidas, las desplazadas o las oprimidas por su sexualidad.

De una forma abierta y poética, se invita al que las observa a adentrarse en el imaginario de las historias de los personajes representados y despertar así, su curiosidad por esas vidas.

Este proyecto surge en 2013 como conclusión plástica del proceso de investigación teórico de la tesis doctoral que trata el tema del 'objet- trouvé' (objeto encontrado) a lo largo de la Historia del Arte. Trabajar a partir de estos elementos nos permite experimentar como posibles arqueólogos que, a través de los restos hallados crean historias, la Historia.

Todas las obras que comprenden las cuatro series aquí recogidas cuentan por lo menos de un objeto encontrado de forma azarosa. Las composiciones que constan de fotografías se emplean para inventar historias, mientras que las realizadas con grafito son interpretaciones de imágenes de archivo de individuos reales; por lo que vamos a caminar en estas páginas entre narraciones de ficción y vidas reales, no siendo las primeras menos posibles que las reconocidas.

Estos protagonistas pueden remontarnos a los trabajos de Carmen Calvo, de Christian Boltanski o Antonio Pérez, ya que son claros referentes en forma o contenido, al igual que lo son los numerosos escritos que dejan testigo sobre la época.

V.1.1. Análisis de las series y procesos de trabajo

Serie Los que duermen con las piedras

Esta serie hace referencia a la relación del hombre y la mujer con la naturaleza, a ésta como lugar de protección ante la huida de los personajes de los pueblos y ciudades debida a la persecución del franquismo. El vínculo que llegan a crear con el entorno natural es enorme y será para ellos fundamental conocer los lugares ya sea para sobrevivir por lo que da la tierra, para comunicarse entre ellos, para seguir adelante sin ser vistos o para organizarse.

Las obras están realizadas con fotografías encontradas datadas en los años 40 en España, elementos extraídos del entorno natural y dibujos realizados a partir de imágenes reales de archivo. Muchos de los personajes representados son ficticios pero otros fueron reales como: La Pastora, La Parrillera, Paquina o Federico.

Esta mimesis en animales y cripsis con el entorno pretende ilustrar un imaginario colectivo del que se ha oído hablar pero no se sabe mucho, como si se tratase de personajes de cuentos que fueron muy reales, aquéllos a los que hemos llamado ***Los que duermen con las piedras***.

El título de la serie pertenece a un verso de la canción “Suela de alpargata” del disco *La tierra está sorda* (2009) del grupo Barricada:

*Suela de alpargata, que no se rendirá
ni por aguas heladas ni por noches de cristal.
Suela de alpargata, con ropa humedecida
hay que cruzar el río antes que se haga de día.*

*Suela de alpargata, embistiendo la montaña
entre matorrales con las piernas arañadas.
Suela de alpargata, en las entrañas de la tierra
los que hablan en voz baja, **los que duermen con las piedras**.*

*Suela de alpargata, el mundo siempre de frente
con el fusil a la espalda y la mochila preparada.*

*Suela de alpargata, plomo y persecución
de cerro en cerro van dejando su pellejo.*

*Suela de alpargata, por estrechos senderos
arrinconando el cansancio y empujando al viento.*

*Suela de alpargata enterrada con la sangre,
de los puntos de apoyo y de los enlaces.*

*Suela de alpargata enterrada con la sangre,
de los puntos de apoyo y de los enlaces.*

Clandestinos

El origen del maquis (guerrilla antifranquista) en España tiene lugar durante la Guerra Civil Española. Al finalizar ésta, muchas personas contrarias al régimen franquista se encontraban en territorio francés y con motivo del estallido de la Segunda Guerra Mundial deciden volver a España y unirse a los huidos, aquéllos que se escondieron en las montañas para combatir desde allí al franquismo.

El uso del tronco quemado hace referencia a la “tierra quemada”, táctica militar que consistía en quemar y destruir todo lo que un ejército dejaba tras sus pasos para desproveer al enemigo de elementos para subsistir. En este caso, de ese tronco quemado nacen unos cuerpos, reunidos en ese monte que, de forma clandestina, organizan acciones contra el régimen.



Clandestinos, 2014
Fotografía encontrada sobre tronco quemado
11,5 x 7,5 cm.

La mensajera

Los “enlaces”, “guerrilleros del llano” o “milicias pasivas”, serán un elemento fundamental para que el maquis pueda sostenerse. Ya que la mayoría de los huidos eran inicialmente hombre, el papel de las mujeres será esencial porque muchas permanecerán en los pueblos y serán quienes informen a sus hijos, hermanos, maridos o amigos de las redadas de la Guardia Civil, de los avances de otras guerrillas, de las bajas de otros compañeros...serán quienes les ayuden a tener alimento y cobijo en la clandestinidad.

Pero sobre todo, hay que destacar las torturas y la persecución que sufrieron por ser “familiares de” y las vejaciones constantes para sacarles información sobre el paradero de esos familiares. A consecuencia de ello, muchas verán como solución echarse al monte.

En la imagen se representa a una de las posibles mensajeras o enlaces que tuvieron que huir definitivamente y vivir en clandestinidad como hemos visto en la obra anterior.



La mensajera, 2014
Fotografía encontrada sobre madera quemada
13 x 5,5 cm.

A.G.L.A. (Agrupación guerrillera de Levante y Aragón)

La A.G.L.A. tuvo su actividad entre 1940 y 1952 y estaba constituida por 4 sectores:

- el 5º sector cubría Cuenca, parte de Teruel y de Guadalajara
- el 11º sector actuaba en Cuenca, Valencia, Teruel y Castellón
- el 17º en la mayor parte de la provincia de Teruel y Castellón
- el 23º actuaba en parte de Zaragoza, Zaragoza, Castellón y Teruel

Estaban organizados para combatir clandestinamente el régimen, cometer sabotajes y golpes económicos, y los enfrentamientos con la Guardia Civil eran muy comunes, así, el régimen franquista no escatimaba en hacer redadas y desmontar estos grupos que ponían en peligro la “estabilidad” del país.

El monte, las zonas escarpadas con visión amplia hacia diferentes puntos, eran los lugares de refugio de estos maquis. Allí daban talleres de militancia, se dividían los distintos trabajos, discutían las acciones a cometer y muchos aprendieron a leer y escribir en esta escuela, entre la naturaleza.

La imagen está compuesta por tres elementos clave. En la fotografía antigua (de los años 40) aparece un grupo de hombres en un descampado y en segundo plano el mar. El erizo de mar, desplazado del resto de la composición, representa la costa que muchos de estos hombres y mujeres tuvieron que abandonar por estar perseguidos. Éstos están tapados por un tronco que hace de escondite y refugio natural, representando ese monte al que huirían. Por un lado hemos descompuesto esa fotografía en mar (pasado) con el erizo, y tierra (presente/futuro) con el tronco.



A.G.L.A. (*Agrupación guerrillera de Levante y Aragón*), 2015
Fotografía encontrada, esqueleto de erizo de mar y rama
14'8 x 21cm.

Las siguientes tres obras: *La Parrillera*, *Paquina* y *La Pastora*, están realizadas a partir de un dibujo a grafito, ya que los personajes representados fueron reales y se ha hecho una interpretación mediante el dibujo de fotografías encontradas en internet. Cada personaje va acompañado de un elemento de origen natural.

En el caso de *La Parrillera*, el objeto encontrado que le acompaña es una pequeña montaña realizada a partir de escamas de piña de pino para hacer referencia al monte.

Paquina va acompañada por una flor de Narciso, haciendo referencia a la belleza de la representada y su unión con la naturaleza.

La Pastora está acompañada por una caracola, animal hermafrodita haciendo referencia a la vida de este personaje y el cambio de identidad al pasar del pueblo al monte.

La Parrillera

Manuela Díaz Cabezas llamada así porque su marido, Miguel López Cabezas “el Parrillero” formó en 1939 la partida guerrillera de “los parrilleros”. Durante años Manuela fue el enlace de esta partida y para procurar su confesión sobre el paradero de su marido la Guardia Civil le torturará y le rapará la cabeza. Subía al monte disfrazada de anciana y una vecina no pudo aguantar los interrogatorios y la delató. Ahí empezaron las amenazas e interrogatorios, pudo soportar la paliza del primero pero antes del segundo decidió marchar, también con el miedo en el cuerpo tras saber que habían fusilado a un grupo de mujeres a las afueras del pueblo. En 1943 ella y su hermano se echarán al monte donde ella dará a luz a su tercer hijo que fallecerá poco tiempo después y que nunca pudo reunirse con sus hermanos que aguardaban con su abuela.

Miguel “el Parrillero” morirá en un encuentro con la Guardia Civil en diciembre de 1944 y el resto de “parrilleros” serán detenidos y condenados a la pena de muerte, siendo fusilados en Carabanchel. Manuela, en cambio, será condenada a 30 años de cárcel e irá de una cárcel a otra, hasta que el 1961 sale en libertad de la cárcel de Alcalá de Henares tras 17 años presa.



La Parrillera, 2015
Grafito y escamas de piña encontrada sobre papel
21 x 15cm.

Paquina

“El que olvida su pasado no es digno del presente”, entrevista a Francisca Nieto realizada por Aitor Fernández en marzo de 2002.

Francisca Nieto nació en 1913 y se la conoce como una “Miss en la guerrilla” ya que fue nombrada tal en 1933 en Ponferrada o conocida en el maquis como “Paquina”. Perteneció a una familia de derechas pero conoció a Vicente Campillo, líder sindical durante la República, que murió al estallar la guerra (con 26 años). Fue entonces cuando empezó a colaborar con los guerrilleros como enlace. Fue encarcelada hasta 4 veces por haber sido la mujer de Campillo y sufrió innumerables torturas para que delatase a los del monte.

Estuvo hasta 3 años presa, en 1948 fue liberada y aprovechó la ocasión para huir a Argentina de donde regresó 30 años después, murió en 2007



Paquina, 2015
Grafito y flor encontrada sobre papel
21 x 15 cm.

La Pastora

En 1917 nace en Vallibona, Florencio Pla Messeguer, inscrito en el registro civil por sus padres como Teresa ya que nació con una malformación genital que no determinaba claramente ni uno ni otro sexo y sus padres quisieron así evitar que fuese humillada durante el servicio militar. Aún así sufrió el acoso de la gente del pueblo en el que vivía. A los 11 años comenzó a trabajar de pastora y siempre se sintió hombre. A los 30 años sufrió un episodio traumático con la Guardia Civil que le hizo desnudarse y contra una pared le abrió las piernas para calmar su curiosidad. Esto le llevó a huir a Refalgarí donde encontró refugio con maquis de la A.G.L.A. (Agrupación Guerrillera de Levante y Aragón) y se echó al monte con ellos.

Antes de huir se cortó el pelo y se vistió de hombre y finalmente comenzó su vida como Florencio. Allí aprendió a leer y escribir y le dieron algo de formación política. Como veía tan compleja la situación del maquis, desertó con un compañero y cometieron robos y asaltos a masías, al morir en un asalto "Paco el Serrano" (su compañero) se escondió en una cueva durante un largo periodo hasta que marchó a Andorra en busca de unas personas que le debían dinero y que nunca encontró. Allí trabajó de pastor y en el contrabando de nylon y tabaco hasta que la policía andorrana le detuvo y le entregó a la Guardia Civil.

Se le atribuían 29 asesinatos (21 muertes de guardia civiles, 7 alcaldes y un ermitaño), pero en realidad parece ser que fueron obra del llamado "Cinctorres" al que nunca conoció. Florencio fue condenado a la pena de muerte y después se la conmutaron a 30 años de cárcel. El 22 de septiembre de 1977 salió en libertad y murió a los 87 años de muerte natural, dejando tras sus pasos el mito de "la Pastora", "Durruti" (como le llamaron en el maquis), "el lobo del Maestrazgo" o "el terror del Caro" (como le conocía la Guardia Civil).



La Pastora, 2015
Grafito y caracola encontrada sobre papel
21 x 15cm.

Con el estallido del conflicto, el gobierno de la República decidió alejar a la infancia de los centros de la violencia, lo hizo evacuándoles a lugares donde el conflicto aún no había llegado. Con el avance de la guerra se decidió expatriar a muchos niños. A éstos se les denominó como “los niños de la guerra”. Fueron muchos los países de acogida a lo largo, sobre todo, de la geografía europea, americana y rusa. Algunos llegaron a vivir dos guerras y los menos afortunados vivieron también la Guerra Fría. Con *En flor, así alejados de la guerra*, se recuerda la travesía que muchos niños hicieron en el barco Winnipeg camino a Chile, organizado por el poeta chileno Pablo Neruda para dar asilo a refugiados republicanos.

En estas obras bajo el tema de la “infancia” se ha querido destacar no sólo a uno como individuo sino a cualquiera y a todos, esas pequeñas víctimas de un conflicto del que no eran responsables. Por un lado vivir la ruptura familiar por tener los padres que ir al frente a combatir, por otro lado tener que abandonar todo para comenzar una nueva vida en un nuevo país y con una nueva familia, y por otro la situación que sufrieron muchos de esos niños que se quedaron en el país o que volvieron tras el conflicto y vivieron el acoso y el ser señalados como hijos de un “rojo”.

Se habla de ausencias, de los refugios físicos e imaginarios creados en torno a estos personajes tan vulnerables, el desplazamiento y las desapariciones. También se señala con *Desaparecieron* los conocidos como “los niños robados”, aquellos pequeños que fueron arrancados de los brazos de sus madres por ser militantes de izquierdas o por ser mujeres de republicanos, y que, el franquismo se encargó de que sus hijos fuesen adoptados por familias afines al régimen que no podían tener hijos, borrando por completo su historia familiar.

La guerra presentó un carácter de guerra total en la que los niños fueron los primeros afectados. Al estallar el conflicto, los hogares se deshicieron porque los padres y hermanos mayores se incorporaron al frente, fueron encarcelados, fusilados... Los niños contemplaron inermes la destrucción de sus casas, debieron abandonarlas, así como a sus amigos y lugares de juego, se vieron abocados a enfermedades producidas por las condiciones que la guerra

creaba, al hambre, al miedo en los refugios mientras sentían el ruido de los aviones, a la muerte...¹⁰⁶

En los ámbitos de la Psicología y de la Medicina se han publicado diversos estudios, ya desde los años de la Segunda Guerra Mundial, en donde se analiza ese fenómeno de la evacuación individual de niños en un conflicto bélico. Los resultados son contradictorios, pues mientras unos autores minimizan los efectos traumáticos de la separación, sobre todo en los casos en los que el niño va acompañado de hermanos, primos o de adultos que, aunque no sean sus padres, están de alguna forma vinculados al mundo que abandonan; otros piensan que las evacuaciones influyen de manera más negativa en los niños que la vivencia de la guerra junto a su familia. En este sentido, se insiste en el hecho de que lo que más afecta emocionalmente a un niño inmerso en un conflicto bélico, es el ser alejado de aquellas personas que para él encarnan la protección y la seguridad, sobre todo la madre, y el tener que dejar el mundo físico de su infancia o adolescencia. Resulta entrañable contemplar en fotos de evacuaciones de niños cómo algunos de ellos llevan entre sus brazos un muñeco, un cochecito..., cualquier objeto de su mundo de juegos que le ayudan a mitigar el sufrimiento de la separación.¹⁰⁷

Las obras sobre infancia recogidas dentro de la serie *Los que duermen con las piedras* son: *Infancia*, *Los niños de la guerra*, *La escuela*, *El refugio*, *El escondite*, *En flor*, *así alejados de la guerra* y *Desaparecieron*.

Se han querido señalar estos párrafos del libro *Exilio* para situarnos en la mirada y vivencia de aquellos que fueron supervivientes y olvidados.

¹⁰⁶ Alicia Alted Vigil, *El exilio de los niños*, cap. en AAVV, *Exilio*, exposición Palaciode e Cristal del Parque del Retiro, Madrid, del 17 de septiembre al 28 de octubre de 2002, Fundación Pablo Iglesias con la colaboración del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p.125.

¹⁰⁷ A. Alted Vigil, op. cit., pp.132-133.

Niño muerto- Luis Cernuda

Si llegara hasta ti bajo la hierba
Joven como tu cuerpo, ya cubriendo
Un destierro más vasto con la muerte,
De los amigos la voz fugaz y clara,
Con oscura nostalgia quizá pienses
Que tu vida es materia del olvido.

Recordarás acaso nuestros días,
Este dejarse ir en la corriente
Insensible de trabajos y penas,
Este apagarse lento, melancólico,
Como las llamas de tu hogar antiguo,
Como la lluvia sobre aquel tejado.

Tal vez busques el campo de tu aldea,
El galopar alegre de los potros,
La amarillenta luz sobre las tapias,
La vieja torre gris, un lado en sombra,
Tal una mano fiel que te guiara
Por las sendas perdidas de la noche.

Recordarás cruzando el mar un día
Tu leve juventud con tus amigos
En flor, así alejados de la guerra.
La angustia resbalaba entre vosotros
y el mar sombrío al veros sonreía,
Olvidando que él mismo te llevaba
A la muerte tras de un corto destierro.

Yo hubiera compartido aquellas horas
Yertas de un hospital. Tus ojos solos
Frente a la imagen dura de la muerte.
Ese sueño de Dios no lo aceptaste.
Así como tu cuerpo era de frágil,
Enérgica y viril era tu alma.

De un solo trago consumiste
La muerte tuya, la que te destinaban,
Sin volver un instante la mirada
Atrás, igual que el hombre cuando lucha.
Inmensa indiferencia te cubría
Antes de que la tierra te cubriera.

El llanto que tú mismo no has llorado,
Yo lo lloro por ti. En mí no estaba
El ahuyentar tu muerte como a un perro
Enojoso. E inútil es que quiera
Ver tu cuerpo crecido, verde y puro,
Pasando como pasan estos otros
De tus amigos, por el aire blanco
De los campos ingleses, vivamente.

Volviste la cabeza contra el muro
Con el gesto de un niño que temiese
Mostrar fragilidad en su deseo.
Y te cubrió la eterna sombra larga.
Profundamente duermes. Mas escucha:
Yo quiero estar contigo; no estás solo.



En flor, así alejados de la guerra, 2014
Objetos encontrados sobre collage
17'3 x 23'1 cm.



Los niños de la guerra, 2013
Fotografías encontradas sobre semillas y técnica mixta
20 x 20 cm.



Infancia, 2013
Fotografías encontradas y musgo sobre papel
19 x 13 cm.



La escuela, 2016
Fotografía encontrada y semillas de arce sobre papel
17 x 24 cm.



Desaparecieron, 2014
Fotografías encontradas y semillas de arce sobre lino
21 x 30 cm.



El Escondite, 2016
Caracoles y fotografía encontrada sobre papel
14 x 14 cm.



El refugio, 2016
Fotografía encontrada y espinas sobre papel
17 x 20 cm.

Como se ha mencionado cuando hablábamos de la infancia, muchas familias se rompieron.

Muchos de las personas que habían defendido la causa republicana durante la guerra, al finalizar el conflicto fueron perseguidas por el franquismo. Los que se echaron al monte como guerrilleros para poder sobrevivir allí dejaron en sus ciudades y pueblos a sus parejas poniéndoles en peligro y éstas sufrieron amenazas, presiones y torturas para que confesasen dónde estaban escondidos esos familiares. Otros huyeron a otros países buscando tierras de libertad pensando que así, cuando pasase todo podrían volver a reencontrarse con la patria que tuvieron que abandonar.

El uso, por ejemplo, de la naturaleza en *La boda*, un pequeño fragmento de liquen camuflado en el ramo de novia de una pareja de recién casados hace referencia al monte como esperanza que tuvieron de poder continuar las relaciones. Ese segundo hogar sería el punto de encuentro entre los escondidos y los enlaces.

El novio, se acerca estéticamente a los camafeos que se colgaban los enamorados con la fotografía de su amado y de nuevo encontramos esa naturaleza- refugio que protege al retratado.



El novio, 2014
Fotografía encontrada sobre semilla
7'3 x 6'4 cm.



La boda, 2013
Liquen sobre fotografía encontrada
17 x 12 cm.



Los amantes, 2017

Fotografía encontrada y panales de abejas sobre papel
21 x 29 cm.



El sueño, 2016
Fotografía encontrada y rama de tomate sobre papel
24 x 17 cm.

En el casquillo de bala encontrado se pueden leer las siglas F.N.T. 1936, haciendo referencia a la Fábrica Nacional de Armas de Toledo, fuente suministro balístico durante la Guerra Civil española para el bando republicano. Fue casual que datase en ese año, coincidiendo con el comienzo del conflicto.

A comienzos de la Guerra Civil española tendrá lugar el episodio que se quiere ilustrar en la obra *Asedio del Alcázar de Toledo*. El acontecimiento estaba dividido por dos bandos: uno gubernamental que contaba con milicianos del Frente Popular y con la Guardia de Asalto (cuerpo policial creado durante la Segunda República para mantener el orden público y defender la causa republicana) y por otro lado los sublevados. Éstos segundos se refugiaron en el Alcázar junto a sus familias y otros civiles que buscaban protegerse (500 mujeres y 50 niños). Bajo las órdenes del general Moscardó (que traicionó la lealtad al gobierno) resistieron allí durante más de dos meses (del 21 de julio al 27 de septiembre). El Alcázar sufrió numerosos bombardeos por parte del bando republicano y esto fue utilizado por Franco con fines propagandísticos tras el golpe de Estado.

Antes de la llegada de la República, los sublevados tuvieron tiempo de llevar hasta el Alcázar los 700.000 cartuchos alojados en la Fábrica de Armas de Toledo, algo que les garantizaba disponer de munición durante un largo asedio. Por su parte ya no podían hacer más, así que se prepararon para defender la fortaleza a toda costa.

[...]

Con el paso de las semanas, la situación se fue poniendo cada vez más fea para los dos bandos. Y es que, por un lado, los asaltantes sabían que las tropas de Franco podían caer sobre ellos si no acababan con el asedio rápidamente y, por el otro, a los defensores empezaban a escasearles varios productos de primera necesidad. De hecho, en aquellas jornadas más de dos docenas de soldados a las órdenes de Moscardó decidieron capitular y entregarse a las tropas asaltantes.

[...]

No obstante, la situación había tomado ya un rumbo inamovible y, aunque en los días posteriores los republicanos trataron de asaltar el Alcázar, fueron rechazados de nuevo. Finalmente, y después de decidir desviarse a costa de no presionar Madrid, las tropas de Varela llegaron a las inmediaciones de Toledo el día 28 y, para felicidad de los sitiados, liberaron la fortaleza.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Manuel P. Villatoro, *La batalla del Alcázar de Toledo, el encarnizado asedio que forjó una leyenda*, ABC Historia militar de España, 14 de septiembre de 2013, <http://www.abc.es/historia-militar/20130914/abci-alcazar-toledo-asedio-201309132149.html>



Asedio del Alcázar de Toledo, 2015
Casquillo de bala de 1936 y fotografía encontrada
Medidas variables.

Que mi nombre no se borre de la historia

Julia Conesa¹⁰⁹

Rosa rosae es un homenaje que se ha hecho a las nombradas como “Las trece rosas”. En él encontramos una boca realizada en escayola a partir de un molde (haciendo referencia a la muerte) que sujeta una piña de un pino. El crecimiento y apertura de ésta ha sido negado porque en el momento de su encuentro se sujetó con una cinta para evitar que se abriese, de este modo asemeja mucho a una rosa. Hace alusión a la tierra, donde acaban los cuerpos que en este caso no pudieron ni crecer ni germinar por lo jóvenes que eran cuando acabaron con sus vidas.

El 5 de agosto de 1939, poco después de haber terminado la Guerra Civil española, un grupo de trece muchachas fue fusilado en Madrid a manos del ejército franquista. Sus nombres eran: Carmen Barrero Aguado, Martina Barroso García, Blanca Brisac Vázquez, Pilar Bueno Ibáñez, Julia Conesa Conesa, Avelina García Casillas, Elena Gil Olaya, Virtudes González García, Joaquina López Laffite, Dionisia Manzanero Salas, Victoria Muñoz García, Ana López Gallego y Luisa Rodríguez de la Fuente.

El asesinato de estas trece mujeres, la mitad menores de edad, fue uno de los episodios más crueles de la represión franquista. Con el final de la guerra, el país se dividió entre los vencidos y vencedores, y así, se inició un proceso de represión y persecución que atacó también a hijas, madres, en fin, mujeres que defendieron la República o, simplemente, tuvieron familiares o amigos a fines a ella. Es la España de los perseguidos, presos y exiliados. “*Hay un gran sector de mujeres represaliadas, de mujeres vinculadas en mayor o menor medida a la España republicana que es la España del exilio, no sólo exterior sino interior, de las mujeres familiares de presos, y presas ellas mismas, de las mujeres perseguidas, represaliadas, muchas de ellas ejecutadas también por el régimen*”, comenta la historiadora Ana Aguado de la Universidad de Valencia.¹¹⁰

¹⁰⁹ Detalle de carta de despedida que Julia Conesa escribió a su madre tras recibir la noticia de que le iban a fusilar.

¹¹⁰ Arantxa Carceller, *Las Trece Rosas*, Revista sociocultural Los ojos de Hipatia, 5 de agosto de 2016, <http://losojosdehipatia.com.es/cultura/historia/las-trece-rosas-2/>



Rosa rosae, 2015
Objetos encontrados
14 x 11 cm.

Federico García Lorca (5 de junio de 1898, Fuente Vaqueros, Granada- 18-19 de agosto de 1936 aprox. En Víznar, Granada aunque su cuerpo no se ha exhumado).

Poeta y dramaturgo español. En el transcurso de la «Edad de Plata» (1900-1936), la literatura española recuperó aquel dinamismo innovador que parecía perdido desde su Siglo de Oro; tal periodo tuvo su culminación en la obra poética de la Generación del 27, así llamada por el rebelde homenaje que sus miembros rindieron a Luis de Góngora con motivo de su tercer centenario. Sin embargo, pese a la inmensa talla de figuras como Rafael Alberti, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Luis Cernuda o el premio Nobel Vicente Aleixandre, ningún miembro del grupo alcanzaría tanta proyección internacional como Federico García Lorca.

Los primeros años de la infancia del poeta transcurrieron en el ambiente rural de su pequeño pueblo granadino. Cursó el bachillerato primero en Almería y luego, tras una enfermedad, en Granada. Continuó sus estudios superiores en la Universidad de Granada: estudió filosofía y letras y se licenció en derecho. En la universidad hizo amistad con el prestigioso compositor Manuel de Falla, quien ejerció una gran influencia en él, transmitiéndole su amor por el folclore y lo popular.

En 1919 se instaló en la Residencia de Estudiantes de Madrid, donde conoció a Juan Ramón Jiménez y a Antonio Machado, y trabó amistad con poetas de su generación y artistas como el futuro cineasta Luis Buñuel o el pintor catalán Salvador Dalí. En este ambiente de ebullición cultural brillaría pronto el magnetismo de la arrolladora personalidad de Federico García Lorca, cuya perenne simpatía y vitalidad encubría un íntimo malestar que sólo su obra dejaría entrever. Sus polifacéticos intereses lo llevaron a dedicarse con pasión no sólo a la poesía, sino también a la música y al dibujo, y empezó a interesarse por el teatro, aunque su primera pieza teatral, *El maleficio de la mariposa*, fue un fracaso.

De la poesía pura al surrealismo

En 1921 publicó su primera obra en verso, *Libro de poemas*[...] El reconocimiento y el éxito literario de Federico García Lorca llegó con la publicación, en 1927, del poemario *Canciones* y, sobre todo, con las aplaudidas

y continuadas representaciones en Madrid del drama patriótico *Mariana Pineda*[...]

Entre 1921 y 1924, al mismo tiempo que trabajaba en *Canciones*, García Lorca escribió una obra inspirada en el folclore andaluz, el *Poema del cante jondo* (publicado en 1931)[...]En el *Romancero gitano* se funden lo popular y lo culto para cantar al pueblo perseguido de los gitanos, personajes marginales marcados por un trágico destino. Formalmente, Lorca logró un lenguaje personal, inconfundible, cuya clave es la profunda asimilación por parte del poeta de los elementos y formas populares y su combinación con audaces metáforas y con una estilización propia de las exigencias de la «poesía pura», etiqueta que en sus inicios asumieron los miembros de su generación.

Tras este éxito, Lorca viajó a Nueva York, ciudad en la que residió como becario durante el curso 1929-1930. Las impresiones que la ciudad dejó en su ánimo se materializaron en *Poeta en Nueva York* (publicado póstumamente en 1940), un canto angustiante, con ecos de denuncia social, contra la civilización urbana y mecanizada[...]

Lorca, dramaturgo

De nuevo en España, en 1932 Federico García Lorca fue nombrado director de La Barraca, compañía de teatro universitario que se proponía llevar a los pueblos de Castilla el teatro clásico del Siglo de Oro.[...]

Fruto de esa mayor dedicación al teatro en los años finales son los tres grandes dramas rurales que constituyen la cima de su producción y que sitúan a Lorca entre los grandes dramaturgos europeos del periodo: *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) y *La casa de Bernarda Alba* (1936). [...]

La casa de Bernarda Alba, considerada su obra maestra, fue también la última, ya que ese mismo año, al estallar la Guerra Civil española (1936-1939) que llevaría a la dictadura de Francisco Franco, fue detenido por las fuerzas franquistas y fusilado diez días más tarde, bajo acusaciones poco claras que señalaban hacia su papel de poeta, librepensador y personaje susceptible de alterar el «orden social». Su asesinato causó una honda conmoción internacional y convirtió al artista en el trágico símbolo de la brutal intolerancia del fascismo.¹¹¹

¹¹¹ Federico García Lorca, *Biografías y Vidas* en La Enciclopedia Biográfica en Línea, http://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/garcia_lorca.htm



Federico, 2016
Casquillo de bala y libro encontrado
18'5 x 12'5 cm.

Serie *Los guardianes del bosque*

Los guardianes del bosque son hombres y mujeres enmascarados por cáscaras de semillas que asemejan a seres nocturnos como lechuzas, búhos, cárabos y autillos. Esta mimesis les procura un camuflaje, y sus pieles se transforman en ropajes de plumas que les hacen pasar desapercibidos en el entorno.

Son los propios elementos de la naturaleza los que les protegen, los troncos tras los que se esconden se convierten en escudos y los animales que los habitan son su sustento y referente para poder comunicarse unos con otros.

Son guardianes porque se han metamorfoseado en seres totémicos que custodian esos lugares salvajes a la vez que son resguardados entre sus raíces.

Como se ha explicado con anterioridad, la *pareidolia* es un proceso en el que el subconsciente imagina y reconoce caras en objetos y cosas, donde realmente no las hay. Este fenómeno sucedió al encontrar las cáscaras de frutos en las que se reconocían rostros de aves nocturnas.

Los del monte empleaban los sonidos de estas aves estrigiformes para comunicarse entre ellos y no ser reconocidos. A modo de reclamos sabían si otra agrupación guerrillera estaba cerca.

[...] El simulado canto del búho, dado por el que marca en descubierta, alerta a los demás de que sucede algo imprevisto. La elección de este sonido, comúnmente empleado por el maquis se debe a la habitual presencia de esta ave rapaz, de vuelo silencioso, tanto en lugares inaccesibles como en bosques espesos, zonas peñascosas y en montes desnudos de vegetación arbórea, anidando en los huecos de los árboles, en las hendiduras de las rocas o en los edificios vetustos y ruinosos.¹¹²

¹¹² Rafael de Llano Beneyto, *El llanto de los montes*, Ediciones de Buena Tinta, 2014, p. 139.

Además, en las novelas sobre el maquis se usará como recurso animalizar a los guerrilleros a través del lobo y el búho. Lo analizará en su trabajo *Del lobo y el búho: metáfora animal y animalización en la novela del maquis* Valeria Possi.

La elección de determinados animales por parte de los autores no responde simplemente a un criterio que tiene que ver con los rasgos más característicos de sus comportamientos, esto es, los rasgos etológicos de los mismos, sino que sirve en mayor medida para hacer referencia al imaginario cultural que se tiene de esos animales, como es el caso del lobo, animal que por excelencia, cultural y socialmente, lleva consigo una serie de denotaciones disfóricas que expresan conceptos tales como el peligro, la amenaza y la fiereza, rasgos que se corresponden con los de los guerrilleros según el relato dominante franquista.¹¹³

De la misma manera en que en las novelas los autores proponen una relectura del imaginario del lobo, para paralelamente ofrecer una visión distinta de los maquis –ahora ya ni héroes ni bandoleros, sino supervivientes que sufren las arduas condiciones de vida en la naturaleza, y la represión ensañada del régimen–, se encuentran otras metáforas que tienen como segundo término de comparación el búho, animal que tradicionalmente se asocia al anuncio de mala suerte, como muchas aves rapaces. En un primer momento, la inserción del búho sirve simplemente como dato de verosimilitud, ya que la imitación de su sonido era históricamente una de las contraseñas de los guerrilleros para reconocerse en la noche y en la ruralidad (Serrano, 2001: 206).¹¹⁴

Lo que se hizo fue buscar qué tipo de aves nocturnas son comunes en los montes de España, para analizar su plumaje y representarlo en los cuerpos de las esculturas. Se han empleado como modelos las siguientes aves rapaces: búhos, lechuzas, mochuelos, autillos y cárabos.

¹¹³ Valeria Possi, *Del lobo y el búho: metáfora animal y animalización en la novela del maquis*, Università di Bologna, en *La nueva literatura hispánica*, nº 19, 2015, p.50.

¹¹⁴ Valeria Possi, op.cit., p.63 (cita a Secundino Serrano, *Maquis. Historia de la guerrilla antifranquista*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2001).

Los cuerpos tallados a modo de figura totémica dejan entrever que se tratan de cuerpos humanos, pero el plumaje pintado y las máscaras que hacen de cabezas animalizan a estos personajes.

Se ha investigado sobre el significado de las figuras tótem, la similitud con esculturas de cabezas primitivas y la relación con la naturaleza como sucede con algunas tribus. Ha sido esencial investigar sobre el camuflaje y la lectura de Maite Méndez Baiges.

Recordamos las definiciones de mimesis y cripsis dadas en ese capítulo.

La mimesis es cuando un ser vivo se asemeja a otros de su entorno, puede ser visual, auditivo.

La cripsis consiste en que un ser vivo se asemeja al propio entorno para pasar desapercibido.

Los maquis se mimetizan de manera auditiva con las aves nocturnas mediante el ulular y diferentes reclamos. Y en el caso de *Los guardianes del bosque* se mimetizan en estos animales mediante la transformación de sus cuerpos en plumajes. Además sufren una cripsis ya que las plumas de estas aves se asemejan a los colores pardos de los montes y se camuflan con el entorno, pasando desapercibidas, uno de los objetivos principales de los guerrilleros. Las aves nocturnas, como su propio nombre indica, son habitantes de la noche y los personajes tratados aquí aprovechan la oscuridad de los bosques para desplazarse.



Búho real en vuelo



Cárabo en vuelo



Lechuza común y detalle del plumaje



Detalle del plumaje de un autillo



Mochuelo



Detalles de *Los guardianes del bosque*

El artista Paul Klee realizará entre 1916 y 1925 una serie de títeres a partir de la reutilización de objetos y materiales encontrados: huesos, enchufes, cepillos, retales de telas que había por su estudio y cáscaras de nueces. Treinta de cincuenta fueron las marionetas que sobrevivieron a los numerosos viajes y a la Segunda Guerra Mundial. Las realizó para su hijo y sin ningún fin artístico pero Carlota Lorente Balado en *Arte, Títeres y Educación en Paul Klee*¹¹⁵ señala que en diversas de estas piezas se puede reconocer ensamblajes dadaístas, rasgos de la abstracción geométrica e incluso sugerirnos collages cubistas.

El poeta coronado (1919); *El esquimal* (1924), un rostro realizado con un trozo de madera y restos de pieles; *El loco perfecto* (1925), unos ojos que parecen escaparse en un vuelo; *El espíritu eléctrico* (1923), una cabeza que es un verdadero enchufe; *El guerrero alemán* (1921); *El monje* (1922), un aire dogmático de superioridad; *El espíritu de las cerillas* (1925), una cabeza construida con las cajas; *El diablo* (un guante de piel se transforma hábilmente en cuernos, orejas o nariz); *El barbero de Bagdad* (1921), impresionantes ojos azules que todo lo escudriñan; *El autorretrato* (1922), un rostro afilado y unos profundos y rasgados ojos oscuros, los mismos que, desde la enorme foto de Paul Klee, que cubre la pared del fondo de la galería, abarcan el espacio, son otros tantos muñecos realizados con toda clase de materiales, recuperados aquí y allá, o en sus frecuentes visitas a «los rastros»: «Para hacerlas, empleaba al principio escayola, sobre todo; luego utilizó otros materiales: cartón-piedra, cajas de cerillas, enchufes viejos, etcétera. Las cabezas las pintaba con colores delicados o sombríos, según el carácter del personaje.»¹¹⁶

Estos personajes creados por el artista han sido un referente para la realización de *Los guardianes del bosque*, como se ha indicado, también empleó cáscaras de nueces para algunos de sus muñecos.

¹¹⁵ Carlota Lorente Balado, *Arte, Títeres y Educación en Paul Klee*, Biblioteca Marioneta, Museo Galego da Marioneta, 19 de noviembre de 2012, <https://bibliotecamarioneta.wordpress.com/2012/11/19/arte-titeres-y-educacion-en-paul-klee/>

¹¹⁶ Esther Ferrer, *Las marionetas de Paul Klee, expuestas en París*, Sociedad El País, 21 de febrero de 1979, http://elpais.com/diario/1979/02/21/sociedad/288399611_850215.html



Bocetos realizados a partir de los títeres de Paul Klee, Carmen Alvar, 2016 (acuarela y lápiz).



Tótems con figuras humanas y animales, Carmen Alvar, 2016 (acuarela).

Los guardianes del bosque













Guardián del bosque I, 2016
Objetos encontrados y acuarela sobre madera
Medidas variables





Guardián del bosque II, 2016
Objetos encontrados y acuarela sobre madera
Medidas variables





Guardián del bosque III, 2016
Objetos encontrados y acuarela sobre madera
Medidas variables





Guardián del bosque IV, 2016
Objetos encontrados y acuarela sobre madera
Medidas variables





Guardián del bosque V, 2016
Objetos encontrados y acuarela sobre madera
Medidas variables





Guardián del bosque VI, 2016
Objetos encontrados y acuarela sobre madera
Medidas variables





Guardián del bosque VII, 2016
Objetos encontrados y acuarela sobre madera
Medidas variables





Guardián del bosque VIII, 2016
Objetos encontrados y acuarela sobre madera
Medidas variables





Guardián del bosque IX, 2016
Objetos encontrados y acuarela sobre madera
Medidas variables





Guardián del bosque X, 2016
Objetos encontrados y acuarela sobre madera
Medidas variables



Serie *Agua amarga*

Al iniciar la Guerra Civil Española, muchos escritores se exiliaron para poder continuar con sus vidas. Con ***Agua amarga*** se hace un pequeño homenaje a aquéllos que cruzaron el océano Atlántico para seguir escribiendo en países como Argentina, México, Cuba...

Las obras de esta serie son realizadas en grafito ya que las imágenes originales proceden de fotografías de archivo de los escritores y lo que se pretende es hacer una interpretación de éstas. Cada autor va acompañado por un objeto encontrado de origen marino para hacer referencia al mar que cruzaron.

El llanto... El mar- León Felipe

Y aquéllos... ¿los del norte?
La elegía de la zorra,
que la cante la zorra,
el buitre
la del buitre
y el cobarde
la suya.
Cada raza y cada pueblo
con su letra y con su llanto.
Yo lloro solamente las hazañas
del rencor
y del polvo...
y la gloria
del hacha.

Luego,
mañana...
¡para todos el mar!
Habrá llanto de sobra para el hombre
y agua amarga
para las dunas calcinadas...
¡salitre para todos!
Mañana...
¡para todos el mar!
El mar solo otra vez, como al principio,
y el hombre solo, al fin, con su conciencia.

¡Para todos el mar!
y el hombre solo, solo...
sin tribu,
sin obispo
y sin espada.
Cada hombre solo, solo,
sin Historia y sin grito,
con el grito partido
y las escalas y las sondas rotas.

Cada hombre solo. Yo solo,
solo, sí,
solo,
solo,
flotando sobre el mar,
sobre el lecho profundo de mi llanto
y bajo el palio altivo de los cielos...
altivo,
silencioso
y estelar.

Si hay una luz que es mía,
aquí ha de reflejarse y rielar,
en el espejo inmenso de mis lágrimas,
en el mar...
¡en el mar!

Mañana,
para todos el mar:
el que mece las cunas
y derriba los ciclos,
el que cuenta los pasos de la luna
y los de la mula de la noria,
el que rompe los malecones
y los huevecillos,
el eterno comienzo
y el eterno acabar.

Mañana
sobre todos el mar...
sobre la zorra y sobre el buitre, el mar;
sobre el cobarde el mar;
sobre el obispo y su amatista, el mar;
sobre mi carne, el mar;
sobre el desierto, el mar;
y sobre el polvo y sobre el hacha, el mar.

¡El mar,
el mar,
el mar solo otra vez, como al principio!
¡El llanto... el mar!¹¹⁷

¹¹⁷ Luis Cernuda, *Luis Cernuda. Antología poética*, Alianza Editorial, 1978.

Luis Cernuda Bidón, nació en Sevilla el 21 de septiembre de 1902. Comenzó a leer los versos de su paisano Gustavo Adolfo Bécquer, a la edad de 9 años en el colegio de los padres Escolapios donde uno de sus profesores le enseña las normas básicas para escribir poesía y donde comienza sus primeros versos.

En 1919 comienza sus estudios en la Facultad de Derecho de la Universidad de Sevilla, que finalizará en 1925. Allí conocerá a quien tal vez fuere su mayor influencia, Pedro Salinas quien le animó a escribir y le invitó a participar en las tertulias literarias que organizaba y a la que asistían otros poetas de la Generación del 27 (a la que ambos pertenecieron). En aquella época se interesó por la lectura de escritores españoles del Siglo de Oro (Garcilaso, Lope de Vega, Góngora y Quevedo) y autores franceses contemporáneos como el Premio Nobel André Gide y los poetas surrealistas Paul Éluard y Pierre Reverdy. También participará en tertulias en Madrid en las que conocerá a Federico García Lorca y a Vicente Aleixandre.

Vivirá en Francia durante un año ejerciendo de lector en Toulouse. A su regreso a Madrid comienza a trabajar en una librería y en 1932 ayudará en las Misiones Pedagógicas (proyecto de solidaridad cultural patrocinado por el gobierno de la Segunda República Española, el Museo Pedagógico Nacional y la Institución Libre de Enseñanza). Participará en revistas literarias como *Octubre*, *La Verdad*, *Revista de Occidente*, *Mediodía* y *Litoral*, esta última creada por Manuel Altolaguirre, Concha Méndez y Emilio Prados.

En 1936 con el estallido de la Guerra Civil española se incorpora al Batallón Alpino y le enviarán a la Sierra de Guadarrama. En 1938 partirá a Reino Unido donde será tutor de niños refugiados de origen vasco y escribirá el poema *Niño muerto*, que inspira la obra *En flor, así alejados de la guerra* (Carmen Alvar, 2014). En 1939 se publicará su poemario sobre la Guerra Civil española *Las nubes*. Será profesor en Reino Unido hasta que en 1947 parta a Estados Unidos para dar clases en un colegio, en ese país se reencuentra con Pedro Salinas.

En sus visitas a México se reencontrará con sus amigos de la revista *Litoral*, finalmente se instala en Distrito Federal (Ciudad de México) en 1952, convirtiéndose en profesor

de la UNAM. Durante 1961 y 1963 será profesor también en la Universidad de California. En 1963 cuando regresa a México muere.

Será el primer poeta español en pronunciarse abiertamente homosexual, cosa que en la época y en el momento que vivía España era perseguido y tal vez fuera uno de los motivos que le llevaran al exilio. Su obra ha sido traducida a multitud de lenguas y su personaje perdura como uno de los mejores poetas de la Generación del 27.



Luis Cernuda, 2016
Estrella de mar encontrada y grafito
21 x 21 cm.

Concha Méndez Cuesta (27 de julio de 1898, Madrid- 7 de diciembre de 1986, México)

[...] Una mujer valiente que supo romper moldes con el mérito añadido de ser la mayor de diez hermanos en un momento en el que de la mujer nada se esperaba. Obtuvo el título de profesora de español en el Centro de Estudios Históricos, a escondidas de su familia, que con haberle dado una educación primaria y conocimiento de francés, se daba por satisfecha.

No era únicamente la mujer del poeta Manuel Altolaguirre, ni la novia de juventud de Luis Buñuel, como María Teresa León tampoco fue exclusivamente la mujer de Rafael Alberti. Pero a Concha Méndez, su actitud de vida intrépida, valiente, su lucha constante, su coraje para hacerse cargo cada vez que era preciso de la imprenta de su marido y, por supuesto, sus versos, no le sirvieron durante muchos años más que para hablar únicamente del esposo que la abandonó y del amigo que murió en su casa de *Tres Cruces*. [...]

Con nueve poemarios a sus espaldas, un guión de cine, *Historia de un taxi* que dirigiría Carlos Emilio Nazarí en 1927), montajes de teatro infantil con Maruja Mallo en el Lyceum Club Femenino [...]

Concha Méndez Cuesta nació el 27 de julio de 1898 en Madrid y murió en México D.F., 1986, en su casa de *Tres Cruces*, situada en el corazón de Coyoacán, en donde también habitó y murió Luis Cernuda.¹¹⁸

¹¹⁸ Pepa Merlo, *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*, Fundación José Manuel Lara, Vandalia, Sevilla, 2010, pp.292-294.

Se mire donde se mire- Concha Méndez

Se mire donde se mire,
nada se ve por la tierra,
que la luz ya no es la luz,
que es sombra negra y sin tregua
y por todos los caminos
la sangre hasta el pecho llega.

¿Por qué esta mezcla de sangres,
unas viejas y otras nuevas?
¿Qué necesitan los dioses
del Porvenir, que las mezclan?

Pienso que hay una razón,
y espero poder saberla.
Sólo una blanca esperanza
me hace vivir para ella.
Quiero creer todavía
que las sangres que se enfrentan
en esta dura batalla
de las almas y las venas
han de darnos una luz
que ha de romper las tinieblas.



Concha Méndez, 2016
Bígaros encontrados y grafito
21 x 21 cm.

Juan Ramón Jiménez (23 de diciembre de 1881, Moguer, Huelva- 29 de mayo 1958, San Juan, Puerto Rico).

Nació el 23 de diciembre de 1881 en Moguer, Huelva, en el seno de una familia de ricos comerciantes.

De joven pensó en dedicarse a la pintura, pero cuando un periódico publicó sus primeros versos, se decidió por la poesía. Cursó estudios en la Universidad de Sevilla.

Profundamente conmovido por los poemas de Rubén Darío en su juventud, fue también un apasionado por la lectura de los poetas del simbolismo francés. En 1900 llegó a Madrid, donde fue amigo de Darío y Valle-Inclán. En ese mismo año murió su padre y sufre una gran depresión. Después de pasar por diversos sanatorios regresó a Moguer, donde se dedicó a leer y a escribir. También en 1900 se editaron sus dos primeros libros de poemas: *Ninfeas* y *Almas de violeta*.

En los años veinte volvió a Madrid, alojándose en la Residencia de Estudiantes, donde los miembros de la generación del 27 lo reconocieron como maestro. Realiza varios viajes a Francia y más tarde a Estados Unidos, donde se casa con la que ya sería su compañera para toda la vida, Zenobia Camprubí.

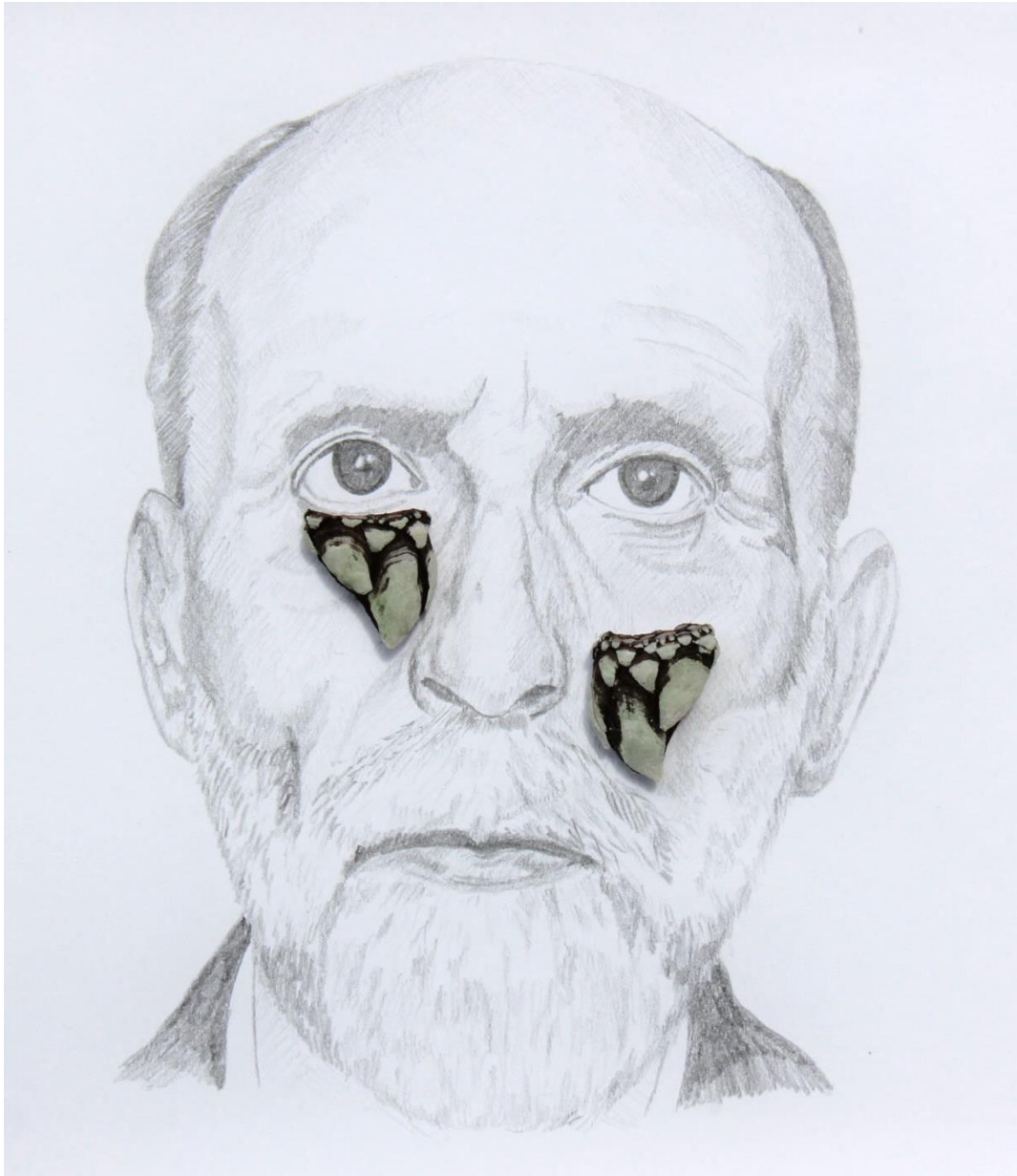
Entre sus principales antologías se encuentran *Poesías escogidas* (1917), *Segunda antología poética* (1922), *Canción* (1936) y *Tercera antología* (1957). La influencia del modernismo se percibe en sus primeros libros, aunque su mundo poético apunta hacia lo inefable. Su obra se hace independiente de cualquier escuela, aunque el simbolismo, ya totalmente asumido, siga influenciando en su poesía casi hasta el final. Con el paso de los años su estilo se hace cada vez más depurado, siempre en busca de la belleza absoluta sin dejar de ser al mismo tiempo metafísico y abstracto, como se aprecia en *Baladas de Primavera* (1910) *La soledad sonora* (1911) o *Diario de un poeta recién casado* (1917), escrito básicamente durante su viaje a Estados Unidos. Siguen *Eternidades* (1918), *Piedra y cielo* (1919) y uno de los puntos más altos de su poesía, *Estación total*, un libro escrito entre 1923 y 1936, aunque no se publique hasta 1946.

Los escritos en prosa que formarían posteriormente la vasta galería Españoles de tres mundos (1942) empezaron a publicarse en diarios y revistas en los años inmediatamente anteriores a su exilio. Otro libro suyo escrito en prosa poética es Platero y yo (1917), donde funde fantasía y realismo en las relaciones de un hombre y su asno. Es el libro español traducido a más lenguas del mundo, junto con Don Quijote de Miguel de Cervantes. Escribió además los Romances de Coral Gables (1948) y Animal de fondo (1949). Con ellos y el poema 'Espacio', alcanza lo que se ha llamado su "tercera plenitud" determinada por el contacto directo con el mar.

En 1936, al estallar la Guerra Civil española, se vio obligado a abandonar España. Estados Unidos, Cuba y Puerto Rico, fueron sus sucesivos lugares de residencia. Recibió ya casi moribundo, la noticia de la concesión del Premio Nobel de 1956, Tres días después muere su mujer.

Juan Ramón Jiménez falleció el 29 de mayo de 1958 en la Clínica Mimiya de Santurce (Puerto Rico). Sus restos, juntos con los de Zenobia, reposan en el cementerio de Jesús en Moguer, (España).¹¹⁹

¹¹⁹ Juan Ramón Jiménez,
<http://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/1511/Juan%20Ramon%20Jimenez>



Juan Ramón Jiménez, 2016
Percebes encontrados y grafito
21 x 21 cm.

Ernestina de Champourcin

Con trece años Ernestina Michels de Champourcin y Morán de Laredo firma su primer poema escrito en francés. Sus padres estimulan la inclinación hacia la poesía que su primogénita demuestra. Desde que naciera el 10 de Julio de 1905, Ernestina tuvo una educación escogida, rodeada de institutrices que le enseñaron desde muy pequeña, entre otras cosas, inglés y francés. No podía ser de otro modo teniendo en cuenta el hogar en el que había nacido Ernestina. Su padre había heredado el título de barón de Champourcin de unos antepasados de la Provenza francesa. Su madre, Ernestina Morán de Laredo Castellanos nació en Montevideo y acompañada de su padre, un militar asturiano, pasó la infancia viajando por Europa.

Desde ese primer poema, su vida estaría siempre ligada a la poesía. “¿Comprendes por qué no he podido sentir nunca sin la poesía?”, le dice a Carmen Conde en una carta. Ernestina se había enamorado por primera vez de un poeta, Humberto Pérez de Ossa, que llegó a ser Premio Nacional de Literatura en 1924 con la novela *La Santa Duquesa*, en la que Ernestina decía que había mucho suyo: [...]

[...] Asidua al Lyceum Club Femenino, presente siempre en todas las tertulias, en los actos de la Residencia de Estudiantes, vivió intensamente el ambiente literario de aquellos años tan importantes y se implicó activamente en los cambios que se estaban produciendo. En estos ambientes conocerá a Juan José Domenchina con el que se casa en 1936 y que será su compañero de viaje cuando deciden abandonar el país. Él vivió un triste exilio en México donde murió en 1959, ella disfrutó del país. Ernestina se llevó su forma de vida a la otra orilla del Atlántico, donde vivió traduciendo y frecuentando los grupos de intelectuales que como ella había recalado en ese lado del mundo.

Su amistad y admiración por Juan Ramón Jiménez, al que visitó en los años del exilio en Puerto Rico, fue una constante en su vida que dejó reflejada en el libro *La ardilla y la rosa (Juan Ramón en mi memoria)*. En 1952 había ingresado en el Opus Dei.

Ernestina de Champourcin murió en Madrid el 27 de Marzo de 1999, premiada, homenajeada y reconocida en su país.¹²⁰

Luz en la memoria I- E. de Champourcin

¡Qué ganas de acercarme!
Sobre el mar ibas mudo,
alejado, a distancia,
como si una pared
adusta separase
esos destinos nuestros
tan juntos sin embargo.

Miré a mi alrededor
y todas las pupilas
se hundían en el surco
que devoraba el agua.
Un miedo de los ojos
esquivando otros ojos,
un afán de guardar
para sí aquel momento,

Vi una mano perdida
que buscaba otra mano,
retirándose luego
avergonzada, mustia.
Y seguimos así,
queriendo sin querer,
inmóviles y rígidos
con los labios sellados.¹²¹

¹²⁰ Pepa Merlo, op. cit., pp.302-304.

¹²¹ Ernestina de Champourcin, *Luz en la memoria I*, <http://www.poesi.as/ech84010.htm>



Ernestina de Champourcin, 2016
Mejillones encontrados y grafito
21 x 21 cm.

Rafael Alberti (16 de diciembre 1902-28 de octubre de 1999 Puerto de Santa María, Cádiz)

El 27 de abril de 1977, tras treinta y ocho años de exilio -veinticuatro en Argentina y catorce en Italia-, RAFAEL ALBERTI regresa por primera vez a España. Sus primeras palabras al descender del avión fueron: "Me fui con el puño cerrado y vuelvo con la mano abierta en señal de concordia entre todos los españoles".

Su ya hoy mítica vida está ligada, durante casi un siglo, a los acontecimientos culturales, políticos y sociales más destacados de nuestro país. Desde su afiliación al Partido Comunista, su labor en la Alianza de Intelectuales Antifascistas durante la Guerra Civil, su colaboración durante la contienda junto a María Teresa León y otros intelectuales en el salvamento de importantes obras de arte de nuestro patrimonio cultural -"Las Meninas" de Velázquez, "Carlos V" de Tiziano...-, hasta su rica presidencia honoraria con Dolores Ibárruri de las primeras Cortes Democráticas... Todo ello lo convierte en un personaje singular de nuestra historia más reciente.

Rafael Alberti ha llenado con sus versos las páginas más importantes de la poesía contemporánea. Su pertenencia a la mítica *Generación del 27* lo liga al grupo de mayor esplendor poético del siglo XX, que él ha ido atravesando con una ética y dignidad ejemplares, reconocida con numerosos premios entre los que destacan el Nacional de Literatura, el Lenin de la Paz, el Nacional de Teatro y el Cervantes de Literatura.¹²²

¹²² Vida y obra de Rafael Alberti:

http://www.rafaelalberti.es/ESP/RafaelAlberti/Vida_y_Obra.php?JT=VOBack

Romance de la defensa de Madrid- Rafael Alberti

Madrid, corazón de España,
late con pulsos de fiebre.
Si ayer la sangre hervía,
hoy con más calor le hierva.

Ya nunca podrá dormirse,
porque si Madrid se duerme,
querrá despertarse un día
y el alba no vendrá a verle.

No olvides, Madrid, la guerra;
jamás olvides que enfrente
los ojos del enemigo
te echan miradas de muerte.

Rondan por tu cuello halcones
que precipitarse quieren
sobre tus rojos tejados,
tus calles, tu brava gente.

Madrid: que nunca se diga,
nunca se publique o piense
que en el corazón de España
la sangre se volvió nieve.

Fuentes de valor y hombría
las guardas tú donde siempre.

Atroces ríos de asombro
han de correr a esa hora,
si esa mal hora viniere
-hora que no vendrá-, sea
más que la plaza mas fuerte.

Los hombres, como castillos;
igual que almenas sus frentes,
grandes murallas sus brazos,
puertas que nadie penetre.

Quien al corazón de España
quiera asomarse, que llegue.
¡Pronto! Madrid está cerca.

Madrid sabe defenderse
con uñas, con pies, con codos,
con empujones, con dientes,
panza arriba, arisco, recto,
duro, al pie del agua verde
del Tajo, en Navalperal,
en Sigüenza, en donde suenan
balas y balas que busquen
helar al sangre caliente.

Madrid, corazón de España,
que es de tierra, dentro tiene,
si se le escarba, un gran hoyo,
profundo, grande, imponente,
como un barranco que aguarda...
Sólo en él cabe la muerte.¹²³

¹²³ AAVV, *Romancero de la Guerra Civil (Serie I)*, Alianza de Intelectuales Antifascistas, Ediciones de la Guerra Civil, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Sección de Publicaciones, Madrid, noviembre de 1936.



Rafael Alberti, 2016
Cangrejos encontrados y grafito
21 x 21 cm.

León Felipe (11 de abril de 1884, Tábara, Zamora- 18 de septiembre de 1968, Ciudad de México).

Representante de los creadores exiliados tras la Guerra Civil, sus versos poseen un talante crítico y de lucha contra las injusticias sociales. Hijo de un notario, pasó su infancia en Sequeros (Salamanca) y en 1893 se trasladó con su familia a Santander. Tras estudiar en Madrid, ejerció de farmacéutico en varias ciudades al tiempo que trabajaba como actor para una compañía de teatro itinerante.

Estuvo encarcelado por deudas, administró los hospitales de Guinea, y en 1922 viajó a México, donde desempeñó labores de bibliotecario en Veracruz antes de ser agregado cultural de la embajada española y profesor de literatura en diversas universidades americanas. Al estallar la Guerra Civil española se encontraba en Panamá, desde donde regresó a España para apoyar la causa republicana. En 1938 se exilió definitivamente en México.

Su obra poética se abrió con *Versos y oraciones del caminante* (1920), cuya sencillez temática y estilística distanció al autor de las corrientes posmodernistas del momento. En el segundo volumen de *Versos y oraciones del caminante* (1930) vuelven los temas intimistas centrados en la experiencia cotidiana, pero el tono elevado y profético revela el magisterio de Walt Whitman, que fue traducido por el autor.

La actitud moral comenzó a manifestarse en su siguiente obra, *Drop a star* (1933), donde las influencias de Whitman, Antonio Machado, Miguel de Unamuno y T. S. Eliot se fundieron con un modelo expresivo inspirado en la Biblia, que fue característico de su producción. La experiencia de la guerra civil y el exilio posterior configuraron una voz poética combativa y rebelde, especialmente a través de *La insignia* (1937), *El payaso de las bofetadas y el pescador de caña* (1938), *El hacha* (1939), *Español del éxodo y el llanto* (1939) y *El gran responsable* (1940).

En estas obras León Felipe encarnó la figura del poeta vidente, entre prometeico y quijotesco, que enuncia su discurso de una manera casi mística: la palabra actúa como una fuerza que redime a los humildes de los sufrimientos e injusticias, aunque a veces sea tan sólo un grito desesperado.

Sus composiciones, de gran fuerza lírica y hondo contenido social, rememoran el drama de la guerra, la derrota y el destierro, al tiempo que reflejan la condición humana con apasionado idealismo. Los versos destacan por la sobriedad del léxico, y por un ritmo amplio y reiterativo que le comunica una sonoridad semejante a la de los versículos bíblicos, aunque en ocasiones incurran en lo prosaico o parezcan fruto de un fácil verbalismo.

Después de *Ganarás la luz* (1943) y *Parábola y poesía* (1944), publicó *Antología rota* (1947), selección de poemas que llegó a gran número de lectores. Posteriormente aparecieron *España e Hispanidad* (1947), *Llamadme publicano* (1950) y *El ciervo y otros poemas* (1958), este último un canto elegíaco provocado por el fallecimiento de su esposa. En su libro postrero, titulado *¡Oh, este viejo y roto violín!* (1965), reflexiona sobre el tiempo, el sueño y la muerte, temas centrales de su última etapa.¹²⁴

Llamadme publicano- León Felipe

Yo no sé muchas cosas, es verdad.

Digo tan sólo lo que he visto.

Y he visto:

que la cuna del hombre la mecen con cuentos,

que los gritos de angustia del hombre los ahogan con cuentos,

que el llanto del hombre lo taponan con cuentos,

que los huesos del hombre los entierran con cuentos,

y que el miedo del hombre...

ha inventado todos los cuentos.

Yo no sé muchas cosas, es verdad,

pero me han dormido con todos los cuentos...

Y sé todos los cuentos.¹²⁵

¹²⁴ León Felipe, http://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/leon_felipe.htm

¹²⁵ <http://nuestrospoemasfavoritos.blogspot.com.es/2008/12/len-felipe-llamadme-publicano.html>



Leon Felipe, 2016
Caracolas encontradas y grafito
21 x 21 cm.

Serie Años 40...

Tras la Guerra Civil española se abolieron leyes que se habían conseguido durante la República y que eran favorables en cuanto a la igualdad de la mujer. Entre estas leyes estaban el matrimonio civil, el divorcio y el sufragio femenino (1931). Lo mismo sucederá en cuanto al trabajo y la vida pública, reduciéndose en la mayoría de los casos al ámbito del hogar.

Las niñas y mujeres eran preparadas para lo que se denominó como la “Glorificación de la maternidad” siendo premiadas las familias numerosas y por lo tanto fomentando a que el país se recuperase de las pérdidas humanas sufridas durante el conflicto bélico. Esto supuso una objetización de la mujer como instrumento reproductivo. Para ello tenían que casarse con sus parejas, como dicta la fe cristiana, abandonar sus trabajos y dedicarse en cuerpo y alma a ser buenas esposas, madres y señoras de su hogar.

«El problema de la educación femenina exige un planteamiento nuevo. En primer lugar se impone una vuelta a la sana tradición que veía en la mujer la hija, la esposa y la madre y no la intelectual pedantesca que intenta en vano igualar en vano a los dominios de la Ciencia. Cada cosa en su sitio. Y el de la mujer no es el foro, ni el taller, ni la fábrica, sino el hogar, cuidando de la casa y de los hijos, y de los hábitos primeros y fundamentales de su vida volitiva y poniendo en los ocios del marido una suave lumbre de espiritualidad y de amor».¹²⁶

La Sección Femenina de la FET y de las JONS (Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista) se ocuparía de ello.

Pilar Primo de Rivera, la hermana del Fundador José Antonio, se convirtió en la cabeza y el alma de la Sección Femenina, en el máximo mando y en la

¹²⁶ María del Carmen Agulló Díaz, *La mujer durante el franquismo*, cap. 3.2. *Educación de las mujeres basadas en el género* (AAVV, *Estudios sobre la política educativa durante el franquismo*, coordinado por Alejandro Mayordomo, Universidad de Valencia, 1999), (cita a Adolfo Maíllo, *Educación y revolución. Los fundamentos de una Educación nacional*, Madrid, Editora Nacional, 1943, pp. 93–94), <http://www.vallenajerilla.com/berceo/garciacarcel/lamujerduranteelfranquismo.htm#FRANQUISMO>.

auténtica conservadora de las esencias falangistas. Tal vez por ello sea la parte femenina de la organización falangista que más tarde en adaptarse a los nuevos tiempos y continúe hasta casi el final del franquismo transmitiendo una ideología superada por los hombres. Su modelo de mujer se identifica con el de madre y su educación se dirige a formarla como buena ama de casa y reproductora, suprimiendo todas aquellas materias que resten importancia a la formación del hogar.¹²⁷

Por lo tanto, las niñas ya estaban predestinadas y su fin era el mismo para el que les estaban preparando, ser “mujeres para Dios, para la Patria y para el hogar”. La enseñanza era no mixta porque el fin de los niños era el de servir y defender a la patria.

“[...] Educación para el hogar: Es la familia sana, fundamento de la sociedad; y la española es todavía la más sana del mundo; precisa preservarla de contagios disolventes, y para ello, educar a nuestras mujeres con esa aspiración: que sean, ante todo, mujeres, el alma del hogar y aglutinante de la familia; que ellos son el trono y el reino de la mujer cristiana y española; y sin que con ello se proscriba la cultura femenina deseable, hay que tener en cuenta ante todo, que el sistema educativo de la mujer, debe mirar fundamentalmente al hogar; y que esto no debe olvidarse en ninguna escuela”.¹²⁸

La serie titulada **Años 40...** recoge una selección de imágenes fruto del hallazgo de fotografías de personas desconocidas de la Comunidad Valenciana, datadas en esa década.

La intención es destacar la situación de la mujer del momento bajo el yugo opresor del franquismo y subvertir el papel que se le otorgaba de ser una buena esposa, una buena ama de casa y una buena madre.

¹²⁷ M. C. Agulló Díaz, op.cit., cap. 3.2.2. *Educación desde la Falange*.

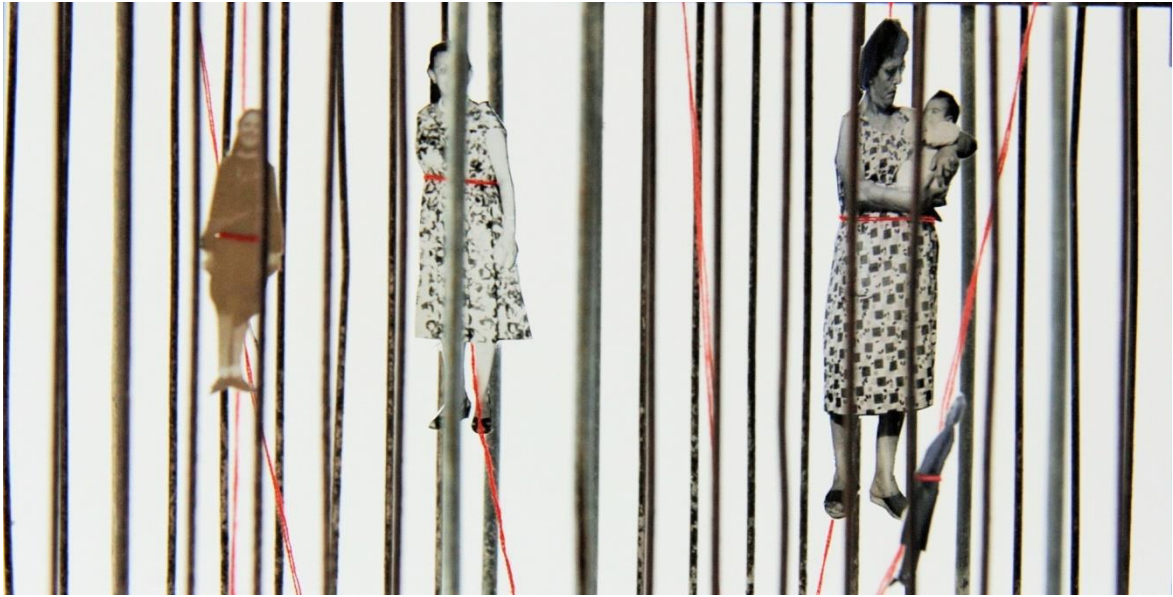
¹²⁸ M. C. Agulló Díaz, op.cit., cap. 3.2.3. *Los años cuarenta*, (cita a la Junta Provincial de 1ª Enseñanza de Valencia. Circular a las Juntas Municipales de Educación primaria. Valencia, 1941).

Las fotografías han sido intervenidas con hilo rojo y bordados, materiales que culturalmente han estado ligados a las labores femeninas. Como se ha señalado a lo largo de la investigación es un material muy recurrente en las obras de feministas.

En otras ocasiones las artistas han recurrido a introducir técnicas artesanales que tradicionalmente han formado parte de lo doméstico, como la costura o el bordado. [...] Por un lado, se denuncia que las actividades domésticas siguen siendo asignadas a las mujeres y por ello son menospreciadas, a la vez que se eleva la técnica del tejido o bordado a la categoría de arte.¹²⁹

Acompañan a esta serie dos objetos intervenidos con fotografías, una jaula que juega con la idea del hogar como lugar represor y un cuaderno de la Sección Femenina, manual esencial para las señoritas.

¹²⁹ María Teresa Alario Trigueros, *Arte y Feminismo*, Arte Hoy, Ed. Nerea, 2008, p. 88.





La casa, 2013
Fotografías encontradas, piedras e hilo sobre jaula
21 x 20 x 11 cm.



La buena madre, 2013
Hilo rojo sobre fotografía y marco encontrados
14'5 x 10'5 cm.



La buena madre, 2013
Hilo rojo sobre fotografía y marco encontrados
14'5 x 10'5 cm.



La buena madre, 2013
Hilo rojo sobre fotografía y marco encontrados
14'5 x 10'5 cm.



La buena madre, 2013
Hilo rojo sobre fotografía y marco encontrados
14'5 x 10'5 cm.



La buena madre, 2013
Hilo rojo sobre fotografía y marco encontrados
14'5 x 10'5 cm.



La buena madre, 2013
Hilo rojo sobre fotografía y marco encontrados
14'5 x 10'5 cm.



La buena madre, 2013
Hilo rojo sobre fotografía y marco encontrados
14'5 x 10'5 cm.



La buena madre, 2013
Hilo rojo sobre fotografía y marco encontrados
14'5 x 10'5 cm.





Los que hay que ver, 2014
Cuaderno y fotografía encontrados
14 x 26 cm.

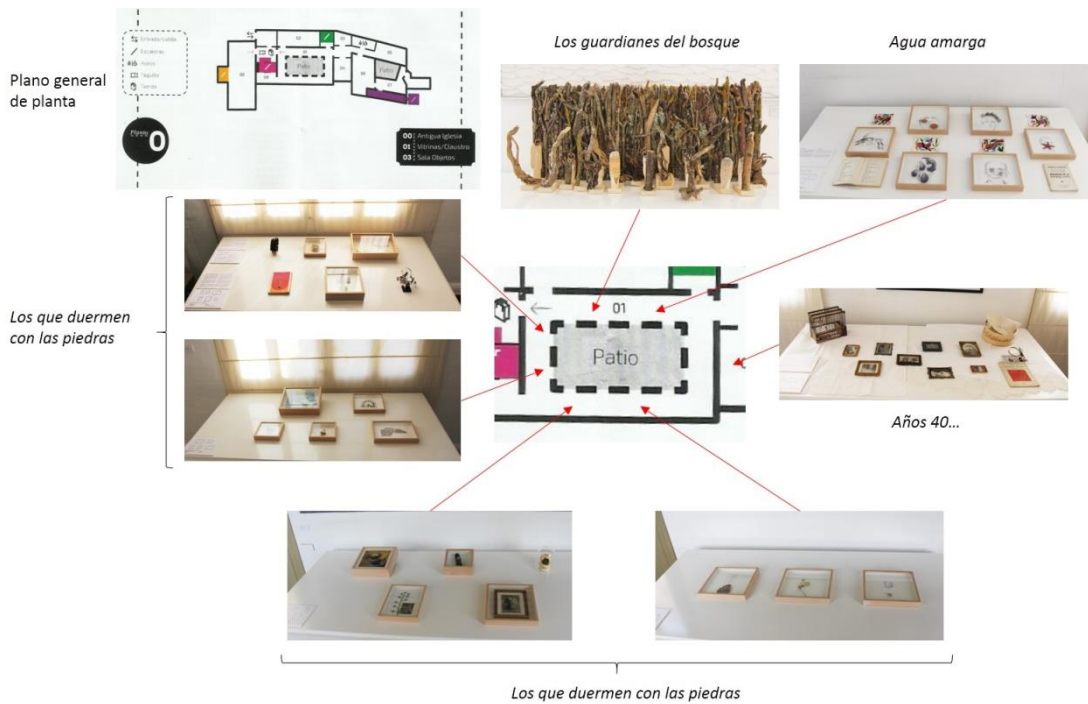
V.1.2. Conclusiones plásticas de *Haciendo Memoria*

Lugares en los que ha sido expuesta *Haciendo Memoria*

2016. Museo de Obra Gráfica de San Clemente, 9 de junio- 7 de agosto (exposición individual)



2016. Museo de Arte Contemporáneo, Fundación Antonio Pérez de Cuenca, del 14 de abril- 2 de junio (exposición individual)



2016. *OFF*, Jornadas de El cuerpo como medida, Universidad Rey Juan Carlos de Fuenlabrada, Madrid.



2015. *V Salón de las Vanidades*, Museo Municipal de El Carpio, Córdoba.



2015. *La diosa frente al espejo*, Sala de exposiciones de la Casa de Cultura de Xirivella, Valencia.



2015. *Los que duermen con las piedras*, 2ª edición del festival Benimaclet Confusión. Exposición en el Centro Cultural "Frabica", Valencia.



2015. *Sit down*, Incubarte 7 Festival Internacional de Arte en Valencia, Sala de exposiciones Teatro Escalante, Valencia 2014.



2014. *Memoria*, 1ª edición del festival Benimaclet Confusión. Exposición en el Centro Cultural "A contar mentiras", Valencia.



Resumen de resultados obtenidos (2014-2015)

La prioridad de este 2º año era la realización de una estancia de 3 meses en el extranjero en el que desarrollar parte de la tesis doctoral. Gracias a la beca Erasmus Práctica concedida por la U.P.V. ha sido posible llevar esta estancia a cabo en el Departamento de Bienes culturales y Ambientales de la Universidad de los Estudios de Milán, bajo la supervisión del Profesor Giorgio Zanchetti. Las actividades desarrolladas han consistido en la lectura de una amplia bibliografía sobre el tema de estudio, el Arte Povera. Ha sido fundamental la asistencia continuada durante la estancia a la biblioteca del departamento además del de la biblioteca del Castillo Sforzesco de Milán. Las tutorías realizadas han sido muy satisfactorias.

La participación en exposiciones colectivas e individuales, nacionales e internacionales tiene valor por la difusión que se le da al trabajo práctico de la tesis doctoral presentada en los diferentes festivales y exposiciones, además de poder aprender de las críticas y comentarios al respecto. También la importancia de conocer galeristas y la oportunidad de visibilizar parte de las conclusiones del trabajo de investigación.

- Festival Internacional de Arte Independiente INCUBARTE, en su 7ª edición en la ciudad de Valencia. Participación con una obra en la exposición *Sit down* en la sala de exposiciones del Teatro Escalante de Valencia. Festival desde el 18 al 21 de junio, exposición 1 mes.

Importante al ser un festival internacional y por la selección de una obra entre un gran número de participantes, además de la difusión de las obras.

- Participación en Benimaclet ConFusión Festival, en su 1ª edición en Valencia. Participación con todas las obras plásticas de la tesis doctoral.

La participación en este festival y mostrar por primera vez las obras relacionadas con la tesis doctoral hacen de esta ocasión un punto clave para dar a conocer el proyecto.

- Participación con dos obras en la exposición con motivo de la I Subasta de Arte FUNDACIÓN ESTUDIO para becas de escolaridad, venta las obras presentadas. Marzo 2015, Madrid.

- Exposición individual en el Kaf café de Benimaclet, cafetería y espacio cultural, septiembre de 2014, Valencia

Resumen de resultados obtenidos (2015-2016)

La realización de dos exposiciones individuales bajo el nombre de “Haciendo Memoria” ha permitido dar mayor difusión y visibilidad a la investigación plástica de la tesis. Además de la importancia que tiene que sea una exposición itinerante llevada durante dos meses al Museo Fundación Antonio Pérez de Cuenca y con posterioridad otros dos meses al Museo de Obra Gráfica de San Clemente. A propósito de la exposición se ha realizado un catálogo bajo mi propia autoría y con ISBN: 978-84-16463-11-4.

La participación en exposiciones colectivas ha facilitado la posibilidad de exponer en ciudades donde no se había expuesto el trabajo plástico de la tesis con anterioridad, entre esas ciudades se pueden destacar: Cuenca y Córdoba.

- *La diosa en el espejo*, en la Sala de exposiciones del Excelentísimo Ayuntamiento de Xirivella, Valencia. Duración del 6 al 26 de octubre de 2015. Exposición en torno al tema de la mujer y en el que se expusieron las obras sobre la mujer durante la posguerra civil española.
- Participación en *Benimaclet ConFusión Festival*, en su 2ª edición en Valencia Duración 17 y 18 de octubre de 2015. En la segunda edición de este, cada vez más, visitado festival de artes en Valencia se pudieron ver las obras dedicadas a la guerrilla y tituladas bajo la serie de “Los que duermen con las piedras”. Ya que parte de la obra plástica de la investigación se encontraba en este festival y otra gran parte en la exposición colectiva simultánea de *La diosa en el espejo*, se procuró dar difusión a cada evento desde el otro para poder completar el visionado de la obra.
- Selección de las tres obras enviadas al Certamen del *V Salón de las Vanidades*, Museo Municipal de El Carpio, Córdoba. Duración del 12 al 21

de diciembre de 2015. Las obras expuestas también pertenecen a la serie de “Los que duermen con las piedras”.

- Exposición *OFF* durante las I Jornadas el cuerpo como medida, Sala de las Palmeras, Universidad Rey Juan Carlos de Fuenlabrada, Madrid. Duración 18 y 19 de febrero de 2016. Durante estas jornadas en las que se participó con una ponencia sobre el camuflaje militar relacionado con el arte, se pudo visitar además la exposición paralela organizada en la Universidad y en la que expuse algunas de las obras de la tesis justificando esa mimesis con el entorno sobre la que había realizado mi comunicación.
- Exposición *Roaming*, Sala Larga de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Duración del 22 al 26 de febrero de 2016. En este caso los objetos encontrados eran postales y la forma de hacer memoria consistió en invitar al espectador a recordar los espacios de la ciudad de Cuenca mediante el recuerdo, el dibujo y la escritura.

La donación de obra a la Fundación Antonio Pérez de Cuenca, es esencial ya que supone tener una pieza dentro de la exposición permanente de un museo.

La donación de obra a la Fundación Estudio supone formar parte de esa colección, por lo que es importante el cuanto a la difusión que den ellos mediante exposiciones anuales.

V.2. Collages

La técnica del *collage* ha sido una de las técnicas investigadas en la parte teórica y que se ha querido llevar a la práctica sin una temática cerrada como en *Haciendo Memoria*. La experimentación con diferentes formas de proceder ha sido tan esencial como la teoría para poder impartir los talleres de iniciación dados durante el curso 2016-2017 en la ciudad de Madrid.

Estas obras únicas sobre papel, son una selección hecha entre más de 75 collages elaborados durante los años que comprenden el desarrollo de esta investigación (2013-2017)

Los temas principales son: la infancia, la naturaleza y el cambio climático, las víctimas de conflictos, el recuerdo de mujeres olvidadas por la historia, homenajes a fotógrafos, poetas, pintores y cineastas, y *collages* de índole más surrealista.

Algunas imágenes han sido extraídas de libros y enciclopedias sobre guerras mundiales, revistas antiguas y actuales, desde la Revista Estampa hasta Destino, pasando por Historia y Vida, la revista Triunfo y el National Geographic.

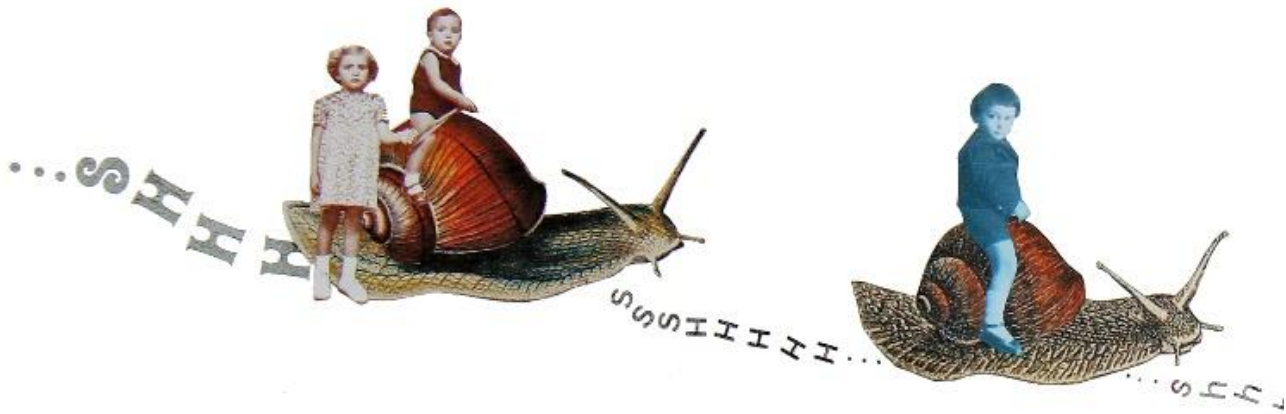
Se da una segunda vida a estos objetos que se habían desechado para acabar definitivamente con su uso y para convertirse de nuevo en papel, o aquéllas revistas amontonadas en rincones de casas debido a la aparición de fascículos digitales.

Se crean nuevos mundos imaginados como un canto a la vida a través del azar que esconde la página anterior.



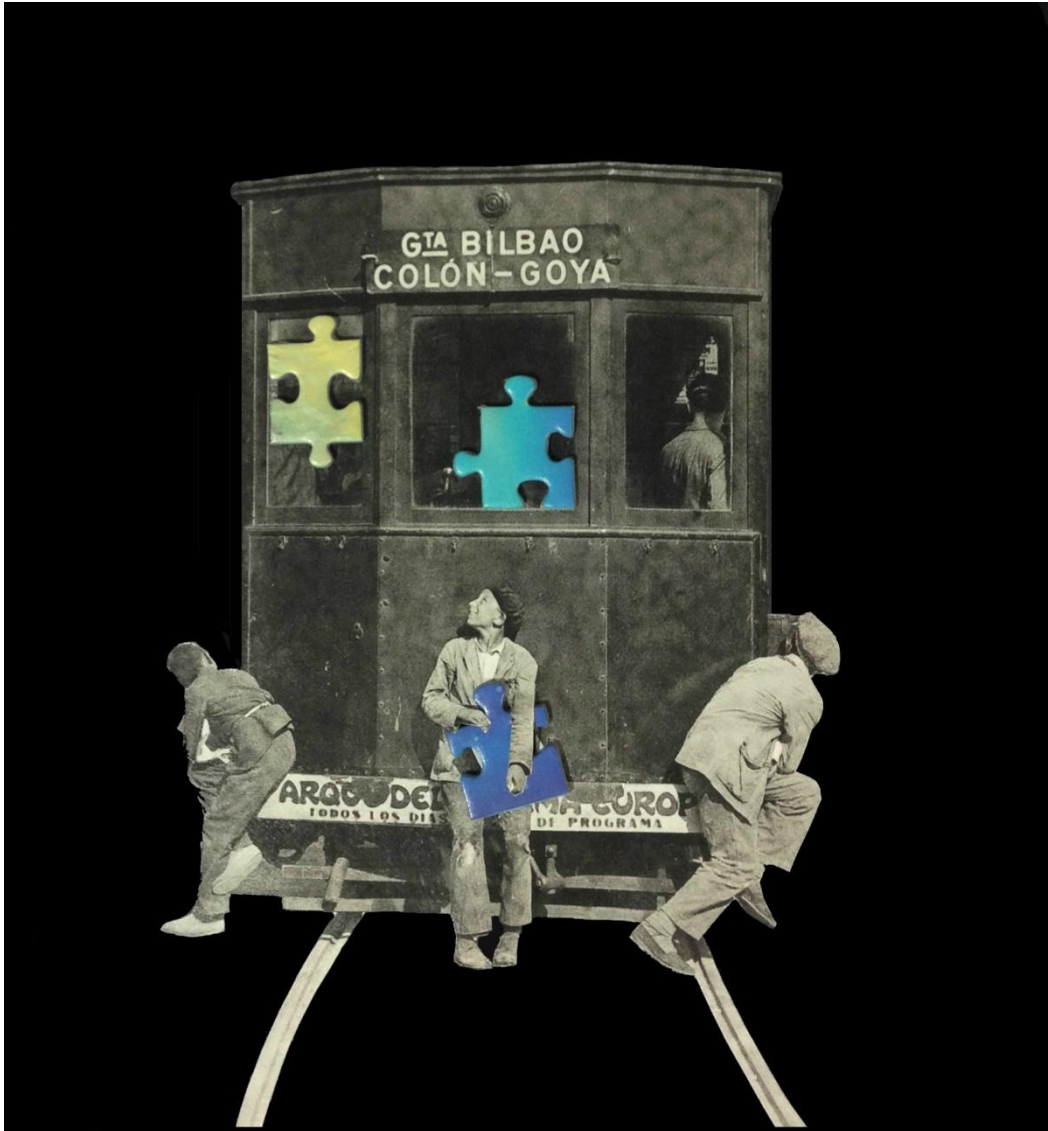
La vuelta al cole, 2015
Collage sobre papel
21 x 29'6 cm.

(portada de la revista *EU-topías*. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos, Volumen 10, 2015).



Secretos, 2016
Collage y letras transfer sobre papel
20 x 50 cm.





El cristal roto, 2016
Collage y piezas de puzzle sobre papel
29'6 x 21 cm.



El juego, 2017
Collage sobre papel
29'6 x 11 cm.



Los bebedores, 2016
Collage sobre papel
15 x 24 cm.



Primavera, 2016
Collage sobre papel
21 x 29'6 cm.



El pintor del mar, 2016
Collage sobre papel
21 x 21 cm.



La sed, 2017
Collage sobre papel
21 x 29 cm.



¡Tierra a la vista!, 2016
Collage sobre papel
17 x 26 cm.



Urgente Refugiados, 2017

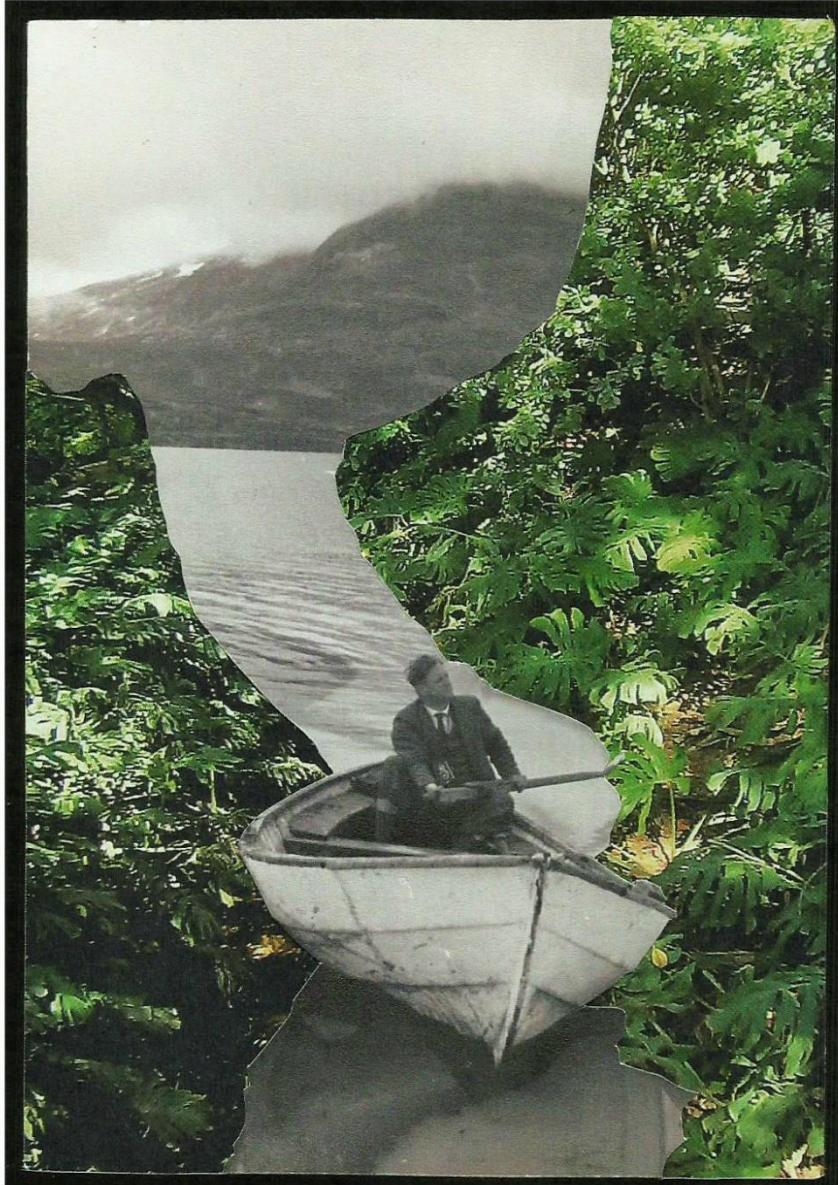
Collage e hilo sobre papel

16 x 23 cm.

(obra donada para la exposición itinerante *Urgente Refugiados*, dentro de la I Convocatoria de Mail Art y escuela)



Homenaje a Ernst Schwitters I, 2016
25 x 25 cm.
Collage sobre papel



Homenaje a Ernst Schwitters II, 2016

21 x 15'5 cm.

Collage sobre papel



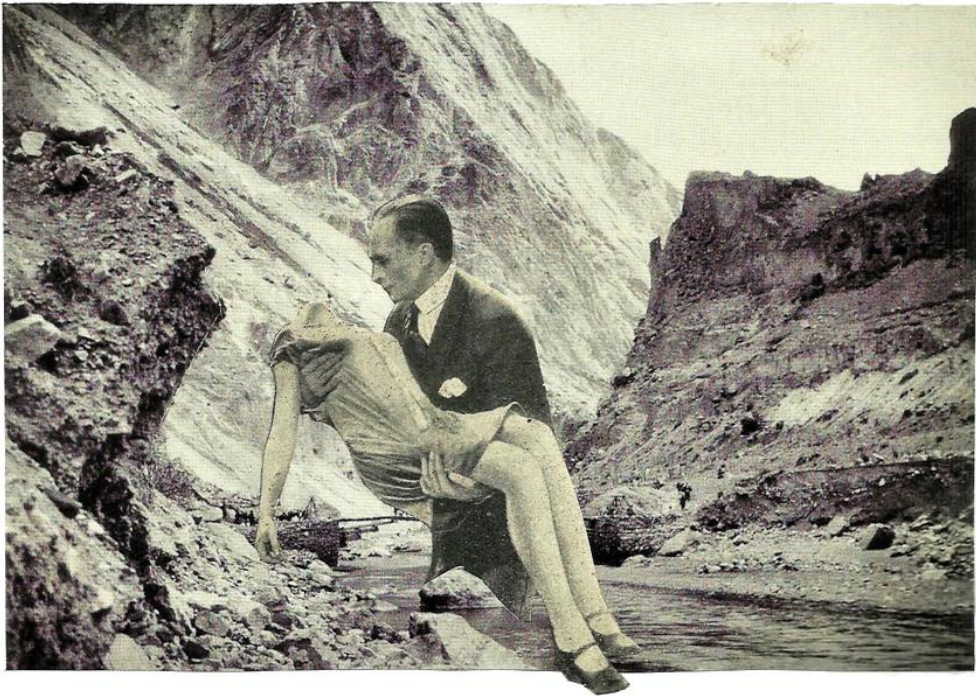
Los grises oteando sus balaustradas últimas, 2016
29 x 24 cm.
Collage sobre papel



La creación, 2017
26 x 24 cm.
Collage sobre papel



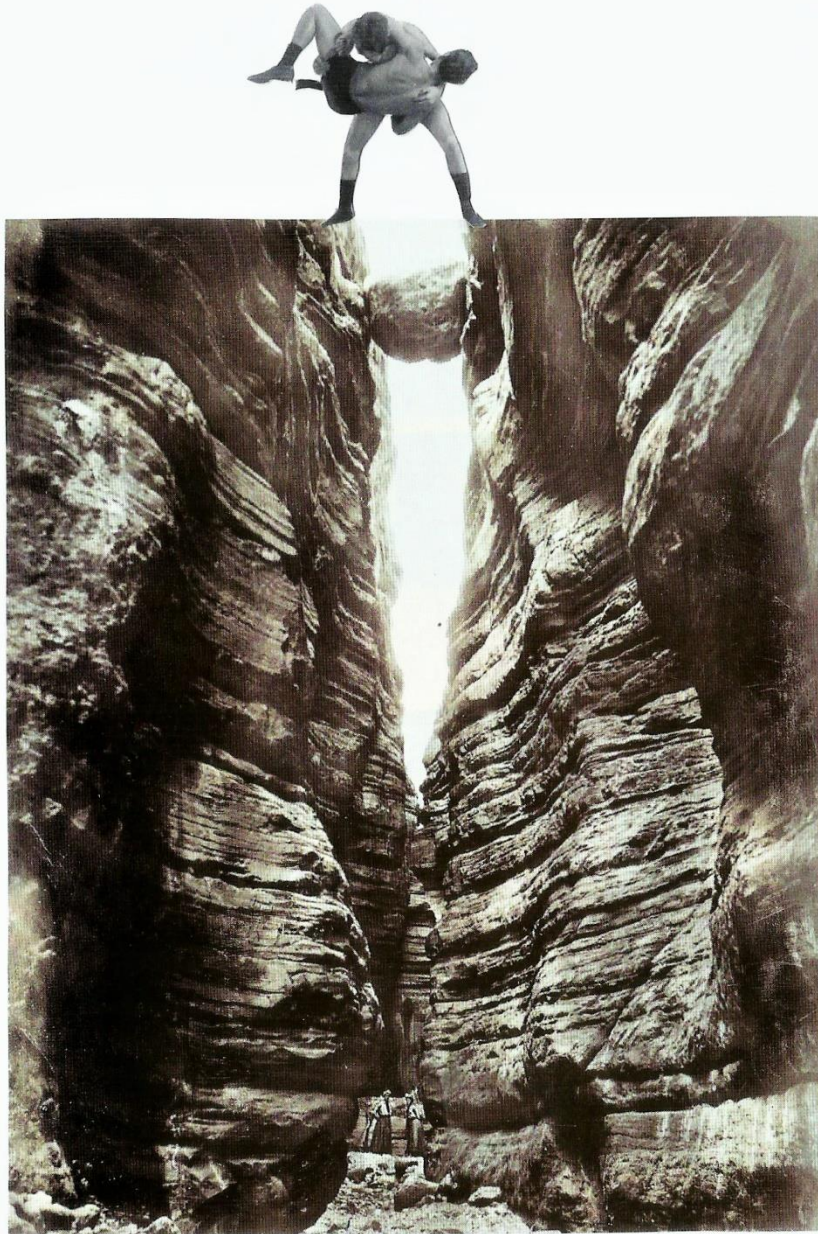
Inicio y fin, 2017
14'8 x 21 cm.
Collage sobre papel



Mientras recogían, 2017

14'8 x 21 cm.

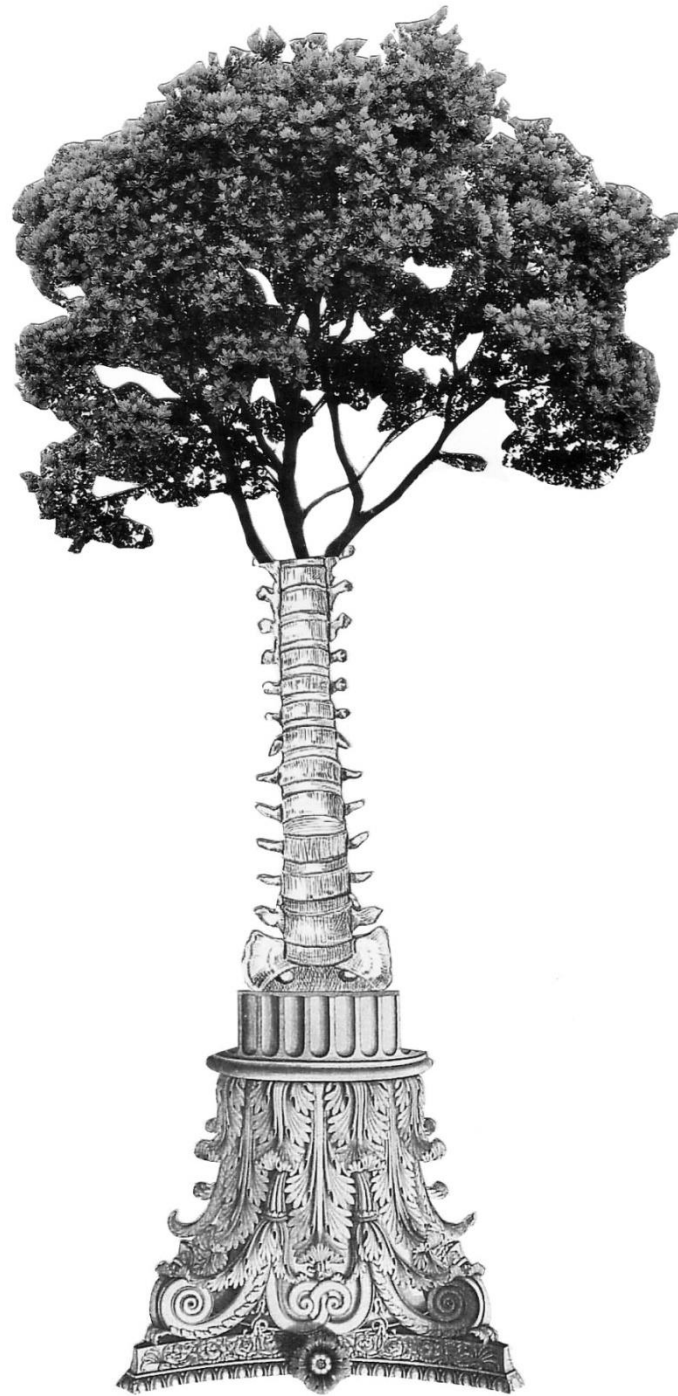
Collage sobre papel



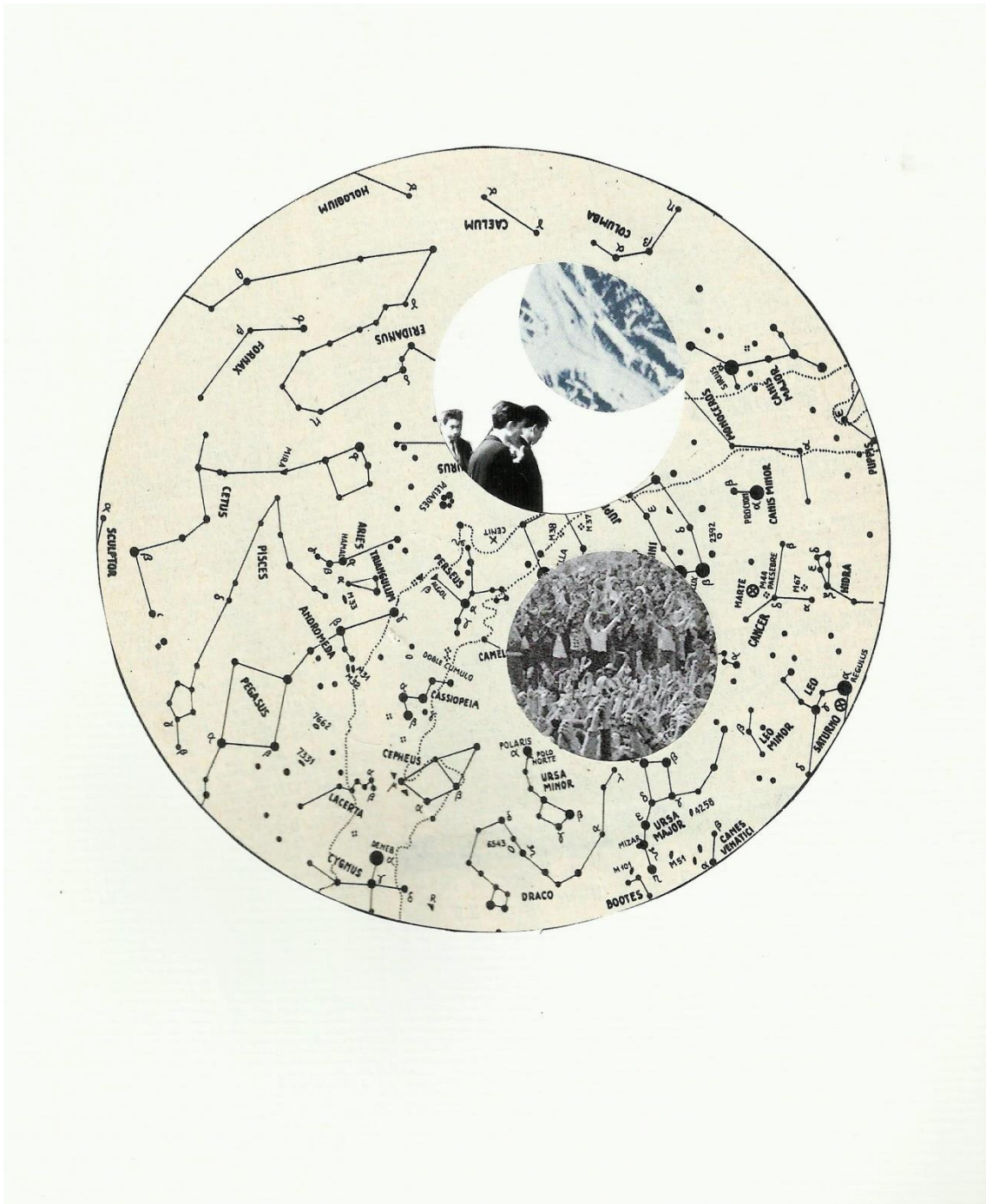
La caída, 2017
21 x 29cm.
Collage sobre papel



El objetivo, 2014
Collage y lápiz sobre papel
21 x 14'8 cm.



Los órdenes, 2016
Collage sobre papel
29 x 21 cm.



Parajes, 2017
Collage sobre papel
29'7 x 21 cm.



Muerto de amor, 2016

Collage sobre papel

29'7 x 21 cm.

(collage realizado para el libro *Romancero gitano*, de Federico García Lorca, *El mayor Romancero gitano ilustrado*, abril, 2017)



Paisaje terrenal, 2017
Collage sobre papel
14'8 x 21 cm.



La conversación, 2017

Collage sobre cartón

7 x 7 cm.

(collage realizado para la exposición *Fuego. Amor. Libertad. Fiesta Dadá*, Galería TigoMigo, 13 de mayo de 2017, Terrassa, Barcelona)



Saludando a la bandera, 2017
Collage sobre papel
14'8 x 21 cm.



Sophie Taeuber, 2017

Collage sobre papel

31 x 31 cm.

(collage realizado para la exposición *Mujeres al margen*, con el colectivo *La Recortada*, del 6 al 18 de marzo de 2017, Centro Cultural de Azuqueca de Henares, Guadalajara).



Gerda Taro, 2017
Collage sobre papel
46 x 33 cm.

(collage realizado para la exposición *Mujeres al margen*, con el colectivo *La Recortada*, del 6 al 18 de marzo de 2017, Centro Cultural de Azuqueca de Henares, Guadalajara).

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

AAVV, *Christian Boltanski*, Catálogo de la exposición Christian Boltanski realizada en la Galleria d'arte moderna Villa delle Rose, Bologna, Italia, Charta Ediciones, 1997.

AAVV, *Mark Dion*, Editorial Phaidon, 1997.

AAVV, *Antonio Pérez*, Fundación Antonio Pérez de Cuenca, La Fábrica, Madrid, 2007.

AAVV, *Ruedo Ibérico. Un desafío intelectual*, catálogo de la exposición en la Fundación Antonio Pérez, Cuenca, 2 abril al 31 de mayo de 2009

AAVV, *Romancero de la Guerra Civil (Serie I)*, Alianza de Intelectuales Antifascistas, Ediciones de la Guerra Civil, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Sección de Publicaciones, Madrid, noviembre de 1936.

AAVV, *El objeto surrealista en España*, Exposición en el Museo de Teruel, 27 sept./ 28 oct. 1990, Teruel Diputación Museo de Teruel, Teruel, 1990.

AAVV, *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, Sous la direction de Didier Ottinger, Centre Pompidou, Gallimard, Paris, 2013.

AAVV, *Del ready-made al objeto surrealista. Marcel Ducham: creación por negación*, blog Artestética, 14 de julio de 2014.

AAVV, *Arte del siglo XX. Pintura, escultura, nuevos medios, fotografía*, Editorial Taschen, 2005.

AAVV, *Hecho en casa*, catálogo de la exposición, Ciudad de México, 2010.

AAVV, *Sculpture. From Antiquity to the Present Day*, Taschen, 2010.

AAVV, *The object*, Whitechapel Gallery: Documents of Contemporary Art, London, 2014.

AAVV, *Modelo Museo: El coleccionismo en la creación contemporánea*, ed. Javier Arnaldo, Universidad de Granada, 2014.

AAVV, *Las vanguardias: del simbolismo al cubismo*. Dirección editorial Francesc Navarro, Madrid, Diario El País: Salvat, 2005.

AAVV, *Dada*, catalogue publié sous la direction de Laurent Le Bon à l'occasion de l'exposition "Dada" présentée au Centre Pompidou, Galerie 1, du 5 octobre 2005 au 9 janvier 2006, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2005.

AAVV, *La fotografía en el arte del siglo XX*, Arabako Foru Aldundia, Diputación Foral de Álava, Álava, 2001.

AAVV, *Ciudad de ceniza: el surrealismo en la posguerra española*, [exposición 29 octubre-29 noviembre 1992], Museo de Teruel, Diputación Provincial, Teruel, 1992.

AAVV, *De l'art povera als nostres dies: Boetti, Fabro, Kounellis, Merz, Paolini, Pistoletto, Zorio*, [exposición 26 de abrero-20 abril de 2002], Centre de Cultura "Sa Nostra", Palma de Mallorca, 2002.

AAVV, *Los ismos de Ramón Gómez de la Serba y un apéndice circense*, [exposición 5 junio-25 agosto de 2002], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Madrid, 2002.

AAVV, *Juegos surrealistas: 100 cadáveres exquisitos*, [exposición 29 noviembre de 1996-23 febrero de 1997], Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 1996.

AAVV, *El estado de las cosas: el objeto en el arte de 1960 a nuestros días: colecciones de los fondos regionales de arte contemporáneo de Francia*, [exposición del 8 octubre 2004- 9 enero de 2005], Fundación MARCO de Vigo y Fundación ARTIUM de Vitoria-Gasteiz, 2004.

AAVV, *The object transformed*, [exposición], The Museum of Modern Art, Nueva York, 1966.

AAVV, *The Object*, Edited by Antony Hudek, Documents of Contemporary Art, Whitechapel Gallery, Londres, 2014.

AAVV, *El objeto encontrado/ Antonio Pérez*, Diputación de Huesca y Museo de Teruel, 1997.

AAVV, *El "collage" surrealista en España*, [exposición 21 septiembre-22 octubre 1989], Museo de Teruel, Teruel, 1989.

AAVV, *Mestres del collage: de Picasso a Rauschenberg* [exposición 25 novembre 2005-26 febrer 2006], Fundació Joan Miró, Barcelona, 2005.

AAVV, *Surrealistas en el exilio y los inicios de la escuela de Nueva York*, [exposición 21 diciembre 1999-27 febrero 2000], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Aldeasa, Madrid, 1999.

AAVV, *Surreal objects*, catálogo de la exposición *Objects. Three-Dimensional Works from Dalí to Man Ray*, del 11 de febrero al 29 de mayor de 2011 en Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2011.

AAVV, *Arman*, catálogo de exposición comisariada por: Jean-Michel Bouhours, Centre Pompidou (Galerie 2), 22 septiembre 2010-10 de enero 2011, Ed. Cudemo, Mónaco, 2010.

AAVV, *Robert Rauschenberg*, exposición comisariada por Susan Davidson y David White, IVAM, Valencia, 2005.

AAVV, *Carmen Calvo*, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX, 2004.

AAVV, *La povertà dell'arte- Quaderno 1*, Quaderni Foscherai, ed. Pietro Bonfiglioli, Bologna, 1968.

AAVV, *Antonio Pérez. El objeto encontrado*, Fundación Antonio Pérez, Diputación de Cuenca, 2007.

AAVV, *Exilio*, exposición en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro, 17 de septiembre- 28 de octubre de 2002, Fundación Pablo Iglesias con la colaboración del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002.

AAVV, *Madrid, una ciudad en guerra (1936-1948)*, coord. Daniel Oviedo Silva y Alejandro Pérez-Olivares, ed. Catarata, Madrid, 2016.

AAVV, *La guerra civil española*, coords. Jualían Casanova y Paul Preston, Editorial Pablo Iglesias, Madrid, 2008.

AAVV, *Magnificent Obsessions. The Artist as collector*, Prestel, Barbican Art Gallery, Londres, 2015.

AGULLÓ DÍAZ, María del Carmen, *La mujer durante el franquismo*, dentro de *Estudios sobre política educativa durante el franquismo*, coordinado por Alejandro Mayordomo, Universidad de Valencia, 1999.

ALARIO TRIGUEROS, María Teresa, *Arte y Feminismo*, Arte Hoy, Ed. Nerea, 2008.

ALEMANY, Vicente, *Arte del siglo XX: apuntes al principio de un siglo*, Dykinson S.L., Madrid, 2003.

ALTED VIGIL, Alicia, *El exilio de los niños*, cap. en **AAVV**, *Exilio*, exposición en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro, 17 de septiembre- 28 de octubre de 2002, Fundación Pablo Iglesias con la colaboración del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002.

ALVAR BELTRÁN, Carmen, *Haciendo Memoria*, catálogo de la exposición, Fundación Antonio Pérez, Centro de Arte Contemporáneo, Diputación de Cuenca, Cuenca, 2016.

ALVAR BELTRÁN, Carmen, Entrevista realizada a Antonio Pérez en la biblioteca de su fundación, Fundación Antonio Pérez, Cuenca, noviembre, 2015.

APOLLINAIRE, Guillaume, opinión de Apollinaire tras el estreno de *Las tetas de Tiresias*, estrenada el 24 de junio en el teatro René e- Maubel de París.

ARAGÓN, Louis, *Los colages*, traducción Pilar Andrade, Síntesis, Madrid, 2001.

ARSUAGA, Juan Luis y **MARTÍNEZ MENDIZÁBAL**, Ignacio, *La especie elegida*, Editorial Temas de hoy, 2001.

AVENDAÑO SANTANA, Lynda, *Ana Mendieta. Trazas de cuerpo- huellas que obliteran improntas*, Arte, Globalización e interculturalidad.

BARILLI, Renato, *Informale Oggetto Comportamento. Volume primo, La ricerca artistica negli anni '50 e '60*, Saggi Universale Economica Feltrinelli, Milano, 2006.

BARILLI, Renato, *Informale Oggetto Comportamento. Volume secondo, La ricerca artistica negli anni '70*, Saggi Universale Economica Feltrinelli, Milano, 2006.

BARTHES, Roland, *Barthes por Barthes*, Paidós, Barcelona, 2004.

BAUDRILLARD, Jean, *El sistema de los objetos*, Editorial Siglo XXI de España, 2010.

BAUDRILLARD, Jean, *¿Por qué todo no ha desaparecido aún?*, dossier de la exposición *Arqueológica*, Nave 16 del Matadero de Madrid, 26 de enero.9 de mayo, 2013.

BEHRENS, Roy R., *Blend and Dazzle: The Arte of Camouflage*, Print, Vol. 45, núm. 1, enero-febrero de 1991, Nueva York, 1991.

BEHRENS, Roy R., *In Max Wertheimer and Pablos Picasso: Gestalt Theory, Cubism and Camouflage*, Gestalt Theory, vol.20, núm. 2, 1998.

BENJAMIN, Walter, *I 'passages' di Parigi*, Piccola Biblioteca Einaudi Ns, 2010.

BENJAMIN, Walter, *París, capital del siglo XIX, el Libro de las Galerías (Passagenwerk)*, 1940.

BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Amorrortu Ediciones, Buenos Aires, 2013.

BERNÁRDEZ, Carmen, *Archivo y entropía*, en AAVV, *Modelo Museo: EL coleccionismo en la reacción contemporánea*, Ed. Javier Arnaldo, Universidad de Granada, 2014.

BEUYS, Joseph, *El otro*, [exposición diciembre 2007-marzo 2008], Joseph Beuys/ Joan Brossa, Pelaires Centre Cultural Contemporani, Palma de Mallorca, 2008.

BEUYS, Joseph, *Joseph Beuys*, [exposición], participan: Kunsthaus de Zurich, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, Centre Georges Pompidou de París, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994.

BODEY, Remo, *La forma de lo bello*, Léxico de estética, Antonio Machado Libros, Madrid, 2008.

BOLTANSKI, Christian, *Christian Boltanski*, Catálogo de la exposición en la Galleria d'arte moderna Villa delle Rose, Charta Ed., Bologna, Italia, 1997.

BOUZO, Manuel, *El gabinete de Mary Shelley*, [exposición 18 de septiembre-17 de octubre de 2002], Centro Municipal de las Arte de Alcorcón, Ayuntamiento de Alcorcón, Madrid, 2002.

BOUZO, Manuel, *Mapas de la memoria*, [exposición septiembre-octubre 1999], May Moré Galería de Arte, Madrid, 1999.

BOZAL, Valeriano, *Los primeros diez años: 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*, Visor, Madrid, 1991.

BOZAL, Valeriano, *Mímesis: las imágenes y las cosas*, La balsa de Medusa, Visor, Madrid, 1987.

BRAQUE, Georges, *El día y la noche; cuadernos 1917-1952*; seguidos de "Pensamientos y reflexiones sobre la pintura" (1917), traducción de Ramón Andrés y Rosa Rius, El Acantilado, Barcelona, 2001.

BRETON, André, *André Breton: la beauté convulsive*, [exposición], Centre Georges Pompidou, Paris, 1991.

BRETON, André, *Diccionario abreviado del surrealismo*, Traducción de Rafael Jackson, Siruela, Madrid, 2003.

BRETON, André, *Nadja*, Cátedra, Letras Universales, Madrid, 2015.

BROSSA, Joan, *Brossa, 1941-1991*, [exposición 7 de febrero-29 de abril de 1991], Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991.

BROSSA, Joan, *Joan Brossa o La revuelta poética*, [exposición 23 de febrero-27 de mayo de 2001], Fundación Joan Miró, Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2001.

BROSSA, Joan, *Poemas visuales, poemas objeto, instalaciones*, [exposición 10 de julio-7 de septiembre de 1997], Palacio Revillagigedo, Centro Internacional de Arte, Caja de Asturias, Obra Social y Cultural, Oviedo, 1997.

BUCK-MORSS, Susan, *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Visor, Madrid, 1995.

BUENO, Gustavo, en *Ruedo Ibérico*, Wikipedia

CABALLERO, Jesús, *Fundación Antonio Pérez. El objeto encontrado*, *Revista Fantoche* UNIMA Federación España, Nº 4, 2010, pp.49- 59.

CABANNE, Pierre, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1984.

CALVO, Carmen, *Carmen Calvo*, Galería Luis Adelantado, Valencia, 1988.

CALVO, Carmen, *Carmen Calvo*, Sala de Cultura Carlos III, Universidad Pública de Navarra, 1994.

CALVO, Carmen, *Carmen Calvo*, [exposición noviembre.diciembre 2001], Galería Luis Adelantado, Valencia, 2002.

CALVO, Carmen, *Carmen Calvo*, [exposición], Generalitat Valenciana, Valencia, 1999.

CALVO, Carmen, *Carmen Calvo*, [exposición 24 octubre de 2002-14 enero de 2003], Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002.

CALVO, Carmen, *Carmen Calvo*, [exposición mayo-junio de 1998], Galería Salvador Díaz, Madrid, 1998.

CALVO, Carmen, *01/Carmen Calvo. Buscaba lo que se pierde*, epílogo Alfonso de la Torre. Centro de fotografía Contemporánea de Bilbao, 12 sept.-31 oct. 2014.

CANOGAR, Daniel, *Ciudades efímeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y Tecnología*, Editorial Julio Ollero, S.A., 1996.

CARCELLER, Arantxa, *Las Trece Rosas*, Revista sociocultural Los ojos de Hipatia, 5 de agosto de 2016.

CARRERE, Alberto y **SABORIT**, José, *Retórica de la pintura*, Cátedra Signo e imagen, 2000.

CELANT, Germano, *Arte povera. Storia e storie*, Electa, 2011.

CELANT, Germano y **RUMMA**, Marcello, *Arte Povera più Azioni Povere*, contraportada del catálogo, Antichi Arsenali de la Repubblica, Amalfi, 4-6 octubre de 1968, Rumma Editore, Salerno, 1969.

CELANT, Germano, *Arte Povera. Appunti per una guerrilla*, Flash Art nº5, noviembre-diciembre, Roma, 1967.

CERNUDA, Luis, *Luis Cernuda. Antología poética*, Alianza Editorial, 1978.

CIRLOT, Juan-Eduardo, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, prólogo de Lourdes Cirlot, Anthropos, Barcelona, 1990.

CHAMPOURCIN, Ernestina, *Luz en la memoria I, 1905-1999*.

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn, *Arte povera*, Phaidon Press Limited, London 2014.

COHNEN, Fernando, *Madrid 1936/1939. Una guía de la capital en guerra*, ediciones La Librería, Madrid, 2013.

COLLADO CERVERÓ, Francisco, *Homes del bosc. Una història dels maquis*, Valencia, 2014.

CONESA, Julia, carta de despedida de Julia Conesa tras recibir la noticia de que le iban a fusilar escrita a su madre.

COOPER, Douglas, *La época cubista*, versión española de Aurelio Martínez Benito, Alizana, D.L., Madrid, 1984.

CRUZ, Juan, *Orhan Pamuk convierte en museo su locura de amor*, Estambul, artículo para El País, 27 de abril, 2012.

D'ARGENZO, Mirta y **FERNANDES**, João, *Robert Rauschenberg. Em Viagem 70-76*, Museu Serralves de Porto, 2007-2008.

DALÍ, Salvador, fragmentos extraídos del libro : *La vida secreta de Salvador Dalí*, 1942.

DAVENNE, Christine y **FLEURENT**, Christine, *Cabinets of wonder*, Ed. Abrams, Nueva York, 2011.

DAVIDSON, Susan y **WHITE**, David, *GLUTS. Robert Rauschenberg*, Peggy Guggenheim Collection, Venecia, 2009.

DE BLAS, María José y **PICADO**, Rubén, *Cripsis*, Revista Europea de investigación en arquitectura nº 08, 2015

DE LA TORRE, Alfonso, *Carmen Calvo. Lo que se ha sentido ha sido lo que se ha vivido*, 21 de marzo. 3 de junio 2013, Fundación Antonio Pérez, Cuenca, 2013.

DE LA TORRE, Alfonso, *Carmen Calvo. Todo procede de la sinrazón 969-2016*], catálogo de la exposición, 2 de diciembre de 2016- 29 de enero de 2017, Sala Alcalá 31, Madrid, 2016.

DE LLANO BENEYTO, Rafael, *El llanto de los montes*, Ediciones de Buena Tinta, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una Historia del Arte*, CENDEAC, 2010.

DUCHAMP, Marcel, *Marcel Duchamp*, [exposición], participan: The Museum of Modern Art y Philadelphia Museum of Art, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1973.

DUCHAMP, Marcel, *Duchamp*, [exposición], Fundación Joan Miró de Barcelona y Fundación Caja de Pensiones de Madrid, 1984.

ESTÉVEZ KUBLI, Pablo Joaquín, *El ensamblaje escultórico: Análisis y tipologías objetuales en el arte contemporáneo mexicano*, Tesis doctoral Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia, 2012.

FARTHING, Stephen, *Arte: la storia completa*, Atlante Srl, Bologna, 2010.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora, *Arte povera*, Nerea, San Sebastián, 1999.

FERRANT, Ángel, *Ángel Ferrant en la Colección Arte Contemporáneo*, [exposición 18 diciembre 1997-15 marzo 1998], Sala del Museo Pablo Gargallo, Ayuntamiento, Colección Arte Contemporáneo, Zaragoza, 1997.

FERRANT, Ángel, *Ferrant*, por Eduardo Westerdahl, Las Palmas, 1954.

FERRER, Esther, *Las marionetas de Paul Klee, expuestas en París*, Sociedad El País, 21 de febrero de 1979.

FUNDACIÓN, Antonio Pérez, *Fundación Antonio Pérez*, [exposición], Diputación de Cuenca, Departamento de Cultura, Sección Publicaciones: Fundación Antonio Pérez, Cuenca, 1998.

GALE, Matthew, *Dada & Surrealism*, Phaidon, Londres, 1997.

GANTEFÜHRER-TRIER, Anne, *Cubismo*, traducción de Ambrosio Berasain Villanueva, Diario El País, Madrid; Taschen, Hong Kong, 2008.

GARCÍA, Carolina, *El acaparador compulsivo, una vida entre toneladas de cosas inservibles*, Sociedad El País, Washington, 4 de junio, 2013.

GARCÍA LORCA, Federico, *Biografías y Vidas*, en La Enciclopedia Biográfica en Línea.

GERFEN, Henry, *Camuflajes, Ángeles Agrela*, Catálogo de la exposición en Xàbia en marzo de 2000.

GIMÉNEZ BARTLETT, Alicia, *Donde nadie te encuentre*, Editorial Planeta, Barcelona, 2011.

GOLDING, John, *El cubismo: una historia y una análisis, 1907-1914*, versión española de Adolfo Gómez Cedillo, Alianza, D.L., Madrid, 1993.

GOMBRICH, Ernst, *La Historia del Arte*, Phaidon Press Limited, Nueva York, 2011.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo*, Quaderns Crema, Barcelona, 1996.

GRAZIOLI, Elio, *La collezione come forma d'arte*, ed. Johan and Levi, Milán, 2012.

GUERÍN, José Luis (Director), (1997), *Tren de sombras (El espectro de Le Thuit)*, España, Productora Grup Cinema-Art / Films 59.

GUIGON, Emmanuel, *Óscar Domínguez*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Santa Cruz de Tenerife, 1996.

GUIGON, Emmanuel, *El objeto surrealista*, [exposición 16 octubre 1997- 4 enero 1998], Centre Julio González IVAM, Institut Valencià d'Art Modern: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Valencia, 1997.

HAHN, Otto, *Arman. Mémoires accumulés*, Pierre Belfond, Paris, 1992.

HUELSENBECK, Richard, *En Avant Dada: el Club Dadá de Berlín*, Alikornio, Barcelona, 2000.

JARQUE, Vicente, *Imagen y metáfora: la estética de Walter Benjamin*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, Cuenca, 1992.

JIMÉNEZ, Ángel V., *Antonio Pérez: amigos y objetos*, Ángel V. Jiménez, Cuenca, 2013.

JUANES, Jorge, *Marcel Duchamp: itinerario de un desconocido*, Editorial Ítaca, México, 2008.

KAHNWEILLER, Daniel-Henry, *El camino hacia el cubismo*, traducción de Rosa Sala y Jaume Vallcorba, Quaderns Crema, Barcelona, 1997.

KANSTAD JOHNSEN, Ashild, *El museo de Tronquito*, Ed. Nórdica, Madrid, 2016.

KAPROW, Allan, *Assemblage, environments & happenings*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1966.

KÖNIG KÖLN, Walther, *Jos de Gruyter and Harald Thys. Objects as friends*, Artbook D.A.P., 2013.

KRAUSS, Rosalind, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Bruno Mondadori, traducción Elio Grazioli, Milán, 2000.

LEFEBVRE, Henri, *La critique de la vie quotidienne*, Arche Éditeur, 1947.

- LISTA**, Giovanni, *Arte Povera*, Gallery of the Arts, 5 Continents, 2006.
- LISTA**, Giovanni, *Arte Povera. Interviste curate e raccolte da Giovanni Lista*, Carte d'artisti, Abscondita, 2011.
- LORENTE BALADO**, Carolina, *Arte, Títeres y Educación en Paul Klee*, Biblioteca Marioneta, Museo Galego da Marioneta, 19 de noviembre de 2012.
- LUGLI**, Adalgisa, *Il collezionista*, Alfabetà, nº.68, gennaio (enero), 1985.
- MAFFEI**, Giorgio, *Libri e documenti. Arte Povera 1966-1980*, Ed. Maurizio Corraini, 2007.
- MAHON**, Alyce, *Surrealismo, Eros y política, 1938-1968*, Alianza Editorial, 2009.
- MARCHÁN FIZ**, Simón, *Del arte Objetual al Arte de Concepto- Epílogo sobre la sensibilidad "Posmoderna"*, Akal, 7ª edición, Madrid, 1997.
- MARÍN**, Francisco A., *Engaños de guerra: las acciones de decepción en los conflictos bélicos*, Ed. Inedita, 2004.
- MARINAS**, José Miguel, *La fábula del bazar: orígenes de la cultura del consumo*, A. Machado Libros, Madrid, 2001.
- MARTÍNEZ HERRADA**, César (Director), (2011), *Objeto encontrado*, España, Edmundo Gil Casas Productora.
- MÉNDEZ BAIGES**, María Teresa, *Camuflaje: engaño y ocultación en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid, 2007.
- MERLO**, Pepa, *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*, Fundación José Manuel Lara, Vandalia, Sevilla, 2010.
- MERZ**, Mario, interview with Mirella Bandini, Pinot Gallizio e il laboratorio sperimentale d'Alba, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1974.
- MOLES**, Abraham A., *Teoría de los objetos*, versión castellana de Laura Pla Bacín, Colección Comunicación Visual, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1975 (1ª edic.), 1995.

MONREAL TEJADA, Luis y **HAGGAR**, R.G., *Diccionario de términos de arte*, Barcelona, Ed. Juventud, 1992.

NIETO GUIMARÃES, Joana, *Los cambios sufridos en la escultura del siglo XX: el lenguaje, el cuerpo, el espacio y el tiempo, ante nuevos abordajes*, tesis doctoral realizada en la Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura, Universidad Complutense de Madrid, 2005.

OSTERWOLD, Tilman, *Pop art*, traducción del alemán por Carmen Sánchez Rodríguez, Benedikt Taschen, Köln, 1992.

OTTINGER, Didier, *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, Éditions Gallimard, Centre Pompidou, Paris, 2013.

PACHECO, Diana Esperanza, *Colección de objetos encontrados. Colección de objetos pequeños para guardar mundos en los bolsillos*, Tesis doctoral, Departamento de artes visuales de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Noviembre de 2008.

PAMUK, Orhan, *El museo de la inocencia*, Debolsillo Contemporánea, Barcelona, 2011.

PENROSE, Roland, *80 años de surrealismo, 1900-1981*, traducción española Ramón Ibero, Polígrafa, Barcelona, 1981.

PENROSE, Roland, *Manual de Camuflaje de la Home Guard*, 1941

PEREC, Georges, *La vida, instrucciones de uso*, Anagrama Colección Compactos, Barcelona, 1992.

PÉREZ, Antonio, *El objeto encontrado*, [exposición], Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1994.

PÉREZ, Antonio, *El objeto encontrado*, [exposición 11 junio.4 julio 1997], Caja de Ahorros del Mediterráneo, La Llotgeta, Valencia, 1997.

PETIT, Quino, *Carmen Calvo: El artista no necesita subvenciones, sino buena divulgación*, El País Semanal, 22 de septiembre, 2014.

- POLI**, Francesco, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Contettuale*, Grandi opere l'Arte Contemporanea. Editori Poli, GLF, 2010.
- POMIAN**, Krzystof, *Collezionisti, amatori e curiosi*, il Saggiatore, Milán, 1989.
- POSSI**, Valeria, *Del lobo y el búho: metáfora animal y animalización en la novela del maquis*, Università di Bologna, en *La nueva literatura hispánica*, nº 19, 2015.
- PUELLES**, Luis, *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista*, AD HOC Ensayo, Cendeac, Murcia, 2005.
- RAMÍREZ**, Juan Antonio, *Edificios-cuerpo: cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones*, Siruela, Madrid, 2003.
- RAMÍREZ**, Juan Antonio, *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*, Akal Arte Contemporáneo, 2009.
- RAUSCHENBERG**, Robert, *Robert Rauschenberg*, [exposición 17 marzo-15 mayo de 2005], IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2005.
- RAUSCHENBERG**, Robert, *Robert Rauschenberg : « Gluts »*, Revista The Cult, 4 de enero, 2011.
- RAY**, Man, *Objets de mon affection*, preface de Jean-Hubert Martin avec sept textes de Man Ray, Philippe Sers, Paris, 1983.
- RAY**, Man, *Autorretrato*, traducción de Catalina Martínez Muñoz, Alba, Barcelona, 2004.
- RAY**, Man, *Man Ray, 1890-1976*, essay by Emmanuelle de l'Ecotais; a personal portrait by André Breton, Manfred Heiting, Taschen, Köln, 2001.
- RAY**, Man, *Man Ray, 1897-1976*, [exposición septiembre-octubre 1982], Salas Pablo Ruiz Picasso, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1982.
- SALADINI**, Emanuela, *El objeto encontrado y la memoria individual: Christian Boltanski, Carmen Calvo, Jorge Barbi*, Facultad de Geografía e Historia, Dep. Historia del Arte, Universidad de Santiago de Compostela, 2011.

SEFRIQUI, Ahmed, *La scattola delle meraviglie*, Edizioni Brigantino, Ravenna, 1983.

SEMPRÚN, Javier, *El personaje encontrado: conversaciones con Antonio Pérez en la Cuenca de su Fundación*, Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 2003.

SMITH, Keri, *How to be an explorer of the world. Portable life museum*, Penguin, Nueva York, 2008.

SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Debolsillo Contemporánea, Barcelona, 2014.

SPIES, Werner, *La escultura de Picasso*, catálogo de escultura elaborado en colaboración con Christine Piot, Ed. Polígrafa, Barcelona, 1989.

SUREDA, Joan, *La trama de lo moderno*, Akal, Madrid, 1988.

THOMAS, Karin, *Hasta Hoy. Estilos de las Artes Plásticas en el Siglo XX*, Barcelona, Serbal, 1ª edición, 1988.

TOMKINS, Calvin, *Duchamp*, traducción de Mónica Martín Berdagué, Anagrama, Barcelona, 1999.

UGALDE, Juan, *Juan Ugalde: tirando al blanco*, Exposición Museo de Bellas Artes de Santander, 2009.

VIDAL, Mercè, *1912: L'exposició d'art cubista de les Galeries Dalmau*, Publicaciones de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1996.

VIDAURRE, Juan, *Con objeto de expresar= in order to express*, ideas y objetos de Juan Vidaurre, Blur, Madrid, 2006.

VILLAR RASO, Manuel, *La Pastora*, Almuzara, 2011.

VILLATORO, Manuel P., *La batalla del Alcázar de Toledo, el encarnizado asedio que forjó una leyenda*, ABC Historia militar de España, 14 de septiembre de 2013.

VIOLAND-HOBI, Heidi E., *Jean Tinguely. Life and work*, Prestel-Verlag, Munich y Nueva York, 1995.

WAGNER, Ethan y **WESTREICH WAGNER**, Thea, *Collecting Art for Love, Money and More*, Phaidon, Nueva York, 2013.

WAJCMAN, Gerard, *El objeto del siglo*, Editorial Amorrortu, 2001.

WESCHER, Herta, *La historia del collage: del cubismo a la actualidad*, Gustavo Gili, D.L., Barcelona, 1977.

WYND, Viktor, *Viktor Wynd's cabinet of wonders*, Prestel Publishing Ltd., London, 2014.

PÁGINAS WEBS EMPLEADAS:

AAVV, Del ready-made al objeto surrealista. Marcel Ducham: creación por negación, blog Artestética, 14 de julio de 2014.

<http://artestetica20.blogspot.com.es/2014/07/del-ready-made-al-objeto-surrealista.html>

AVENDAÑO SANTANA, Lynda, *Ana Mendieta. Trazas de cuerpo- huellas que obliteran improntas*, Arte, Globalización e interculturalidad.

http://artglobalizationinterculturality.com/wp-content/uploads/2012/11/Lynda-Avendanio_Ana-Mendieta.pdf

CARCELLER, Arantxa, *Las Trece Rosas*, Revista sociocultural Los ojos de Hipatia, 5 de agosto de 2016.

<http://losojosdehipatia.com.es/cultura/historia/las-trece-rosas-2/>

CHAMPOURCIN, Ernestina, *Luz en la memoria I*,

<http://www.poesi.as/ech84010.htm>

CRUZ, Juan, *Orhan Pamuk convierte en museo su locura de amor*, Estambul, artículo para El País, 27 de abril, 2012.

http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/27/actualidad/1335545219_747274.html

FERRER, Esther, *Las marionetas de Paul Klee, expuestas en París*, Sociedad El País, 21 de febrero de 1979,

http://elpais.com/diario/1979/02/21/sociedad/288399611_850215.html

GARCÍA LORCA, Federico, *Biografías y Vidas*, en La Enciclopedia Biográfica en Línea.

http://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/garcia_lorca.htm

GARCÍA, Carolina, *El acaparador compulsivo, una vida entre toneladas de cosas inservibles*, Sociedad El País, Washington, 4 de junio, 2013.

http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/06/04/actualidad/1370369298_478714.html

LORENTE BALADO, Carolina, *Arte, Títeres y Educación en Paul Klee*, Biblioteca Marioneta, Museo Galego da Marioneta, 19 de noviembre de 2012.

<https://bibliotecamarioneta.wordpress.com/2012/11/19/arte-titeres-y-educacion-en-paul-kee/>

POSSI, Valeria, *Del lobo y el búho: metáfora animal y animalización en la novela del maquis*, Università di Bologna, en *La nueva literatura hispánica*, nº 19, 2015.

https://www.academia.edu/22255207/Del_lobo_y_el_b%C3%BAho_met%C3%A1fora_animal_y_animalizaci%C3%B3n_en_la_novela_del_maquis

VILLATORO, Manuel P., *La batalla del Alcázar de Toledo, el encarnizado asedio que forjó una leyenda*, ABC Historia militar de España, 14 de septiembre de 2013.

<http://www.abc.es/historia-militar/20130914/abci-alcazar-toledo-asedio-201309132149.html>

-Revista *The Quarter*, vol. I, Septiembre de 1932.

-Matadero de Madrid, Exposición Arqueológica:

<http://www.mataderomadrid.org/ficha/1886/arqueologica.html>

-Exposición *Luciano Fabro*, Palacio de Velázquez en el Parque del Retiro, Museo Reina Sofía, 27 de noviembre de 2014- 12 de abril de 2015

<http://www.museoreinasofia.es/prensa/nota-de-prensa/antologica-luciano-fabro-palacio-velazquez>

-The Museum of found objects, Toronto, Canadá: también el de Estambul

<http://www.museumoffoundobjects.com/>

-Museo del Objeto del Objeto, Ciudad de México, México:

<http://elmodo.mx/>

-Fundación Antonio Pérez, Museo del objeto encontrado de San Clemente:

<http://fundacionantonioperez.com/index.php/es/>

-Sobre camuflaje:

<http://hipertextual.com/2012/04/camuflaje-dazzle-el-cubismo-aplicado-a-la-ocultacion-de-navios>

<http://todaunaamalgama.blogspot.com.es/2014/06/un-camuflaje-artistico-en-la-i-guerra.html>

<http://lamonomagazine.com/5-artistas-del-camuflaje/>

<http://clocktower.org/show/who-owns-ana-mendieta?gclid=CLKOtqjK5coCFUefGwodDscJuw>

<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero33/laberint.html>

<http://www.pikaramagazine.com/2015/05/contra-el-olvido-de-ana-mendieta/>

<http://revistapicnic.com/el-arte-de-ser-invisible-3-artistas-del-camuflaje/>

<https://misterios.co/liu-bolin-el-maestro-del-camuflaje-fotografico/>

<http://pueblosamerindios.blogspot.com.es/>

<http://www.martagnyp.com/interviews/veralehndorffholgertruelzsch>

<https://www.moma.org/collection/works/120475?locale=ko>

<http://pietmondriaan.com/tag/dennis-oppenheim/>

<http://rudygodinez.tumblr.com/post/71895776855/dennis-oppenheim-parallel-stress-1970>

<http://conectom.leimay.org/profiles/blogs/symbolic-action-performativity-in-contemporary-art-part-31>

<http://www.hungertv.com/blogs/katie/artist-dennis-oppenheim/>

<http://www.dennis-oppenheim.com/works/1970/152>

<http://www.avfestival.co.uk/blog/a-response-to-stone-zara-worth-takes-a-look-at-av-festival-at-ngca>

<http://buldjr.blogspot.com.es/2010/12/cripsis-el-arte-del-ocultamiento.html>

<http://tecnologia.facilísimo.com/camuflaje>

<http://revistapicnic.com/el-arte-de-ser-invisible-3-artistas-del-camuflaje/>

<http://www.camionetica.com/2008/08/27/el-arte-del-camuflaje/>

<http://tamtampress.es/2012/10/05/cuando-el-cuerpo-se-convierte-en-arte/>

<http://www.camionetica.com/2008/08/27/el-arte-del-camuflaje/>

<http://www.puravida30.com/2012/07/20-imagenes-el-arte-del-camuflaje-por.html>

<https://diaporia.wordpress.com/tag/hegel/>

<http://elarbodelaretorica.blogspot.com.es/2007/04/mmesis-y-persuasin.html>

<https://pacotraver.wordpress.com/2011/03/17/bucles-extranos-i/>

http://cintia-clara.blogspot.com.es/2012/04/humedales-muestra-que-documenta-el-2_19.html

<http://www.revistaexclama.com/arte/liu-bolin-el-incognito/>

<http://global.mongabay.com/es/rainforests/0306.html>

-Sobre Luis Cernuda:

http://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/cernuda_bidon_luis.htm

<http://www.poemas-del-alma.com/luis-cernuda.htm#block-bio>

https://es.wikipedia.org/wiki/Luis_Cernuda#cite_note-1

Sobre Arte Povera:

[http://www.treccani.it/enciclopedia/arte-povera_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/arte-povera_(Enciclopedia-Italiana)/)

<http://www.undo.net/it/magazines/1232532748>

<http://www.torrionepassari.it/public/artistiprecedenti/testicritici/kounellis.pdf>

-Sobre Robert Rauschenberg:

<http://www.thecult.es/Arte/robert-rauschenberg-gluts.html>

-Sobre *Ruedo Ibérico*:

https://es.wikipedia.org/wiki/Ruedo_ib%C3%A9rico

-Sobre Carmen Calvo:

http://elpais.com/elpais/2014/09/19/eps/1411136190_950307.html

-Sobre Juan Ramón Jiménez:

<http://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/1511/Juan%20Ramon%20Jimenez>

-Vida y obra de Rafael Alberti:

http://www.rafaelalberti.es/ESP/RafaelAlberti/Vida_y_Obra.php?JT=VOBack

-Sobre León Felipe:

http://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/leon_felipe.htm

<http://nuestrospoemasfavoritos.blogspot.com.es/2008/12/len-felipe-llamadme-publicano.html>

