David Marqués Serra

# *La plástica del objeto encontrado*

*Técnicas e ideología en el caso del artista invisible Joan Millet.*

Tesis Doctoral

Directores: Dra. Carmen Grau / Dra. Carolina Maestro

Junio de 2017

UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

***Resumen***

La presente Tesis Doctoral se circunscribe dentro del estudio de la técnica que Marcel Duchamp denominó *ready-made*. Con la finalidad de obtener una visión contemporánea que trascienda a la ya extendida concepción de este *modo de hacer* como una sencilla descontextualización del objeto encontrado, hemos decidido profundizar en las posibles relaciones subyacentes que mueven al *objet trouvé* a presentar una determinada morfología en las renovaciones actuales de semejantes tipos de abordajes creativos. Para ello, hemos establecido un marco de acción, concentrando nuestros esfuerzos en la obra del creador contemporáneo Joan Millet Bonet (Gandía, 1958), puesto que su producción artística reúne los requisitos necesarios para ejercer de ejemplo, así como de objeto de estudio, en nuestras investigaciones analíticas y descriptivas.

En este documento quedan registradas nuestras indagaciones, realizadas tanto en el campo narrativo y conceptual como en aquel vinculado al procedimiento y a la técnica. Además, tratamos de extraer el sustrato relacional que une ambas cuestiones entre sí, con el objetivo dirigido a averiguar la razón morfológica del producto final y su posible vigencia en el contexto artístico actual.

## *Resum*

La present Tesi Doctoral se circumscriu dins de l'estudi de la tècnica que Marcel Duchamp va denominar *ready-made*. Amb la finalitat d'obtindre una visió contemporània que transcendisca a la ja estesa concepció d'aquesta *manera de fer* com una senzilla descontextualització de l'objecte trobat, hem decidit aprofundir en les possibles relacions subjacents que mouen l'*objet trouvé* a presentar una determinada morfologia en les renovacions actuals de semblants tipus d'abordatges creatius. Amb eixes intencions, hem establert un marc d'acció i hem concentrat els nostres esforços en l'obra del creador contemporani Joan Millet Bonet (Gandia, 1958), atés que la seua producció artística reuneix els requisits necessaris per tal d'exercir d'exemple, així com d'objecte a estudiar, en les nostres investigacions analítiques i descriptives.

En aquest document queden registrades les nostres indagacions, realitzades tant en el camp narratiu i conceptual com en aquell vinculat al procediment i a la tècnica. A més, tractem d'extraure el substrat relacional que uneix ambdós qüestions, amb l'objectiu dirigit a esbrinar la raó morfològica del producte final i la seua possible vigència en el context artístic actual.



## *Abstract*

The present Doctorate Thesis is circumscribed be the investigation of the technique that Marcel Duchamp denominated ready-made with the objective of gaining an insightful reading that goes beyond the already copious interpretations of this expressive procedure as a straight-forward descontextualization of the found object. We choose to foreground the undercurrents that animate the objet trouvé and in this way emphasize the specific morphologies provided by the ongoing turning-points of similar creative explorations.

We have purposely focused our inquiry exclusively on the work of the contemporary, creative artist Joan Millet Bonet (Gandia '58) since his work is so well suited as example by addressing the concerns that will be scrutinized by our analytical and descriptive investigations.

Here we show documentation of this investigation into the narrative and conceptual field as well as into the field of technical and procedural methodologies. We are also trying to highlight the underlying relationships that unite them. In so doing, we are trying access the how and why of their final formal structure that may reveal the possible distinctive relevance in the context of contemporary artistic expression.

***Agradecimientos:***

Quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a todos aquellos que me han acompañado, de un modo u otro, en el importante transitar que ha supuesto para mí abordar la presente Tesis Doctoral. En primer lugar, a mis padres, por su apoyo incondicional durante todos los años de mi vida, y a mi hermana Carmen. A María González, por estar siempre a mi lado y compartir tantos momentos conmigo.

A Carmen Grau, por su profesionalidad y competencia, tanto en el ámbito académico como en el artístico, y a Carolina Maestro; sin ellas esta investigación sería de distinta naturaleza.

A Francisco Brines, por ser un apasionado y dedicar su ocupado tiempo a la lectura de unas páginas de este documento, y también a Domingo Barreres por su inherente genialidad. A Claudio Crespo que ha demostrado tanto interés en el trabajo, transmitiendo siempre su entusiasmo y amor por las artes visuales. A Mª Teresa Higueras y Francesc V. Nogueroles que han invertido su tiempo en la calidad de la investigación técnica. A Dominique Mollien, Roser Sastre, Vicent Reig y Vicent Vidal, amantes de las Bellas Artes, siempre brindando sus conocimientos cuando se las necesita. A Local 9, compañeros de aventura, siempre al pie del cañón para lo que sea. A Alejandro Bataller por sus buenas recomendaciones, a Juan Peiró, y a Rafa Campos por su entereza y confianza.

Finalmente, aprovecho para expresar mi gratitud y admiración a Joan Millet Bonet, a quien debo este documento. Gracias por abrirme los ojos. Las huellas invisibles pertenecen a quienes son dignos de merecerlas.

**1. Introducción: objetivos y metodología 3**
**2. Contextualización 31**
2.1. *El mundo de la pintura:* primer acercamiento 37
2.2. Marcel Duchamp: remontamos al origen 45
2.3. La influencia del cine: cuestión de narrativa 61
2.4. Convivencia con una larga enfermedad: el Alzheimer 75
2.5. Obra pre-objetual: la elección del título 79
**3. Análisis ideológico-narrativo 89**
3.1. Power[2] 91
3.1.1. Pour toi qui croyais/crois tout avoir 97
3.1.2. Vero spechio 113
3.1.3. Dos astados sodomizándose 119
3.1.4. Bastó de batlle disciplinant 125
3.1.5. Mediterrània III 131
3.1.6. Executés pour voleurs 137
3.1.7. Reliquiari amb moll d'os 143
3.1.8. Ex-vot 149
3.2. Rojos, Rojos. L'or de Moscou 157
3.2.1. Estat de guerra 167
3.2.2. Pietat 175
3.2.3. Brazo en alto 181
3.2.4. Barba Roja 185
3.2.5. Viele tränen 191

3.2.6. Expósito 197
3.2.7. Giache Vecchie 203
3.2.8. La nena roja 209
3.2.9. Femmes rouges 213
3.2.10. I el verb es feu carn 219
3.2.11. La lletra amb sang entra 225
3.2.12. De cuna 231
3.2.13. Et por quoi pas? 237
3.3. A divinis 243
3.3.1. L'empreinte du temps 249
3.3.2. Si madejado 255
3.3.3. Adam i Eva 261
3.3.4. Recordatori 267
3.3.5. Jeu de Borbons 275
3.3.6. Hijos predilectos 281
3.3.7. Dios bendiga cada rincón de esta casa 289
3.3.8. Locura de amor 297
3.3.9. El poder i la força 303
3.3.10. J'attendrai toujours 309
3.3.11. Viele tränen II 315
3.3.12. Aneu tranquils 323
3.3.13. La mare morta 331
3.3.14. Non finito 339
3.3.15. The end 345
**4. Análisis técnico. 351**
4.1. Pour toi qui croyais tout avoir I 353
4.2. Pour toi qui croyais tout avoir II 357
4.3. Pour toi qui crois tout avoir III 361
4.4. Pour toi qui crois tout avoir IV 365
4.5. Pour toi qui crois tout avoir V 369
4.6. Pour toi qui crois tout avoir VI 373
4.7. Pour toi qui crois tout avoir VII 377
4.8. Vero spechio 381
4.9. Dos astados sodomizándose 385
4.10. Bastó de batlle disciplinant 389
4.11. Mediterrània III 393
4.12. Executés pour voleurs 397
4.13. Reliquiari amb moll d'os 401
4.14. Ex-vot 405
4.15. Rojos, Rojos. L'or de Moscou 409
4.16. Estat de guerra 413
4.17. Pietat 417
4.18. Brazo en alto 421
4.19. Barba Roja 425
4.20. Viele tränen I 429
4.21. Expósito 433
4.22. Giache Vecchie 437
4.23. La nena roja 441
4.24. Femmes rouges 445
4.25. I el verb es feu carn 449
4.26. La lletra amb sang entra 453
4.27. De cuna 457
4.28. Et por quoi pas? 461
4.29. L'empreinte du temps 465
4.30. Si madejado 469
4.31. Adam i Eva 473
4.32. Recordatori 477
4.33. Jeu de Borbons 481

4.34. Hijos predilectos 485
4.35. Dios bendiga cada rincón de esta casa 489
4.36. Locura de amor 493
4.37. El poder i la força 497
4.38. J'attendrai toujours 501
4.39. Viele tränen II 505
4.40. Aneu tranquils 509
4.41. La mare morta 513
4.42. Non finito 517
4.43. The end 521
**5. Conclusiones y consideraciones finales 525**

**Anexo I: Obra objetual no catalogada 539**
**Anexo II: Selección de obra pictórica 591**
**Anexo III: Fragmentos de la entrevista realizada 613**
**Anexo IV: Historia contrafactual de *L'or de Moscou* 657**
**Índice de figuras 665**
**Bibliografía 673**

*A los invisibles...*

*«La manera más sencilla de negarse a hacer*
*concesiones al oro es poseerlo uno mismo.»*

*Salvador Dalí*

_1_

# Introducción: objetivos y metodología

*«En este caso, la génesis de sus obras es motivada por objetos, buscados o encontrados, no importa o es lo mismo, pero lo cierto es que de todos modos el fenómeno se produce por la complicidad de ambos.»*[1]

Víctor Manuel Gimeno

El objeto de estudio del presente trabajo de investigación gira en torno a la técnica artística que se conoce con el nombre de *ready-made* u *objet trouvé* -objeto encontrado-. Sabemos de este modo de hacer que se popularizó con la presentación de la archiconocida *Fountain* –Fuente- de Marcel Duchamp, aunque firmada con el seudónimo R.Mutt, con intención de ser expuesta en lo que se consideraba la mayor muestra de arte moderno de la época, celebrada en los EEUU de 1917[2]: nos referimos, efectivamente, al Salón de los Independientes. El artista francés, seguramente sin tener consciencia de cuanto supondría su acción trasgresora para las generaciones venideras, abrió la puerta a un mundo nuevo, amplio y desconocido, acción que, por otra parte, permitiría una renovación sin vuelta atrás en lo referente a la asimilación artística, a su concepto: se le posibilitó al objeto cotidiano su elevación a la categoría de obra y con esa dignificación quedaron resquebrajados todos los pilares que sustentaban la definición de *arte* hasta el momento. Germinaba así una nueva era, de mayor libertad e innovación en cuanto a creación se refiere que, forzosamente, también transcurriría acompañada de cierta confusión e incertidumbre, características surgidas a causa de la ausencia

1 Gimeno, Víctor M.: «El objeto como sujeto» en Millet, J. (coor.) *Power²* (Exposición celebrada en Oliva, Teatro Olimipia, del 20-XII-1997 al 15-I-1998), Oliva, Ayuntamiento de Oliva, 1997, p.12.

2 *n.:* La primera obra *ready-made* de Marcel Duchamp fue *Roue de bicyclette*, confeccionada en 1913.

de cualquier estructura capaz de inscribir en su interior la significación del mismo término *arte*. Sin embargo, la perspectiva ofrecida por el tiempo se deviene, casi siempre, esclarecedora e implacable, y también cuenta con la capacidad de evidenciar los rasgos más distintivos de los diferentes abordajes creativos, permitiendo, a su vez, el contraste, la respectiva clasificación y un posterior estudio si se desea.

El carácter de innovación que requiere una indagación de estas características nos llevó a plantearnos la adecuación y la coherencia en lo referente al empleo de la técnica *ready-made* en la actualidad; y nos encontramos con que desde aquella acción liberadora protagonizada por el artista francés antes mencionado, a principios del siglo XX, el *objet trouvé* que nos presenta el escaparate artístico contemporáneo responde, en mayor o menor grado, a tres aspectos fundamentales: bien a lo que se denomina *objeto surrealista,* con profundas raíces en artistas como Francis Picabia, Man Ray o Joseph Cornell entre otros; bien a cuestiones estéticas y/o espectaculares, claro ejemplo de ello son la obra del primer Jeff Koons, Kurt Schwitters, Wolf Vostell, Robert Raushenberg o Damien Hirst; o bien a un deseo social y de cuestionamiento artístico característico de la corriente conceptual iniciada por el propio Marcel Duchamp y continuada de la mano de artistas como Joseph Kosuth o Joseph Beuys. Frente a este desglose de posibilidades plásticas y discursivas, a las que ya no se les puede atribuir el término de *vanguardias,* en el sentido más estricto del vocablo, pues su tránsito hacia el terreno del *establishment* los despojaría para siempre de cualquier carácter irreverente que les era tan propicio en sus inicios, nos encontramos con que la obra objetual contemporánea, en su mayoría, suele carecer de un nivel de compromiso artístico que es permutado hartas veces por un evidente impacto retiniano o infortunadamente justificado mediante un discurso de tinte ontológico. Sin embargo, entre el arte del objeto hallamos un intersticio que, en su momento, nos devolvió la esperanza en este modo de emprender la cuestión plástico-conceptual y comprendimos que si bien las nociones de *forma* y *función* por sí mismas parecían ya obsoletas, ligadas a un trasfondo narrativo podían conseguir rehabilitar su condición renovadora, dada la naturaleza del contenido que, inevitablemente, pertenece siempre a la más vigente actualidad del artífice cuyo propósito radique en transmitir una idea o una historia desde su particular punto de vista.



Siguiendo esta grieta nos aproximamos a lo que podríamos denominar el *estado de la cuestión*, y a nuestra *hipótesis* que procurará, en definitiva, tratar de arrojar algo de luz sobre una materia que no parece haber suscitado demasiado interés en el ámbito de la investigación teórica moderna: la existencia de nexos ocultos entre el objeto encontrado y el artista que lo adopta, lo rescata o lo concreta y la posibilidad de configuración formal de la obra objetual a partir, únicamente, de las necesidades narrativas y técnicas. Es decir, nos sentimos atraídos por la idea de que las características morfológicas de la obra artística objetual contemporánea puedan huir de dictámenes estéticos y responder, solamente, a las exigencias de un guion tanto narrativo como de rigor procesual. Lo cual demostraría, además de un acondicionamiento a nuestro tiempo de los métodos convencionales de confección y una especial preocupación por la estabilidad y perdurabilidad de las piezas, que aún es posible un arte objetual comprometido que diste de la simple descontextualización del objeto, acción que creemos ya demasiado generalizada y dilatada cuyo sentido originario parece haberse desvanecido, dando lugar a un mero recurso plástico ya caduco con más o menos rendimiento.

*Fig. 1. Fountain.* Duchamp (1917).

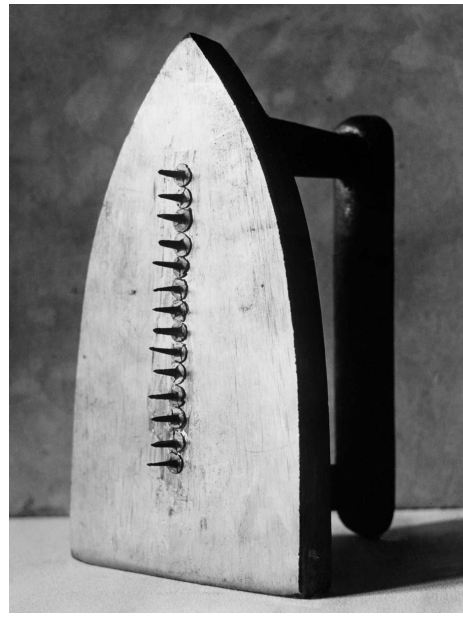


*Fig. 2. Cadeau.* Man Ray (1921).

Así pues, abordar una Tesis Doctoral sobre el citado tema supone, necesariamente, la vehemente aceptación de lo que podríamos denominar un auto-desafío, dada la naturaleza de tal situación, cuya ineludible demanda de prolongado tiempo y tenaz dedicación vuelve imprescindibles la admiración y la emoción como condiciones preliminares, en el embate de la cuestión a desarrollar. Somos conscientes de que la exigencia, a menudo mayor si se la impone uno mismo, corre el riesgo de volverse pesadumbre ante una vastedad desenfrenada emergida tras el umbral de la decisión tomada, por lo cual, con el fin de evitar esa situación de desborde y, también, debido al carácter restringente propio de un trabajo de esta índole, nos vemos obligados a acotar nuestro perímetro de estudio en una concreción que facilita, además, el ahondamiento en el campo de interés y, como consecuencia, ofrece una mayor precisión a la hora de extraer resultados.

Puesto que nuestra meta radica en justificar una suposición estrechamente ligada a la práctica creativa, hemos creído conveniente realizar nuestras pesquisas sobre una producción física, existente, con la finalidad de volver ilustrativo nuestro trabajo y constatar la viabilidad y credibilidad de lo planteado. Tras un exhaustivo examen cuyas cláusulas responden a un enfoque concreto de búsqueda, finalmente, hallamos en la obra de Joan Millet Bonet una idoneidad convincente, así como una congruencia en relación a nuestras preocupaciones, que la han convertido, rápidamente, en materia de estudio, además de otorgarle el cometido de ejercer como testigo y ejemplo de nuestras sospechas. Así pues, procederemos seguidamente a esclarecer una selección de tres de los valores baremados que han adjudicado el puesto a esta producción objetual, aquellos que creemos de mayor interés:

En primer lugar, decidimos, en su momento, que era imprescindible escoger a un artífice situado fuera de lo que llamamos el *circuito artístico.* La razón de peso de dicha elección es la libertad creativa otorgada por la ausencia de contaminación de un *poder* represivo e inevitablemente condicionante. Resulta evidente que nuestra labor investigadora precisa de una figura despojada de cualquier vínculo con el *poder*, pues, de ese modo, el sujeto puede ser más honesto para con su obra y adquirir un compromiso artístico mayor, lejos de actitudes disuasorias que dobleguen al arte en beneficio de cuestiones ajenas.



En segundo lugar, consideramos de suma importancia la preocupación y el cuidado en el procedimiento técnico de elaboración o manipulación. Creemos que estas atenciones reflejan un indudable interés por la perpetuación de las obras, lo cual obliga a reconsiderar aquellos hallazgos que la Historia del Arte nos brinda, a los cuales cabe acogerse si se quiere innovar desde un punto de vista ético. Si bien somos testigos de atrocidades técnicas con consecuencias irreversibles en nuestro panorama artístico, también tenemos consciencia de la posibilidad y el valor conferido actualmente a lo *efímero*. Debido a ello, se nos escapa esa quimera por tratar de restaurar muchas de las obras contemporáneas, por ejemplo de Barceló, entre otros, dado que insistir en preservar el aspecto de tales creaciones creemos que navega en contra de su esencia, pues entendemos que es obligación del artista conocer su material de uso, así como su estabilidad y, en todo caso, dado que no dudamos de la respectiva profesionalidad de estos, deducimos que confeccionan una pintura fugaz destinada a la pronta desaparición, por lo cual, entendemos que carece de sentido prolongar esa agonía, siendo y como es lo *efímero,* igualmente, un atractivo creativo. De modo que, lejos de ironías, defendemos las indagaciones fundamentadas, que creemos que han de seguir una estructura evolutiva y, por ende, inscribir en su entidad todos los avances realizados durante la Historia, tanto de la artesanía como del arte.

En tercer y último lugar, nos topamos con el componente narrativo. Intuimos que el artista cuya primera pretensión sea la de materializar una idea concreta precisa de cierta concisión y poética visual; estamos convencidos de que ambos aspectos, necesariamente, han de mantener una relación con la convicción narrativa y, en virtud de ello, juzgamos pertinente escoger una producción artística ajena a la incursión de cualquier elemento que nos pudiera resultar meramente anecdótico. Ese compromiso narrativo y, por lo tanto, también social, constituye la delimitación de una de nuestras *red lines* impuestas para el presente trabajo.

Llegados a este punto, creemos apropiado recordar al lector que conviene situar el presente documento en su contexto adecuado, teniendo en consideración la estrecha relación que se ha forjado entre el autor de estas líneas y el artista elegido para el desglose de la hipótesis planteada, sobre cuyo eje gira la totalidad de la labor realizada. Resulta evidente, a estas alturas, el

hecho de que el individuo y su obra se retroalimentan, se complementan y conforman una sola sustancia. Sería irrisorio pensar en una producción artística sin contemplar al artífice que es, a fin de cuentas, quien posibilita su existencia, quien ofrece no únicamente la vida, sino además, el don de la comunicación. En el caso de Joan Millet esta conjunción se produce de manera intensa  y, con la misma energía, creemos que ha de ser nuestra respuesta a las exigencias de una obra cuyo compromiso social, individual y artístico, como bien hemos sugerido ya, le confieren una credibilidad indiscutible. Debido a estas contingencias, entre otras, es posible que, en ocasiones, nuestras palabras se retuerzan y transiten sinuosamente entre la composición formal, la esencia narrativa y el entorno en que afloraron las obras. Ese estilo de escritura que adoptamos puntualmente, de tintes más literarios, o retóricos si se prefiere, al que ahora nos referimos y que convive con la precisión y la austeridad del lenguaje estereotipado de tesis cuando la ocasión lo requiere, viene impuesto tanto por la esencia de descripción sensible y poética de las piezas como por nuestro afán de penetrar en las mismas, de ahondar hasta donde nuestra capacidad y recursos nos permitan; se podría decir, incluso, que la adopción de esa tipología de narración se manifiesta condición necesaria, puesto que, en nuestro abordaje, no estamos dispuestos a perecer en las tangentes a las que queda relegada una dicción más puramente técnica.

* * *

Teniendo en cuenta las consideraciones anteriormente efectuadas, es el momento de identificar el propósito que justifica esta indagación. El **objetivo fundamental** que hemos planteado, en torno al cual se articulan los contenidos de la presente Tesis Doctoral, busca determinar y reforzar las claves relacionales encargadas de sujetar la morfología de la obra narrativa-objetual contemporánea, es decir, desentrañar su espina dorsal y reconocer esa «complicidad»[1] a la que alude Víctor M. Gimeno cuando escribe sobre la obra de Millet, desvelar el vínculo oculto existente entre el mundo objetual y el artista que deposita atención y fascinación sobre aquellos ejemplares que lo configuran, sirviéndose de ellos para constituir su producción artística.

1 Gimeno, Víctor M.: *op. cit.*, p.12.



La propuesta del objetivo principal, obligadamente, conduce nuestra atención hacia una serie de **sub-objetivos** de entre los cuales cabe estimar aquellos que, seguidamente, procedemos a enumerar:

I. Ubicar la figura de Joan Millet en el entorno que propició su aproximación al universo objetual, generando la inclinación hacia la manipulación del objeto, génesis de su particular modo de canalizar tanto las preocupaciones artísticas como las narrativas.

II. Analizar el contenido narrativo de aquella obra objetual, referida a este artista, y establecer las conexiones necesarias, tanto individuales como sociales, para tratar de constituir su trasfondo y conocer cuestiones como la simbología de los elementos empleados, el porqué de su elección en calidad de narradores objetuales o el modo en que se vinculan entre sí, tanto dentro de una misma pieza como entre distintas creaciones.

III. Reflexionar acerca de las ideas planteadas desde las obras, tratar de contextualizarlas y resaltar los aspectos que consideremos de interés para nuestra averiguación.

IV. Reparar en la fase procesual de la producción objetual e identificar la diversidad de materiales, medios y recursos técnicos empleados con el fin de determinar su adecuación para una correcta perdurabilidad, así como averiguar en qué medida coartan la morfología de la obra finalizada.

V. Catalogar la totalidad de producción artística objetual de Joan Millet, efectuada desde 1994 hasta el presente, con el fin de contar con una visión panorámica de su trabajo como artista del *ready-made* contemporáneo.

Basándonos en los objetivos antedichos y a modo de **metodología** empleada para su alcance, hemos dividido nuestro quehacer en cuatro partes:

I. Recopilación de la totalidad de obra objetual de Joan Millet y posterior estudio tanto analítico como descriptivo de la misma, así como de la producción inmediatamente anterior, de carácter pictórico, que serviría como precedente en cuanto a temas y preocupaciones del artista, dando lugar a las posteriores creaciones

confeccionadas mediante elementos encontrados, objeto del presente estudio. Para el emprendimiento de esta tarea se ha procedido a una aproximación hacia el artista en cuestión, con el cual, mediante una batería de preguntas y puntos prefijados, se han mantenido un serie de entrevistas-coloquio de manera periódica; encuentros, por otra parte, abiertos a nuevas inclusiones y apreciaciones, así como a consideraciones trasversales, que han permitido el enriquecimiento, la comprensión y la asimilación total de los aspectos que conforman la producción estudiada. En el caso de las cuestiones técnicas en las que han interferido profesionales de la materia, por no contar el artista con la maquinaria específica necesaria para la realización de piezas concretas con el resultado deseado, nos hemos visto en la obligación de contactar con las personas y/o empresas encargadas de tal labor, generalmente de artesanía, con la intención de hacer nuestro análisis lo más detallado posible.

II. Considerando el punto anterior y a partir de la información obtenida mediante los análisis, se ha confeccionado una base de datos ampliable. Este instrumento tiene la capacidad de ofrecer una visión general del trabajo objetual completo de Joan Millet y permite la comparación de datos, así como la visualización en tiempo real de nexos entre obras realizadas en diferentes épocas de su carrera, posibilitando, como consecuencia, la revelación de cualquier aspecto evolutivo que pudiera habérsenos escapado.

III. Registro fotográfico de la totalidad de obra que compone la producción objetual de Joan Millet destinada a la catalogación planteada. Esta compilación de imágenes ha sido posible gracias al propio artista que nos ha cedido el permiso para fotografiar la obra de su colección particular, así como a los propietarios de colecciones privadas que cuentan con ejemplares de sus objetos encontrados. Cabe resaltar que, en el caso de instalaciones cuyo montaje resultaba imposible debido a la falta de espacio disponible para hacerlo, se ha representado dicho montaje mediante manipulación con medios informáticos.



IV. Repaso histórico de la industria cinematográfica, así como de aquellos artistas plástico-conceptuales que creemos más significativos cuya obra se ha acercado al *ready-made* en algún aspecto. Esta revisión, por otra parte, ha sido realizada mayormente con carácter informativo, y debido a nuestra obligación y preocupación por conocer el ambiente que rodea tanto al arte objetual desde sus orígenes en general, como a las confecciones de Joan Millet en particular. Evidentemente, es una información que no desarrollamos en el presente documento porque no procede y creemos que ya ha sido finalidad de demasiados estudios históricos. No obstante, corresponde incidir en que nos limitamos a hacer las alusiones pertinentes para la correcta contextualización de nuestro objeto de investigación.

Tras la exposición de los procedimientos metodológicos empleados para lograr aquellos objetivos enumerados previamente, la disposición que muestra nuestra Tesis Doctoral, en su estructura, responde a cinco grandes capítulos, encabezados por la necesaria *introducción* y culminados por las *consideraciones finales y conclusiones* alcanzadas, la *bibliografía* empleada y cuatro *anexos* que se corresponden, por orden, con los siguientes bloques:

I. Catalogación de la totalidad de obra objetual, comprendida desde 1994 hasta 2017, perteneciente a aquella producción creativa de Joan Millet que no aparece registrada en publicaciones.

II. Selección y catalogación de la obra pictórica de Joan Millet, desde 1984 hasta 1994, que no aparece registrada en publicaciones y, sin embargo, nos atañe en la presente investigación puesto que se relaciona, de alguna manera, con su posterior trabajo creativo.

III. Selección de los momentos más representativos pertenecientes a las entrevistas mantenidas, extracción cuyo punto de mira se sitúa en el interés por testimoniar la naturaleza de tales encuentros.

IV. Texto que acompañaba a la exposición *Rojos, Rojos. L'or de Moscou*[1], en cuyas líneas se recoge la historia contrafactual desde la que se gestó la antedicha muestra.

1 Visitar la página 621.

Así pues, contemplando la estructuración de nuestra Tesis Doctoral, observaremos que, en una primera instancia, articulamos un acercamiento hacia los aspectos que proporcionaron el acceso y la determinación de Joan Millet hacia el terreno objetual que hoy le caracteriza. Dichas influencias, quedan distribuidas en cinco sub-apartados que tratan de relacionarse con la producción objetual que concierne a nuestro estudio y se ajustan, ordenadamente, en torno a cinco consideraciones: el temprano acercamiento de Millet hacia los nuevos recursos plásticos del momento; Marcel Duchamp y la expansión del campo creativo; la influencia de la metodología narrativa del cine y su manera de transmitir el mundo circundante; la convivencia con una larga enfermedad, el Alzheimer; y, finalmente, la importancia narrativa en la obra de Millet, manifestada por los cuidados e ineludibles títulos que acompañan a todas sus producciones artísticas.

Se prosigue la indagación con el estudio ideológico y narrativo de todo el trabajo objetual desarrollado por nuestro artista que permanece registrado en publicaciones. Este apartado queda dividido en tres grandes agrupaciones que, a su vez, coinciden con las tres grandes exposiciones realizadas por el Millet objetual, comprendidas entre 1994 y 2006: *Power*[2], *Rojos, Rojos. El oro de Moscú* y, por último, *A divinis*. Para efectuar dichos análisis hemos puesto especial atención en la narración efectuada por el objeto, mediático a su modo, transmisor directo de un mensaje proveniente de la mente del propio artista. Y, puesto que se trata de un objetivo fundamental en nuestra labor investigadora, también hemos tratado de profundizar en los elementos simbólicos y compositivos, así como de establecer los vínculos pertinentes que relacionen al objeto preexistente con su respectiva labor narrativa, además de con el entorno social del que siempre es partícipe y que coincide con el del propio artífice. Únicamente se puede enunciar aquello que, de un modo u otro, se conoce y, por consiguiente, en una obra fundamentalmente narrativa, aunque se hable del pretérito, esa imagen ofrecida no parece tener su ubicación en un pasado, sino, más bien, sugiere pertenecer a su recuerdo, tratándose entonces de una rememoración presente.

El cuarto bloque responde al análisis pormenorizado, mayormente formal, técnico y de procedimiento. Se adentra, por tanto, en las consideraciones procesuales y en las preocupaciones técnicas que se pueden sustraer de la



obra física. Hemos realizado, para la ocasión, una ficha que incluye los campos correspondientes de mayor interés para nuestra indagación, cuya finalidad radica en hacer más cómoda la visibilidad de cierta información recopilada y registrada en nuestra base de datos, de modo que resulte de mayor viabilidad y comprensión la sustancial presentación de dichos contenidos en el presente documento.

Ambas vertientes investigadoras, la ideológico-narrativa y la técnica -esta última también moral- confluyen, finalmente y a modo de consideración final, en una reflexión que gira en torno a la práctica artística objetual contemporánea, así como a las nuevas propuestas y razonamientos planteados por Joan Millet mediante su característica contribución discursiva. Aportación que de ningún modo pretende renunciar al lenguaje del *ready-made* o al empleo del objeto como centro de su labor creativa.

Así pues, y decididos ya a cerrar esta introducción para encarar con energía la argumentación que conforma el presente trabajo investigador, diremos que emprendemos nuestra tarea con la ilusión y el convencimiento que requiere un compromiso como el de articular una Tesis Doctoral, de gran inversión tanto de tiempo como de esfuerzo. Y esperamos, incluso, que nuestros razonamientos arrojen la luz necesaria que permita reputar los planteamientos abordados.

*«Más poderoso que el culto a los dioses, del que no hemos obtenido nada, sigue siendo el culto a los muertos, al que debemos todo.»*[1]

Jean Clair

Parece ser que particularidades como las raíces de un ser humano determinado, el entorno que lo arropa, lo moldea y lo sitúa entre designadas circunstancias o, también, las decisiones que este individuo toma en su periplo vital, siempre guiadas por enigmáticas predilecciones hacia ciertas cosas y rechazo hacia otras, son algunos de los aspectos encargados de configurar gran parte de aquello comúnmente conocido como *identidad*; es decir, lo que proporciona la unicidad entre la colectividad semejante. Las personas, sujetos en constante evolución y de desarrollo gradual, se nutren de su contexto y, a la vez, contribuyen a su definición tanto como a su expansión, creando un entramado relacional que participa de un mismo fundamento, de una idea cuyo sentido es equivalente al de su respectiva fe en relación a dicho concepto. En base a la experiencia se ha construido la realidad que comparten millones de seres humanos, se generaron las grandes potencias culturales de cuyos reiterados adulterios ha surgido el eclecticismo que ahora impera y hoy, evidentemente, resulta corriente encontrar similitudes entre tantos vástagos, e interfiere eso a lo que, aquí, podríamos referirnos como *memoria colectiva*. Partiendo de tales observaciones, nos posicionamos firmemente ante la idea de que realizar una ubicación histórica, con la cual vincular la producción artística de creadores objetuales pertenecientes a tiempos pretéritos y actuales, no compete al presente trabajo investigador por varias razones. El principal

1 Clair, Jean: *La paradoja del conservador*, Barcelona, Elba, 2010, p.33.

argumento de nuestra decisión tiene que ver con el hecho, ya desvelado en el capítulo introductorio, de considerar también a aquellos artistas situados fuera de los límites del circuito contemporáneo. Justamente, tratar de apoyar el trabajo de Joan Millet mediante unos referentes significa, sin lugar a dudas, situarlo en concordancia con aquellos artífices consolidados, que todos cuantos estemos especializados debiéramos de conocer, para proporcionarle un lugar de peso en el sector, con finalidad de ubicarlo. Sin embargo, la cantidad de artistas de firme carrera con los que bien podríamos encontrar nexos con respecto a la producción artística de Millet confiere a tal labor una dedicación muchísimo mayor, de la que, seguramente, convendría originar otra Tesis Doctoral diferente. Además, si reparamos en exponentes célebres, cabría, también, añadir la apreciación de todos los *invisibles* que avanzan laudablemente en su trabajo con paso seguro e ideas sólidas, aquellos cuyo compromiso con el arte no ha sido desvirtuado y, por ello, se les ha alejado del mercado, así como de los círculos artísticos obvios. *«El carácter «problemático», es decir, rebelde, antisistémico, de un artista determinado suele acarrearle la pérdida del espacio en el circuito promocional y, en consecuencia, su reducción por falta de sustento»*[1].

No creemos que este tipo de exclusión sea digna de nuestro esfuerzo investigador, pues ¿cuántas veces la visibilidad supone una circunstancia corrupta y perturbadora para con la esencia del arte? Tal vez, como bien sugiere J.A. Hernández, ello se deba a la invasión del *poder* en todo cuanto rodea al mismo arte, es decir, que gira en torno a él y, a pesar de ello, se convierte en el centro de atención, porque lo mueve a su antojo, lo transforma en su presa, a modo de parásito que precisa de lo ajeno para subsistir; la incomodidad que manifiesta esta supremacía ante ciertos interrogantes, mediante actitudes defensivas, parece reflejar una fragilidad disfrazada.

> *«Y he aquí que quien ayer era un sacristán, simple custodio del tesoro, se ha convertido hoy en un sacerdote. Hace del pan y el vino de las obras -los cuadros, las esculturas, los objetos-, el cuerpo glorioso que, gracias a la exhibición en el museo, propondrá a la adoración de los fieles.»*[2]

1 Hernández, Jorge Á.: *Sentido intelectual en la era de la globalización mecánica,* La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2011, p.15.
2 Clair, Jean: *op. cit.,* p.12.



Joan Millet considera que pertenece a ese previamente citado y silencioso colectivo de artistas invisibles y su compromiso principal -insiste- es con el arte, además de con la sociedad que ha observado en su transcurrir vital. Sin embargo, aun a pesar de su inexistente vínculo con el mercado artístico, la labor creativa que desarrolla ha suscitado interés suficiente como para componer una tesis, con la inversión de tiempo que ello supone.

> *«Es decir, que ese hombre callado que parecía no ser nada para vosotros, si empieza a hablar -y habla bien- puede revelaros todo un mundo y haceros participar por unos instantes en sus juegos juveniles, en sus deseos, en sus tristezas, en una serie de cosas que ya no están en ninguna parte más que en él mismo, dentro de él, y en las palabras que pronuncia.»*[1]

Debido a lo expresado anteriormente, en nuestro caso particular, consideramos de mayor eficacia investigadora, dado que Joan Millet permanece vivo y nos brinda la posibilidad de entrevistarle, prestar atención a los factores de los que es consciente, los que conoce. De modo que, en esta sección, hemos optado por atender lo que realmente le motivó en su decisión de emprender el trabajo objetual que ahora le caracteriza; reflexionamos sobre aquellos aspectos que le permitieron conversar con elementos ya existentes y transmitir su particular historia, empleándolos como narradores. Queremos decir con ello que, precisamente, nos centramos en sus propios referentes y no en aquellos en los que, debido a la *memoria colectiva* antedicha, podamos encontrar similitudes formales o conceptuales aun cuando nuestro sujeto conozca o desconozca sus respectivos quehaceres artísticos; pues lo que realmente nos interesa es realizar la contextualización de nuestro personaje concreto, con quien, debido a su situación vigente, podemos discutir para alcanzar a descubrir cuáles fueron las influencias o circunstancias que ejercieron mayor impacto, génesis de su modo de hacer; aquellas que propiciaron y posibilitaron su inclinación hacia el universo de los objetos.

Tras el intenso debate con el artista en cuestión, debido a que se ha mantenido una relación constante con la finalidad de llegar a conocer directamente las

1 Chirbes, Rafael: *El novelista perplejo*, Barcelona, Anagrama, 2002, p.162.

causas de su proceder artístico, hemos decidido concentrar nuestra energía en cinco tesituras que nos articulan los cimientos estructurales de la obra estudiada en la presente Tesis Doctoral: *El mundo de la pintura*[1], Marcel Duchamp, la influencia cinematográfica, la convivencia con el Alzheimer y, por último, su propia producción pre-objetual -pictórica-. Seguidamente, procedemos a su desglose.

1 Garín, Felipe M. (dir.): *El mundo de la pintura,* Valencia, Difusora de Cultura, S.A., 1967.



## 2.1. *El mundo de la pintura*: primer acercamiento.

> *«Tal como es bien sabido, «objectum», participio pasado de «objicio», significa lo contrapuesto o enfrentado, lo echado o puesto delante, frente a. La etimología no nos dice cuál es el término «ad quem» de esa relación de enfrentamiento o contraposición y, en consecuencia, hay que determinarla en cada caso, a la vista del contexto respectivo»*[1]
>
> Antonio Millán-Puelles

Con la finalidad, precisamente, de averiguar esa ligazón mantenida por nuestro artista estudiado en relación a su universo creativo, del cual participa a la vez un mundo objetual en cuyo interior se inscriben elementos de distinta naturaleza, hemos decidido que procede remontar la mirada hacia el pasado, hasta un ayer apto para revelarnos las primeras interacciones del joven Millet con aquello que, más tarde, acabaría por darle un sentido de mayor plenitud a su vida: el arte. Retornar a ese origen, tras haber observado el dilatado transcurrir de un trabajo específico a través de los años, creemos que proporciona, mediante la inclusión de la experiencia, de la memoria, una visión esclarecedora capaz de cerrar el círculo y, por consiguiente, también de ofrecernos una totalidad idónea que nos permita evidenciar las evoluciones y las metas alcanzadas desde un punto de partida particular. Debido a lo cual y puesto que confluimos con la famosa frase de Platón *«Todo lo que nace proviene necesariamente de una causa; pues sin causa nada puede tener origen.»*[2], en el presente apartado tratamos de centrarnos en esa *causa* inicial que condujo al individuo, objeto de nuestra tesis, a una primera aproximación hacia el

1 Millán-Puelles, Antonio: *Teoría del objeto puro,* Madrid, Rialp, 1990, p.105.
2 Platón: *Timeo o de la naturaleza*, Madrid, ed. de Patricio de Azcárate, tomo VI, Madrid 1872 pp.163, 164.

arte de todas las épocas, del que participaría con posterioridad. Temprano acercamiento el suyo, por otra parte, como observaremos, necesario para la configuración y comprensión de lo que hoy conocemos como su obra objetual característica.

En una de nuestras habituales entrevistas mantenidas, el artífice en cuestión nos enseña un álbum de cromos en cuya portada aún podemos leer el título que define su contenido: *El mundo de la pintura*[1]. Y él mismo nos comenta:

> *«Mis recuerdos son anteriores al álbum de cromos, con cuatro o cinco años, de cuando iba a visitar a mis abuelos maternos, ya que con los otros vivía por entonces. La familia de mi madre eran pintores decoradores e hicieron fallas en Gandía por los años treinta del pasado siglo, con lo que la palabra pintura está en mi recuerdo desde casi siempre, en el término más básico de la expresión. Y guardo grabada en mi memoria la imagen de la primera habitación de la casa, que daba al vestíbulo, repleta de botes de pintura, apilados, de la marca Titanlux y Valentine, lo que me hacía distinguir que aquella pintura, usada en la decoración de paredes y puertas, nada tenía que ver con la que se utilizaba en las obras de arte que pronto descubrí. Concretamente, en el año 1967 comencé la colección de cromos de mi álbum El mundo de la pintura, y cuatro años después empecé a pintar al óleo, con toda la ignorancia y atrevimiento que con trece años se puede tener. Por entonces ya conocía a un montón de artistas gracias a mi álbum y quería pintar lo que otros habían pintado en siglos anteriores. Pertenezco a una época, si cabe, en la que todavía se aprendía copiando hasta hacerlo bien, si era posible. Lo de la creatividad ya saldría con el tiempo si daba lugar.»*[2]

Doscientos ochenta cromos forman el compendio aludido -*El mundo de la pintura*- que, para un niño de nueve años, en su momento, seguramente adoptó el rol de completa y significativa enciclopedia artística; pues se trata de un conglomerado de imágenes, cuadros, que se esfuerzan por resumir la Historia del Arte desde tiempos prehistóricos a partir de, posiblemente, la más importante colección de cromos relacionados con la pintura, creada en Valencia diecinueve años antes de que se inaugurase el IVAM[3]. Sin embargo, y estimando una vez más la cita de Platón, esa recopilación en manos de un preadolescente inquieto no parece ser estrictamente la *causa originaria*

1 Garín, Felipe M. (dir.): *op cit., El mundo de la pintura.*
2 Millet, Joan, comunicación personal, 9 de mayo de 2014.
3 *n.:* IVAM: Instituto Valenciano de Arte Moderno. Inaugurado en 1986.



buscada por nuestras intenciones indagadoras, sino, más bien, una especie de detonante que catapultó la fascinación del futuro creador plástico. De modo que ese germen encargado de desatar tal predilección por el mundo artístico cabría situarlo, con total convencimiento, tanto dentro de su propio ser, de su mente, como en sus alrededores más inmediatos, siendo la predisposición intelectual del niño condición necesaria para preferir esta inclinación por las Bellas Artes. No obstante, estimamos crucial incidir, además y a modo de relación causal, como bien advertiremos seguidamente atendiendo a las palabras del propio protagonista, en un entorno familiar propicio, con antecedentes artísticos, y muy adecuado para alentar los deseos del aspirante a pintor.

> *«El aprecio por la pintura resultaba habitual en ambas ramas familiares. En la materna eran pintores decoradores y la profesión exigía dominar algo de mezclas e imprimaciones, en pintura y dibujo, para poder hacer trepas y estarcidos. En la paterna, tal vez por una mayor formación académica, se dio igualmente cierta inclinación o aprecio por el mundo del arte.*
>
> *Mi padre, que había nacido en Francia, recordaba que allí todos los niños iban a la escuela. Fue llegar a España (1932) y ya no volvería al colegio, porque tuvo que ponerse a trabajar. Aquí sólo asistiría a clases de dibujo con un pintor retratista llamado Jimo. Mi abuelo, seguramente gracias a su talante anarquista, permitió que su hijo fuera a aquellas clases, aun considerando que podía aprender otras materias más importantes en aquellos momentos de guerra civil. Al menos pudo cumplir el deseo de asistir a unas clases de dibujo, todo lo demás lo aprendió leyendo, porque era un ávido lector.*
>
> *Cuarenta años después, el que yo tuviera un interés semejante no fue considerado rareza alguna, así que tampoco hubo oposición por su parte. En 1974, empecé a asistir a la academia de dibujo y pintura Estudio Bosch, en Gandía, donde Asunción Bosch me prepararía para la prueba de ingreso que exigía la antigua Escuela de San Carlos. El mayor orgullo que tenía Asunción Bosch era que todos los alumnos que habían salido de allí llegaran a cursar los mismos estudios de Bellas Artes que ella poseía. Doña Asunción, que así la llamaría hasta el final de sus días, quedaría para siempre como mi maestra primera, al igual que Don Víctor Manuel Gimeno, años después y ya en la escuela, se convertiría para siempre en mi último maestro. De ambos recibí todo lo que eran capaces de enseñar, aunque tal vez lo más importante fue sentirme querido por ellos.»*[1]

1 Millet, Joan, comunicación personal, 9 de mayo de 2014.

Por lo tanto, se podría deducir que las circunstancias, relativas al pequeño Millet, esculpieron la estructura intelectual que este mantendría durante toda su vida, pero, con todo, corresponde señalar, también, la importancia que merece *El mundo de la pintura*, colección que proporcionó a ese armazón inicial del que hablamos una considerable carga cognitiva. Peso, además, repleto de ejemplos visuales con los que familiarizarse, en una época en la que el franquismo ya parecía vislumbrar su horizonte y entre agonías aminoraba la censura y la represión propias de su proceder primigenio. Atañe a la Historia rememorarnos tiempos en los que *«los regímenes totalitarios tuvieron que medir los peligros que este nuevo culto, mucho más amenazante que la devoción a los dioses tradicionales, planteaba a su absolutismo.»*[1] En definitiva, descubrir el arte más moderno resultó ser un soplo de aire fresco para el niño que Joan fue, a cuya inhalación agradece reiteradamente el haberse habituado a su formato desde edades tan tempranas, así como a las nuevas técnicas y procedimientos que se planteaban, tanto plásticos como discursivos.

> *«En cuanto a los medios plásticos en sí mismos, su descubrimiento y el énfasis con el que el artista los utiliza, son también funciones de las nociones de realidad de la época. Uno actúa sobre el otro en una sucesión en la que el orden de prioridad es irrelevante. Trabajan conjuntamente para construir las declaraciones de las nociones de realidad de cualquier época, validando la noción existente en ese momento o abriendo caminos que vayan en otras direcciones, y se manifiestan como desarrollo, protesta o reacción»*[2].

El próspero encuentro con el mentado álbum supuso, asimismo, su primer esfuerzo por coleccionar, por buscar, rebuscar y encontrar. Inconscientemente, empezó a andar por el camino que le conduciría a emprender su *modus operandi,* caracterizado por mantener los objetos y las historias como centro creativo. Si bien con esta esclarecida confluencia se gestó el deseo y, por consiguiente, también la realidad de estudiar Bellas Artes, Millet hubo de esperar hasta llegar a la carrera -en la que se especializaría en la modalidad de Pintura- iniciada en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, actual Centro del Carmen, y finalizada en las dependencias de la Universidad Politécnica de Valencia (1975-1980), para

1 Clair, Jean: *op. cit.*, p.18.
2 Rothko, Mark: *La realidad del artista*, Madrid, Síntesis, 2010, p.150.



tomar contacto directo con el universo del objeto de valor. Fue a partir de 1977 cuando, junto con su compañero de estudios Vicent Reig Noguera, se dedicó a comprar y vender objetos viejos y antigüedades con la finalidad de sufragarse, en parte, los estudios universitarios. Esta confinidad paralela que se convierte en una de las circunstancias favorecedoras del uso del objeto como núcleo en su producción artística posterior estuvo acompañada, en aquellos años de formación, por las enseñanzas que, en materia de antigüedades, le mostraría su principal mentor en este sector y al que consideraría siempre su maestro, Salvador Ribes Garín. Con él, el joven Millet aprendió a diferenciar, además de épocas y estilos, las raíces puras entre el producto de origen popular, burgués y cortesano. Además, le hizo distinguir lo citado anteriormente de aquellos elementos que se quedan por el camino, convertidos a menudo en *engendros*, al participar de forma descontextualizada, de diferentes procedencias y con fines puramente de carácter estético. Productos, generalmente, derivados de la mano de la burguesía. Aprender a saber discernir qué es lo que, posiblemente, sobra, aquello que puede resultar innecesario en una obra-objeto es, ciertamente, lo que Millet siempre agradecerá a Salvador Ribes: haber logrado despertar en él, como receptor, la capacidad crítica frente al objeto para poder exigirle a este la calidad necesaria que el rango le suponía. Hecho, por otra parte, que influirá, con posterioridad y total consciencia, en todas sus concepciones.

*Fig. 3. El mundo de la pintura.* Garín (1967).

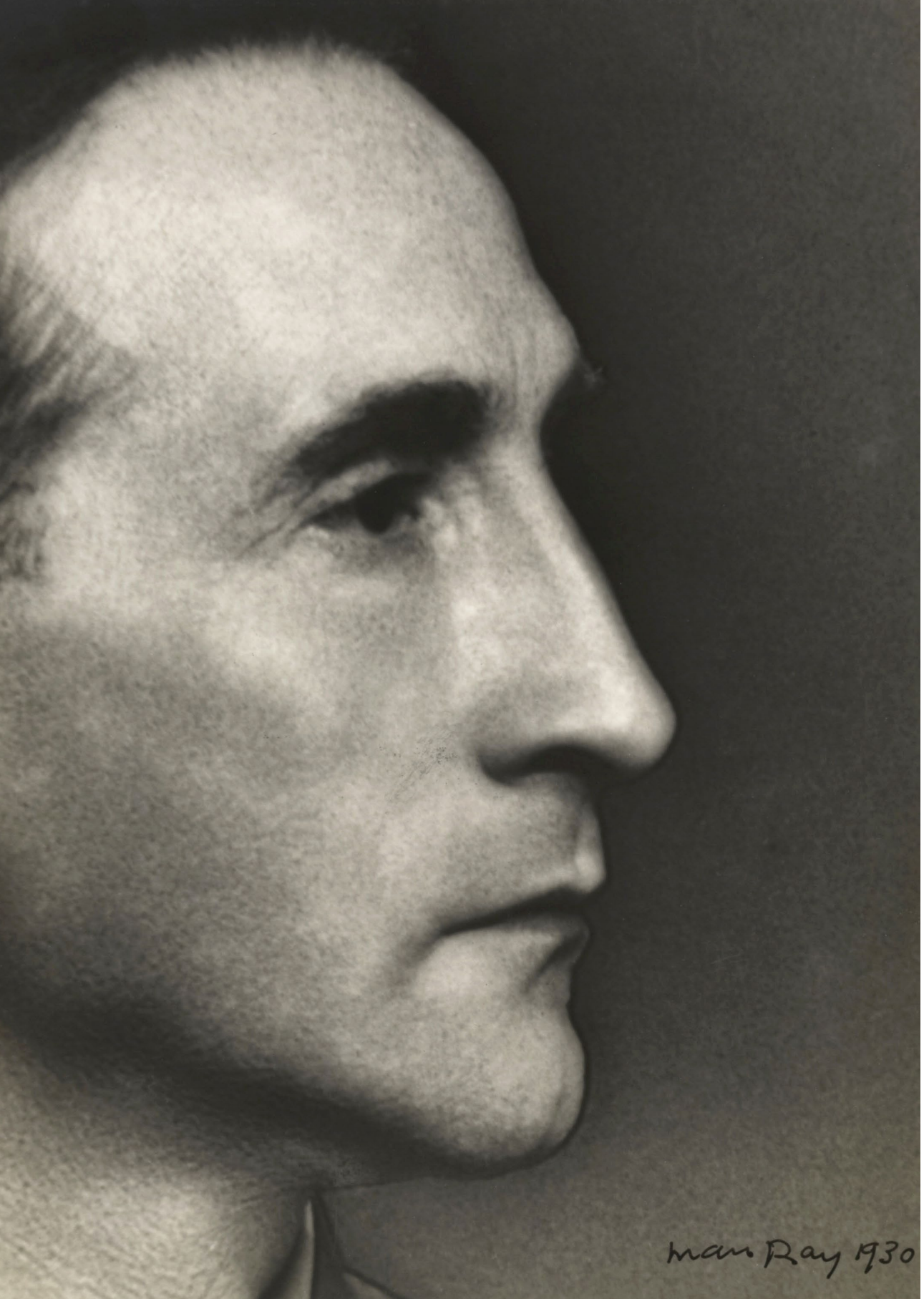
Decía Man Ray con respecto al arte en la sociedad que *«al aceptar lo insólito y lo desconocido e intensificar el esfuerzo individual, el artista puede albergar la esperanza de crear un arte grandioso y válido»*[1]. A pesar de ello, es el propio Man Ray quien, en diferente ocasión, parece matizar y redondear su pensamiento: *«Por mucho que la inspiración sea espontánea, inconsciente, fruto del azar o de un planteamiento onírico, para poderle dar una forma concreta, es esencial que el artista domine a la perfección el medio que va a utilizar»*.[2] Esta última afirmación del fotógrafo, pintor y *ready-mader* estadounidense podría perfectamente resumir lo que nuestro artista protagonista entendió al entrar en contacto con aquellos elementos de artesanía, algunos de dilatada antigüedad, que hablaban de tiempos pretéritos por haber sobrevivido al inexorable tiempo; una demostración, a la par, magistral del dominio en cuanto a material, procedimiento y exigencia técnica se refiere, de la cual quedó prendido nuestro artista invisible, secundándola con el ejemplo y mostrándose ásperamente refractario ante el desconocimiento procesual y la investigación sin fundamento en cuestión de arte contemporáneo, ante *«esa ruptura con el uso de los pigmentos -que nos hizo olvidar el ocre tradicional descrito por Plinio el Viejo y por Cennini en el siglo XV, muy codiciados por su estabilidad perfecta pero también sin duda por su valor simbólico-»*[3] A correlación de lo anterior y volviendo a los citados años de carrera de nuestro autor, procede recalcar su interés mostrado por aquello referido a elementos técnicos y de procedimiento. El trabajo de licenciatura que presentó en 1981, titulado *Técnicas tradicionales para un arte actual*, ya versaba sobre este tipo de preocupaciones, como bien nos manifiesta el propio Millet aludiendo a ello:

> *« […] ya intentaba reutilizar de nuevo el temple al huevo en sustitución del acrílico cuyas coloraciones habían empezado a alterarse. Yo pensaba que el ejercicio pictórico necesitaba de una atención que lo hiciera más duradero. A la vez, incorporaba el dorado al agua, nuevamente, como elemento de una pintura que pretendía ser actual, ingenua consideración por mi parte. Por otro lado, en aquellos tiempos no había demasiada información de la técnica del dorado y el policromado y uno se veía en la obligación de indagar a través de los doradores que seguían en el oficio, como era D. Ramón Porta, de Oliva, que siempre estaría presente tanto de informador como de realizador de toda mi obra en la contara con el empleo del oro.»* [1]

La familiaridad con respecto a la modernidad, otorgada por el cuaderno de ilustraciones que emprendió aquel jovencísimo Joan Millet en su infancia, a finales de los años sesenta, ocasionó en su interior una actitud de generosidad para con los distintos abordajes creativos que la contemporaneidad del momento de su juventud deparaba. Con él asimiló la pintura, desde Vermeer, Velázquez y Tiziano hasta De Chirico, De Kooning y Rothko. El progresivo desarrollo del arte, tímidamente registrado en aquel viejo álbum, ocasionó en nuestro artista una situación de normalidad visual y conceptual desde su pequeñez; quizás por ello, tolerancia y comprensión se convertirían en las particularidades responsables de una terminante decisión tomada tras una eventualidad, como hemos señalado, que ligaba su infancia con su adultez. El objeto, a partir de entonces, se convierte en narrador y en obra.

1 Man Ray: «El arte en la sociedad» en Bourgeade, P., *Buenas noches Man Ray. Conversaciones con el artista*, Madrid, La Fábrica, 2007, p.87.
2 Man Ray: «Inédito» en Bourgeade, Pierre, *op. cit.,* p.101.
3 Clair, Jean: *op. cit.*, p.38.

1 Millet, Joan, comunicación personal, 17 de junio de 2014.




## 2.2. Marcel Duchamp: remontamos al origen.

*«No se trata de una fórmula de escuela de pintura en la que se sigue al buen hombre, el maestro. En mi opinión se trata de una posición mucho más elevada.»*[1]

Marcel Duchamp

Después de haber desnudado los orígenes que estimularon la preferencia de nuestro artista por las Bellas Artes, así como la eventualidad transversal que impactó con esta vía generando, debido a las necesidades económicas sufridas, la proximidad y el posterior interés hacia terrenos objetuales, colisión, por otra parte, fructífera para la fusión de ambos sectores y que propició una amalgama digna de estudio, nos hallamos en situación de ascender un peldaño. Para ello, forzosamente debemos echar la vista atrás en busca de culpables, concretamente, del precedente primitivo que permitió, en su momento, el desarrollo de la actividad artística alrededor de estos ámbitos expertos en situar al elemento cotidiano en su hipocentro. Sabemos, como bien apunta nuestra observación inicial registrada en la *Introducción* encargada de anticipar la presente Tesis Doctoral, que el responsable principal, es decir, lo que podríamos denominar la *fuente originaria*, resulta ser, sorprendentemente, una obra que adquiere ese mismo nombre: *Fountain,* de Marcel Duchamp.

*Fig. 4. Marcel Duchamp.* Man Ray (1930).

1 Cabanne, Pierre: *Conversaciones con Marcel Duchamp,* Barcelona, Anagrama, 1972, p.64.

Estrategia trasgresora esta, sin antecedentes documentados, convertida en una especie de acción liberadora y, también, *«raíz de todos los males»*[1], aunque en este caso el factor unificador equilibró la balanza situando a la totalidad de artistas coetáneos en un mismo punto de partida, a modo de saneamiento comunitario. El propio Marcel nos habla de su comprometida pieza, un urinario descontextualizado:

> *«No, no fue rechazado. En los Indépendents no se podía rechazar una obra. […] La obra fue, simplemente, suprimida. Yo formaba parte del jurado pero no se me consultó, debido a que los oficiales no sabían que era yo quien la había enviado; precisamente yo la había inscrito con el nombre de Mutt para evitar las relaciones con las cosas personales. La Fountain fue situada, simplemente, detrás de un tabique y, durante toda la exposición, no supe dónde estaba. […] Me enfadé con ellos, puesto que me retiré de la organización. Después de la exposición encontramos la Fountain detrás del tabique y la recuperé.»*[2]

La operación *duchampiana* fue todo un éxito puesto que, aunque no de manera inmediata, cumplió los propósitos, conscientes e inconscientes, para la que había sido ingeniada. De modo que reparar en la obra de Marcel Duchamp se deviene crucial si nuestro objetivo radica, justamente, en tratar de dilucidar sobre una producción artística objetual que resulta clara heredera de esa maniobra encargada de permitir la incursión, no únicamente del objeto prefabricado, sino de todo elemento imaginable como partícipe directo en el universo de la creación plástica. Así pues, podríamos confluir en que es de nuestra incumbencia reparar, primeramente, en la consecuencia inmediata del hecho en sí mismo. Es decir, nos interesa como trasgresión por permitir que la morfología del producto artístico pueda ir unida a la del producto industrial, generando una factible evolución del elemento cotidiano hacia un plano superior; el objeto pasa a tener la facultad de perder su utilidad, efectuando una transmutación que lo dignifica, que lo convierte en inútil, elevándose hasta alcanzar la categoría de Arte. Si bien en su momento esto fue una acción incisiva, hoy ya ha sido absorbida por el *establishment* y se presenta como corriente a ojos de cualquiera. Podríamos converger en que su asimilación

1 1 Timoteo 6:10.
2 Cabanne, Pierre: *op. cit.,* p.83.



conceptual se ha normalizado pero, no obstante, incluso hoy en día, cabe honrar la abertura que se facilitó hacia una nueva vía formal, de la que se aprovecha, incluso, Joan Millet. Por lo cual, podemos seguir calificándola de vigente y disfrutando de su validez, subordinada, por descontado, a las necesidades y a las condiciones de la época actual.

> *«La palabra ready-made se me presentó en ese momento, parecía adecuarse perfectamente a cosas que no eran obras de arte, que no eran esbozos, que no se aplicaban a ninguna de las expresiones aceptadas en el mundo artístico.»*[1]

Conviene, por ende, situar a Marcel Duchamp como padre, como referente fundamental en nuestro trabajo de investigación. Evidentemente, su obra dista de la que aquí analizamos debido, seguramente, al paso del tiempo y a las circunstancias que lo acompañan, como ya hemos antedicho; pues no tendría ni el mismo impacto ni el mismo sentido lo idénticamente realizado por el creador del *ready-made* tras su propia aportación vanguardista, única e irrepetible a su modo. Sin embargo, encontramos, además del empleo objetual, analogías de contexto y determinación con respecto a los correspondientes entornos, tanto en el creador francés, como en nuestro artífice; afinidades con el cometido de hacernos comprender que la cercanía entre ambos es mayor de la que advertimos en un primer momento.

Como perspicazmente escribiría Eugène Ionesco: *«La obra de arte nace igualmente para nacer, se impone a su autor, exige ser sin tener en cuenta o sin preguntarse si es requerida o no por la sociedad.»*[2] Sin embargo, a pesar de todo, permanecemos convencidos de la existencia de un entramado que asocia al sujeto a su contexto, a lo que podríamos definir como *circunstancias limítrofes* y sus acciones quedan, en consecuencia, supeditadas a tal contigüidad externa. El caso que nos concierne, el de la conocida *Fuente*, parece ser que responde a una necesidad autodestructiva del propio arte, a modo de Fénix que se consume entre las llamas para poder renacer; imperiosa ansia de ruptura con lo establecido, entendido hasta entonces

1 Cabanne, Pierre: *op. cit.,* p.71.
2 Ionesco, Eugène: *Notas y contranotas. Estudio sobre el teatro,* Buenos Aires, Losada, 1965, p.120.

como práctica tradicional, aunque en temática y factura parecía pretender innovar y evolucionar hacia nuevos modos de representación. Sin embargo, los ojos acomodados de los pintores de la época no parecían reparar en la iniciativa que les acechaba, no eran conscientes más que de una apariencia cómica que, en definitiva, nacía de sus propias actitudes burlescas frente a lo repudiado o desconocido.

> *«¿O había, efectivamente, una cierta intención burlesca por parte de su autor que no pasó desapercibida en el estrecho círculo de los cubistas «oficiales»? La verdad es que toda la obra ulterior de Duchamp estuvo impregnada de una radical ambigüedad respecto a la «seriedad» de sus intenciones; es probable que en la época del Desnudo bajando la escalera todos los amigos y conocidos de Marcel vieran en él más a un humorista que a un pintor en el sentido estricto de la palabra.»*[1]

No sabemos hasta qué punto Duchamp reflexionó sobre lo que se convertiría en su discurso artístico, pero sí que era un individuo introspectivo con muchas preguntas por resolver. Tal vez debido a este tipo de preocupaciones, instintivamente, sacudiría desde los mismísimos cimientos todo el arte confeccionado en occidente. Veamos, entonces, que opinaba Duchamp sobre su entorno artístico:

> *«En primer lugar, el roce diario con los artistas, el hecho de vivir con artistas, de hablar con artistas me disgustaba profundamente. En 1912 se produjo un incidente que «me alteró la sangre», si me permite la expresión. Ese hecho ocurrió cuando llevé mi Nu descendant un escalier a los Indépendents y se me pidió que lo retirara antes de la inauguración. En el grupo de personas más avanzadas de la época algunas de ellas tenían unos extraordinarios escrúpulos y mostraban una especie de terror. Personas como Gleizes, que sin embargo eran extremadamente inteligentes, encontraron que el Nu no estaba en absoluto en la línea que ellos habían trazado. Hacía dos o tres años que imperaba el cubismo y ellos tenían una línea de conducta extraordinariamente precisa, recta, que preveía todo lo que sucedería. Yo encontré todo eso insensato e ingenuo. Entonces eso me enfrió de tal modo que, como reacción de semejante comportamiento proveniente de unos artistas a los que creía libres, tomé un empleo. Me convertí en bibliotecario en Sainte-Geneviève. Hice ese gesto para desembarazarme de un cierto medio, de una cierta actitud, para tener tranquila la conciencia».*[2]

1 Ramírez, Juan A.: *Duchamp, el amor y la muerte, incluso,* Madrid, Siruela, 1993, p.22.
2 Cabanne, Pierre: *op. cit.,* p.19.



Queda de manifiesto, como bien insinúa él mismo en las entrevistas concedidas a Pierre Cabanne al final de su vida, que la actitud de cuantos pretendían romper con la tradición hasta el momento parecía no acabar de adecuarse con aquello predicado por ellos mismos. La sensación de farsa ante una *pseudo-vanguardia* que, a pesar de su lavado de cara, imitaba el comportamiento excluyente, manipulador y, en resumen, arcaico de la tradición, llevaron tanto a Marcel como a Joan, a pesar de la diferencia temporal, a buscarse un medio que les diera para vivir, con la finalidad de conseguir cierta libertad e independencia con respecto a la creación plástica, además de pretender huir del ambiente tóxico que siempre ha caracterizado al círculo artístico visible, corrupto, próximo al dinero y en permanente genuflexión frente a las decisiones de un poder esencialmente inflexible. Por ello, el primero se hizo bibliotecario y el segundo consiguió una cátedra de dibujo por oposición libre. Es Joan Millet ahora quien nos relata su experiencia particular:

> *«Lo mejor para alguien que pretenda ser pintor es alejarse, cuanto más, de todo lo que no considera pintura. Yo ya no soportaba entonces a todos aquellos matéricos de los años ochenta que cargaban de vomitonas los lienzos en el suelo para luego montarlos en un bastidor sin ningún tipo de criterio técnico, porque parecía ser que, quedara o no fijada la materia en el soporte, siempre tenía su valor expresivo»*[1]

Ese tipo de conflictos descritos por Marcel Duchamp, que hacen traslucir las verdaderas ideas encargadas de sustentar las corrientes estéticas, reflejan, precisamente, una necesidad de cambio en el mundo del arte, de renovación. Y, a su vez, también demandan, en cierto modo, una conmoción que ataque a la estructura desde su raíz, con la finalidad de desprenderse del lastre que lo inmoviliza. *«Antiarte. Se trataba, primordialmente, de poner en discusión el comportamiento del artista tal como lo consideraba la gente. Lo absurdo de la técnica, de las cosas tradicionales.»*[2] Eso parece ser, justamente, lo que ejecuta el artista francés en su tiempo. Y aunque no estamos seguros del grado de prudencia en el momento de tales reflexiones y decisiones, lo que sí resulta indiscutible es su afán por cuestionar el proceder de los

1 Millet, Joan, comunicación personal, 14 de junio de 2014.
2 Cabanne, Pierre: *op. cit.*, p.85.

*Fig. 5. Achilles Syndrome.* Arman (1976).

*Fig. 6. Le déjeuner en fourrure.* Oppenheim (1936).

*Fig. 7. Wrapped toy horse.* Christo (1963).

*Fig. 8. Sin título.* Kounellis (1969).

movimientos imperantes, advirtiendo, además, el carácter impostor de tales doctrinas. Como bien hemos revelado ya con anterioridad, frente a la actitud elitista y supresora, propia de los movimientos preponderantes, se respondería con la validación de cualquier tipo de expresión plástica, en una especie de compensación igualitaria que destronaría a la élite artística. A partir de entonces, todo valdría. Y, por ello, el *ready-mader* francés pasaría a la Historia sin pretenderlo siquiera, únicamente por abrir la puerta y permitirnos entrar a todos.

> *«Muchas veces el empeño que los hombres ponen en actividades que parecen absolutamente gratuitas, sin otro fin que el entretenimiento o la satisfacción de resolver un problema difícil, resulta ser esencial en un ámbito que nadie había previsto, con consecuencias de largo alcance. Esto es tan cierto para la poesía y el arte como lo es para la ciencia y la tecnología»*[1]

Ciertamente, podríamos incluir en este capítulo a un conjunto de artistas, trabajadores del *objet trouvé*, con los cuales vincular, de una manera u otra, la producción de Millet, dado que en sus respectivas creaciones encontramos similitudes con ciertas obras de nuestro autor invisible. Al circular sobre la trayectoria objetual que nos concierne, observamos que existen semejanzas de diferente índole en sus creaciones; referencias, tal vez involuntarias, que podríamos establecer desde un punto de vista más teórico. A pesar de ello, de hacerlo, no sentiríamos tranquilidad alguna en nuestra consciencia, pues recurrir a este tipo de menciones a modo de precedentes, sería atentar contra la realidad más pura, dado que la ilación que conecta las obras entre diferentes artistas, mutuamente desconocidos, contiene un carácter de bilateralidad equitativa que va en dos direcciones a la vez. Por consiguiente, y puesto que uno no se puede considerar referencia del otro, pues ello requiere un conocimiento previo y una actitud de admiración por una parte y preeminencia por otra, estos nexos de los que hablamos parecen, sencillamente, ser producto de esa *memoria colectiva* a la que hemos aludido ya, en reiteradas ocasiones. No obstante, es bien cierto que este tipo de reminiscencias a veces nos sorprenden por la similitud formal que desencadenan, aunque entendemos que son, simplemente, fruto de la época y de la asimilación histórica. Obviamente, seríamos

1 Calvino, Italo: *Colección de arena,* Madrid, Alianza, 1987, p.129.

*Fig. 9. Pharmacy.* Cornell (1942).

*Fig. 10. Cajón de sastre.* Millet (2004).

capaces de relacionar la poética visual de piezas de nuestro artista con otras de, por ejemplo, Jannis Kounellis, Joan Brossa, Meret Oppenheim, Chema Madoz, Man Ray o Joseph Cornell, con quien, además, comparte el exquisito gusto por la distribución de elementos encontrados dispersados alrededor de las superficies y cavidades de diferentes tipos de cajas, incluso aquellas destinadas a piezas de tipografía; véase *Cajón de sastre*, *El poder i la força, J'attendrai toujours* o *Viele Tränen II*. Y, al establecer esta familiaridad, nuestra evocación, asimismo, nos obligaría a citar, además, a creadores que comparten afinidad en cuanto al uso del objeto de similares características se refiere; recordemos el empleo de las hormas de madera en *Achilles Síndrome* -Síndrome de Aquiles- de Armán, las jaulas y las muletas de Pepe Espaliu, la síntesis raquítica que hace Louise Bourgeois para sus *Three Graces* -Tres Gracias- actualizadas, e incluso el proceso de acumulación o el uso de los brillantes en algunas producciones de Damien Hirst. Sin embargo, la semejanza casual más sorprendente viene engendrada por una respuesta satírica de Millet a la pieza *Tres Gracias*, de Andreu Alfaro. Esta obra, escultura pública situada en el Aeropuerto de Manises -Valencia-, consiste en la disposición de tres blancas columnas helicoidales cuyas curvas cabe relacionar con el cuerpo femenino, seguramente asintiendo a la anatomía propuesta por Rubens en su pintura con el mismo título. Millet, con un sentido del humor no exento de carácter reflexivo, e inspirado en la letra de

*Fig. 11. Cariátide.* Paolini (1979).

*Fig. 12. Las tres gracias.* Alfaro (1988).

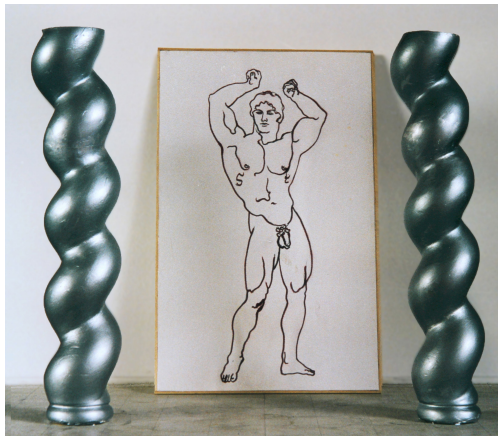


*Fig. 13. Curvo más macho que recto* (maqueta). Millet (1995).

una canción de Laurie Anderson[1], contesta al escultor valenciano mediante una creación titulada *Curvo más macho que recto*, en la cual propone una alternativa que desmorona el razonamiento de la creación marmórea de Alfaro, al situar en su centro perceptivo a un modelo masculino cuyos músculos curvilíneos son fruto de la dedicación al culturismo. A pesar de todo, para sorpresa de nuestro protagonista, años más tarde descubriría la increíble semejanza morfológica, y de maniobra compositiva, existente entre esta pieza en cuestión y una de un artista italiano llamado Giulio Paolini, titulada *Cariátide*.

Al igual que ocurre con todas las menciones que hemos recordado sobre estas líneas, las analogías encontradas pertenecen, puramente, al estamento estético, formal, retiniano. Por consiguiente, nos parece de mayor interés establecer relaciones de carácter más profundo y las hallamos en Marcel Duchamp. A pesar de que ambos creadores mantengan una mayor lejanía temporal, es a quien alude, con entero juicio y cierta admiración, nuestro artista invisible, y en quien encontramos, realmente, un trasfondo

1 *n.:* Se refiere a una canción de Laurie Anderson titulada *Smoke Rings* incluida en el álbum *Home of the Brave*, que fue lanzado en 1986. En dicha letra, Laurie Anderson se pregunta qué es más macho, si una piña o un cuchillo, concluyendo que la piña es más macho que el cuchillo.

ideológico más acorde con el proceder que ha fecundado las obras cuyos análisis quedan registrados en la presente Tesis Doctoral.

El lector se habrá percatado ya de que las citaciones realizadas en este capítulo, en su mayoría, son pertenecientes a entrevistas concedidas por el creador francés a quien dedicamos la sección. La justificación de dicha elección viene proporcionada por nuestro deseo de encontrar en sus propias palabras, en la conversación, los deslices capaces de evidenciar aquellos propósitos verdaderos, velados pero existentes, contenidos en su producción plástico-conceptual, que mantienen un valor ideológico y ofrecen la posibilidad de ser enlazados con aquello que concierne a este trabajo de investigación: la definición de la morfología de la obra, en el caso de Millet, resultante de los parámetros éticos tanto en cuanto a procedimiento técnico como de concepto.

En lo que se refiere a Marcel Duchamp, la importancia narrativa resulta prácticamente inexistente pero, no obstante, localizamos algunas ideas que sugieren circunstancias y preocupaciones similares a las que hallamos en Joan Millet, traducidas, inevitablemente, a través de sus producciones objetuales. Ambos artistas se sienten principalmente pintores y, como bien hemos observado con anterioridad, se apartan del circuito por no considerar, de manera honesta, formar parte del mismo. Juan Antonio Ramírez apunta que «*lo esencial es que, al ser rechazado por los artistas más avanzados del momento, incapaz ya de volver atrás, Duchamp se veía obligado a situarse fuera de la pintura.*»[1] Sin embargo, no permanecemos completamente de acuerdo con esta teoría o, al menos, creemos que convendría puntualizar ciertos aspectos con el fin de matizarla. Queremos llegar con esto a una reflexión que nace de las palabras pronunciadas por el propio Marcel aludiendo a la confección de su *Grand Verré* -Gran Vidrio-:

> *«La pintura siempre se ensucia, amarillea o envejece al cabo de poco tiempo debido a la oxidación; ahora bien, mis propios colores se encontraban totalmente protegidos, por tanto el cristal era una forma de conservarlos a la vez puros y bastante tiempo sin cambios. Inmediatamente apliqué esa idea de vidrio a La Mariée.»*[2]

1 Ramírez, Juan A.: *op. cit.*, p.22.
2 Cabanne, Pierre: *op. cit.,* p.61.



Deducimos de estas apreciaciones que su razonamiento contiene cierta preocupación por la perdurabilidad de la obra en el tiempo, al igual que ocurre con Millet y su producción artística. Esta desazón conlleva, tras de sí, determinadas resoluciones que afectan, con mayor o menor grado, a la apariencia final de las piezas. Entre las medidas cautelares tomadas por el artista francés, con la mente puesta en la supervivencia del producto último, concepción que se corresponde asimismo con la esencia de lo que vendría a ser el propio Arte, encontramos el interés por el empleo de material pictórico de calidad. Hablando de su conocido *Desnudo bajando la escalera* nos revela, también, tales consideraciones: «*Incluso en el sentido antiguo, en el sentido pictórico de la palabra, es muy tupido, muy compacto, y está muy bien pintado con unos sólidos colores que me regaló un alemán. Esos colores se han portado muy bien, lo que tiene mucha importancia.*»[1] Además, al igual que ocurre con el *Gran Vidrio*, Duchamp procura proporcionar la protección adecuada al medio empleado, con la intención de mantener la supervivencia tanto cromática como tangible.

Este desasosiego por la degradación pictórica podría ser, asimismo, una de las causas por la cual se decidió a abandonar la pintura para dedicarse a realizar *ready-made.* Marcel Duchamp, a pesar de haber atribuido ese término a tales creaciones, se referiría a ellas siempre con el nombre de «cosas», como tratando, ya mediante el lenguaje, de distanciarse de la palabra *arte*, que, seguramente, le suponía una mayor responsabilidad, tanto de la que él mantenía con sus *objets trouvés* como de la que observaba en las producciones pictóricas de sus más avezados representantes coetáneos.

Además de su interés por controvertir la realidad del momento, actitud que daría lugar con posterioridad a tantos artistas dedicados al mundo objetual, generalmente mediante una descontextualización ocurrente, casi lúdica; las declaraciones de Duchamp, ligadas a su alma de pintor, parecen desvelar inquietudes que la Historia que se nos cuenta no suele relacionar con su persona. Dediquemos un momento a observar lo comentado por él mismo a propósito de su pieza *Why not sneeze, Rose Sélavy?*, materializada en 1921.

1 Cabanne, Pierre: *op. cit.* pp.66, 67.

*Fig. 14. Why not sneeze, Rose Sélavy?* Duchamp (1921).

*Fig. 15. Le grand verre.* Duchamp (1915-1923).

*«Le explico esto para demostrarle que no era una cosa bien vista. Sin embargo yo estaba muy contento de su realización, se tuvieron que fabricar terrones de azúcar en mármol, se trataba de toda una operación que no era exactamente un ready-made excepto en lo referente a la jaula»*[1]

Es obvio que, con su historial, bien podría haber incluido en la jaula los mismísimos terrones de azúcar sin variar su apariencia. Pero prefiere simularlos utilizando mármol; material de considerable resistencia que ofrece una sensación física similar a la de los prismas edulcorantes. Creemos que este juicio merece apreciación, puesto que resulta un indicador, no tanto únicamente del evidente cuidado que muestra Duchamp en sus creaciones, sino, más bien, de la confianza depositada en los profesionales para la realización de elementos que escapan a sus habilidades y recursos. Este contrapunto queda manifiesto, igualmente, en la producción objetual de Joan Millet; recordemos piezas que cuentan con distintos tipos de dorado: *Pour toi qui crois tout avoir III, Dos astados sodomizándose, Relicari amb moll d'os*; o la confección mediante reproducción por micro-fusión, técnica que requiere de conocimiento, manos y maquinaria expertos: *Hijos predilectos, Recordatori, Pour toi qui crois tout avoir V.*

1 Cabanne, Pierre: *op. cit.,* p.103.

*Fig. 16. Dios bendiga cada rincón de esta casa.* Millet (2005).

*«Había encontrado una especie de linterna que hacía sombras bastante fácilmente y yo proyectaba la sombra que trazaba a mano en la tela. También puse, justo en el centro, una mano pintada por un pintor de carteles que hice firmar al buen hombre que la había realizado»*[1]

Queda, de tal modo, constatada la inquietud y el respeto que sentía Marcel Duchamp por el material empleado, que no es más que una preocupación, como bien hemos ya apuntado con anterioridad, por la perdurabilidad de la creación artística propia. En Millet, encontramos, asimismo, tal desazón y cuidado. Afortunadamente, como con acierto puntualiza George Steiner: *«Muchas más obras del arte clásico de las que nos imaginamos son colectivas, numerosas manos han ayudado al Maestro»*[2]

1 Cabanne, Pierre: *op. cit.,* p.93.
2 Steiner, George: *Lecciones de los maestros,* Madrid, Siruela, 2004, p.63.

Tras la reflexión efectuada en el presente capítulo, concluiremos diciendo que las principales analogías encontradas entre Duchamp y Millet, aquellos nexos que nos permiten vincular ambas creaciones mediante una relación de referencia, puesto que resulta consciente por parte de nuestro autor invisible, nos parece pertinente resumirlas en cinco puntos, a saber: el empleo del objeto como medio; la preocupación por la perdurabilidad de la obra y, por consiguiente, la atención puesta en la calidad de los materiales; el rechazo hacia un entorno artístico elitista vinculado con el poder, que no refleja un entero compromiso con la idea de *arte*; y la consideración de recurrir a manos profesionales en la confección de la obra con finalidad de obtener un resultado óptimo y duradero.

> *«El silencio es un sentimiento, una forma significante, no el contrapunto de la sonoridad imperante. Refleja la actitud del hombre ante su entorno. Aquí, los imaginarios sociales revelan su ambivalencia: si unos experimentan ante el silencio una sensación de recogimiento, de serena felicidad, otros se asustan y buscan en el ruido o la palabra una forma de ahuyentar el miedo.»*[1]

Así pues, existe entre ambos artistas un cierto vínculo que es, en última instancia, moral. Sin embargo, por el contrario, Millet es plenamente consciente de que la transgresión *duchampiana*, a fin de cuentas morfológica, cuenta con un sentido rompedor únicamente con respecto a la época en la que se produjo, ya que actualmente la asimilación de tales recursos la ha despojado de cualquier actitud irreverente, estandarizándola. A pesar de ello, nuestro artista invisible, aprovechándose del canal objetual abierto por el artista francés, apuesta por una nueva vía de contravención; cambia de lugar la actitud insolente, colocándola bajo un aparente silencio, y el descaro lo encontramos al correr el velo, en el trasfondo intelectual que una pieza concreta alberga. Se busca, por ende, la trasgresión en la narración, encarnada mediante una cuidada selección objetual. Por otro lado, cabe figurarse que, posiblemente, cuantos han seguido el camino iniciado por Duchamp con cierto grado de conciencia mantienen una cuidada selección en los elementos destinados a conformar sus obras. Preocupación de la que el artista francés deja constancia en sus entrevistas, al preguntarle sobre la elección de los *ready-made:*

> *«Dependía del objeto; generalmente era preciso defenderse del look. Es muy difícil elegir un objeto debido a que, al cabo de quince días, uno acaba apreciándolo o detestándolo. Se debe llegar a una especie de indiferencia tal que uno no posea emoción estética. La elección de los ready-made está siempre basada en la indiferencia así como en una carencia total de buen o mal gusto.»*[1]

1 Le Breton, David: *El silencio. Aproximaciones,* Madrid, Sequitur, 2006, p.10.

1 Cabanne, Pierre: *op. cit.,* p.72.

*Fig. 17. Fahrenheit 451.* Truffaut (1966).





De haber una expresión capaz de puntualizar la característica principal del cine, es decir, de su fundamental aportación al mundo artístico, creemos, sin dudar demasiado, que es la concreción de lo que se denomina *la cuarta dimensión*: aquello que se refiere al tiempo. Cabe entonces recordar la admiración inmediata que causó esta peculiaridad ante los primeros espectadores y, por consiguiente, también procede señalar la transformación que ha sufrido el género en cuanto a desarrollo técnico se refiere. Progreso que, si bien ha dado lugar a efectos especiales de todo tipo, solucionados impecablemente, la inclusión de la *máquina ultra-desarrollada,* dotada con las más altas tecnologías de vanguardia, también parece haber tenido ciertas consecuencias de dudosa ubicación. Por ejemplo, nos da la sensación de que el reiterado abuso de tales avances ha propiciado un alejamiento del componente humano en el cine, perdiendo así aquello que caracterizó durante tanto tiempo a las producciones de gran pantalla: la cercanía con el espectador encargada de ejercer, en cierto modo, de aglutinante con el mismo. Tememos que esa permisividad, esa facilidad por realizar cualquier cosa mediante maquinaria avanzada, acabe por engullir definitivamente, en las grandes producciones, la lucidez creativa que, en tiempos no tan lejanos, era necesaria para la solución de problemáticas comunicativas. Afortunadamente, la inmunidad manifiesta del receptor de hoy frente a cualquier espectacularidad técnica, favorecida por la sobresaturación de la misma, parece presagiar un retorno hacia la delicadeza narrativa y la elegancia formal que, por otra parte, nunca ha desaparecido del todo. Y, volviendo al tiempo y a la magia del cine en blanco y negro, procede atender a las palabras de Jean Epstein para entender con mayor facilidad a qué nos referimos cuando hablamos de la permutación temporal con la que iniciamos el apartado.

*«Otro de los asombrosos méritos del cinematógrafo es el de multiplicar y suavizar enormemente los juegos de la perspectiva temporal, de habituar la inteligencia a una gimnasia que le resulta siempre difícil; pasar de un absoluto inveterado a unos condicionales inestables. Incluso esta máquina que estira o condensa el tiempo, que nos enseña su naturaleza variable, que predica la relatividad de todas las medidas, parece provista de una especie de psiquismo.»*[1]

La familiaridad establecida con el espectador, a la que hemos aludido con anterioridad, viene facilitada gracias a la cualidad del séptimo arte por mostrar imágenes que aparentan ser reales, pues, en teoría, su origen es el mundo tangible. Estas secuencias hicieron identificarse al público con lo representado en una época en la que las vanguardias artísticas no parecían resultar tan fácilmente digeribles a ojos de la multitud. Y aquello que, en sus inicios, tenía una función de carácter testimonial, recordemos las primeras películas de los hermanos Lumière, se convertiría velozmente en un medio de masas. La rápida atracción que despertó el nuevo lenguaje en el público favoreció su pronta derivación hacia ámbitos de naturaleza expresiva e, incluso, de manipulación política. En este sentido, podemos decir que nos alejamos ya de terrenos objetivos. Por lo tanto, esa manipulación temporal a la que alude Jean Epstein se manifiesta ya como un procedimiento subjetivo; como acertadamente apunta este al decir que *«parece provista de una especie de psiquismo»*.

El breve recorrido sugestivo que hemos realizado nos lleva a proyectar la atención sobre la producción artística de Joan Millet, que es, a fin de cuentas, nuestro objeto de estudio. Sabemos que el propio autor se declara admirador del séptimo arte y es él mismo quien nos recuerda, durante las entrevistas mantenidas, la importancia que este desempeñó en su juventud:

*«Con aquel cine que acababa de descubrir y con la práctica de la pintura al óleo, en la que me iniciaba en aquellos primeros años de la década de los setenta, me sentía felizmente satisfecho y con unas tremendas ganas de aprender. De ese cine me impactó sobre todo el Neorrealismo italiano y la Nouvelle Vague francesa, tanto que llegué a dudar, en algún momento, entre él y la pintura, por la que desde siempre había sentido pasión. De los franceses mi director preferido era François Truffaut. Godard, Rohmer o Resnais, por aquel entonces, me resultaban de mayor complejidad. Simultáneamente, me alimentaba, casi sin digerirlo, también del cine alemán, inglés, sueco y, por supuesto, español, además del americano que era el que consumíamos desde siempre en los cines comerciales de Gandía, así como en casa, mediante las series que la televisión dedicaba a actrices, actores y directores de un Hollywood inalcanzable.»*[1]

Conviene suponer, dada la magnitud conferida al cine que reflejan sus palabras, que, de un modo u otro, el celuloide ejerciera alguna influencia sobre su procedimiento creativo. Y, justamente, en una primera instancia, encontramos una similitud primordial, de razonamiento narrativo. La génesis, tanto en la obra de Millet como la de la cinematográfica en general, viene dada por una necesidad de compartir historias. Por lo tanto, no es de extrañar que los argumentos que las configuran y les permiten la posibilidad de ser narradas, de llegar al fin último de la comunicación, participen de una estructura de semejante ejecución; nuestro artista invisible se convierte, así pues, al igual que el cinematógrafo, en un operario temporal. En su producción objetual podemos contemplar un peculiar empleo del tiempo, seguramente influencia de la narración fílmica absorbida durante tantas décadas y si depositamos nuestra atención en una pieza concreta, rindiéndonos a su voluntad, podremos ser testigos de tal proceso. No se muestra en el desarrollo creativo de Millet la evidencia de un intervalo concreto, como pudiera pasar generalmente en la práctica artística, vestigio de un suceso o solidificación de unas ideas y concepciones precisas. La obra de nuestro autor, con total sagacidad, nos guía por diferentes lapsos temporales y también espaciales, en un recorrido cuidadosamente premeditado. El tiempo parece dilatarse, avanzando y retrocediendo según las intenciones del creador. Además, en un escenario confeccionado por objetos preexistentes, resulta casi de obligado requerimiento atender a la época original del elemento estructural, pero, en cambio, en el caso de composiciones colectivas y en cuanto a objetos se refiere, cabe también la posibilidad de convivencia entre momentos y naturalezas dispares y, no obstante, siempre acaban por confluir en un guión expresivo determinado. Tiempo que se para y reanuda, se ralentiza, como en aquellos efectos

1 Epstein, Jean: *La inteligencia de una máquina,* Buenos Aires, Nueva visión, 1960, pp. 34,35.

1 Millet, Joan, comunicación personal, 21 de junio de 2014.

fílmicos empleados con finalidad enfática. En la producción plástica que analizamos la mirada no está exenta de cierta esclavitud, proporcionada por una armonía distributiva coactiva capaz de cautivar y dirigir su rumbo. En ocasiones se nos obliga amablemente a depositar reflexivamente la atención sobre un elemento colocado estratégicamente en secciones áureas, a incidir en otros y a transcurrir con cierta premura sobre algunas zonas durante nuestro deambular por esa superficie que conforma una totalidad: la pieza objetual completa. El cariño con el que ha sido configurada, aderezada desde un sustancial conocimiento compositivo, simbólico y *numerológico*, parece encerrar en sí cierta perversidad. Este tipo de comunicación que Joan Millet comparte, en cierta manera, con la cualidad de *tiempo inestable* tan característica del séptimo arte sugerida por Epstein, resulta más evidente en algunas piezas concretas de nuestro autor. Es el caso de *J'attendrai toujours*, en donde, además, la frase que proporciona título a la obra aparece escrita en lápiz de labios carmesí sobre la superficie de un espejo que recuerda a etapas pretéritas, de mediados del siglo XX, a modo de guiño hacia el melodrama cinematográfico propio de la época.

Siguiendo con los parámetros que nos permiten articular la relación existente entre nuestro autor invisible y el hecho fílmico, corresponde centrarse en la fórmula que ofrece al cine su particular aspecto. Y trasladamos la responsabilidad de ilustrarnos a Fernando Vallejo, quien nos brinda, entre sus reflexiones, algunas ideas que penetran directamente en el centro de la cuestión que nos concierne.

> *«La esencia del cine está en esto: en el empalme de muchas tomas o planos filmados en distintos momentos -a distancia de horas, de días, semanas o meses o años- con distintos ángulos de la cámara. Que la cámara se mueva o no es secundario. […] y es que los Lumière nunca movieron la cámara. Salvo una vez, inadvertidamente, cuando uno de sus camarógrafos se puso a filmar a Venecia desde una góndola y la góndola se movió y con ella se movió la cámara realizando el primer travelling. Pero los Lumière ni cuenta se dieron del descubrimiento. Y el hallazgo de que también la cámara se podía mover al igual que se movía lo que tenía enfrente pasó durante muchos años desapercibido -y así seguía en tiempos de Griffith- porque lo esencial del cine no era que la cámara se moviera, sino que diversas tomas se empalmaran en la edición para contar una historia.»*[1]

1 Vallejo, Fernando: *Peroratas,* Madrid, Santillana, 2013, p.149.



La importancia conferida a aquello que se pretende relatar, razonado previamente a la fase de encarnación formal propiamente dicha, evidencia la realidad de un interés narrativo gestado antes de esa materialización *somática*. Podemos deducir, entonces, que existe otra convergencia en la obra de Millet con respecto al cine; hablamos de aquello que surge de la necesidad por narrar un acontecimiento, es decir, el modo de volverlo físico, la manera de abordar la fórmula comunicativa de la historia: el montaje. Ese trabajo de postproducción cinematográfica se podría corresponder, de algún modo, con la idea de confección mantenida por nuestro artista en cuestión, en un encuentro creativo que le ofrece, justamente, la maleabilidad temporal con la que iniciábamos la presente reflexión. Los objetos se suceden, al seguir un recorrido visual previamente estipulado y, como en una película, van desarrollando sus acciones en secuencias que, en el presente caso, quedan sustituidas por evocaciones simbólicas o reminiscencias históricas y temporales cuya finalidad es ofrecer una panorámica situacional sin necesidad de abarcar únicamente un tiempo determinado; pues el discurso de Joan Millet tiene la cualidad de poder referirse a una temporalidad prolongada e incluso a circunstancias de distintos lapsos en el espacio-tiempo. Bien podríamos decir que la selección objetual que Millet efectúa, cuya finalidad radica en desarrollar acontecimientos, tal como lo hace el montaje fílmico, carece de inocencia alguna, pues responde a un punto de vista, al igual que la cámara cinematográfica que, a pesar de registrar aquello ocurrido en una cierta realidad, lo hace subjetivamente por acatarse a las órdenes de una perspectiva individual: la del director.

> *«Una película terminada es todo menos una creación lograda de un solo golpe; está montada a partir de muchas imágenes y secuencias de imágenes, entre las cuales el editor tiene la posibilidad de elegir -imágenes que, por lo demás, pudieron ser corregidas a voluntad desde la secuencia de tomas hasta su resultado definitivo-.»*[1]

1 Benjamin, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica,* México, D,F., Ítaca, 2003, p.61.

Así pues, ese montaje que pervierte cualquier noción de objetividad, convirtiéndolo en un simple espejismo, nos advierte del exagerado control al que es sometida toda decisión compositiva, destinada a mantener una tensión y un ritmo determinados, con el propósito de decir algo concreto y referente a una narración unilateral en la que el artista huye de alentar al lector acerca de posibles interpretaciones paralelas. En conclusión, nos hallamos ante una distribución cuidadosamente estudiada en la cual cada elemento cumple su función comunicativa con extrema precisión. Todo ello, por supuesto, fruto de la indagación en el campo de las relaciones simbólicas y vinculantes que ofrece la contigüidad de dos o más imágenes; algo que ya generó el cine ruso a principios del pasado siglo, como bien observamos en la siguiente apreciación.

> *«La imagen de Mosjukin, siempre la misma, había sido montada una vez junto a un plato de sopa, otra junto a la puerta de una prisión y otra junto a unas imágenes que representaban una determinada situación amorosa. Recuerdo también que había un montaje junto al féretro de un niño, es decir, realzando combinaciones de todas clases»*[1]

Sin embargo, tras haber caminado por los bordes de la concepción formal en la obra de Millet y haber canalizado los nexos correspondientes para situar su producción en un contexto físico y en una posición determinada frente al abordaje técnico-conceptual, nos hemos percatado de un hecho que supone cierta particularidad con respecto a cuantos han tratado el objeto como medio artístico. Millet, más que considerarlo elemento estético y/o descontextualizado, lo emplea como narrador, convirtiendo la práctica creativa en un acto de expresión descriptiva. Su indudable interés por el mundo circundante hace que sus creaciones cuenten con la capacidad suficiente como para testimoniar su realidad actual o, más bien, su percepción personal en cuanto al entorno se refiere; maniobra, a la vez, posibilitada mediante el *reseteo* del objeto preexistente, a modo de actualización, de puesta en vigencia. No obstante, se conserva el estado

1 AAVV.: «Experiencias de Kulechov con el montaje» en *Cine soviético visto por sus creadores,* Salamanca, Sígueme, 1975, p.94.



primigenio de los elementos, aquel que en el momento decisivo de la elección suscita en el autor una demanda del papel idóneo, quedando inmediatamente otorgado para la representación. De tal suerte, siempre permanece cierto vínculo con su origen, pues para hablar del presente, frecuentemente cabe remitirse a un pasado, a esa memoria cuyo olvido supondría un inconveniente con respecto a cualquier avance personal o colectivo. El tiempo, en definitiva de naturaleza progresiva, transcurre acumulando experiencias que a veces convendría considerar en las fechas futuras en las que situemos nuestros pasos.

Llegados a este momento, nos corresponde centrarnos en el trasfondo narrativo que proporciona la estructura esencial en la obra estudiada, su razón de existir. Tras la asimilación de la totalidad de piezas objetuales que configuran la carrera artística de Joan Millet desde 1994, nos sorprende la armoniosa convivencia entre temáticas de diferente naturaleza: desde la delicadeza casi poética que suscita *Els amants* o *In memoriam*, hasta la enérgica contundencia de *Pietat* o *I el verb es feu carn*; pasando por la ironía reflexiva de *Pour toi qui crois tout avoir, Curvo más macho que recto,* o *Trofeos*; la preocupación por el medio ambiente en *Mediterrània* y *The end*; la denuncia política y social de *Dos astados sodomizándose, Jeu de Borbons, De nuevo en casa, Cabeza de dictador* o *Vero spechio*; la admiración y el respeto reflejados en toda la serie de homenajes a Marcel Duchamp, así como en *Aneu tranquils*, *Non finito* y *L'empreinte du temps;* o, finalmente, la introspección intimista que trasluce en *Cajón de sastre* y *La mare morta*.

A pesar del eclecticismo que queda de manifiesto en cuanto a temática, todas las creaciones proceden de un punto de vista único, el del autor, y comparten su propia experiencia. Quizás debido a ello la unificación entre piezas, es decir, aquello capaz de articular la totalidad coherente que nosotros como espectadores percibimos, resulta circunstancia ineludible. Sin embargo, puesto que ya hemos visto en Millet una considerable influencia narrativa del cine, de carácter formal o técnico, cabe indagar ahora con la finalidad de hallar en el séptimo arte cualquier relación de carga ideológica que infundiera algún tipo de influjo narrativo en su producción artística. Nos remitimos a las palabras del propio Millet con el fin de advertir algún indicio que nos permita establecer cualquier vínculo ético entre el cine y su obra.

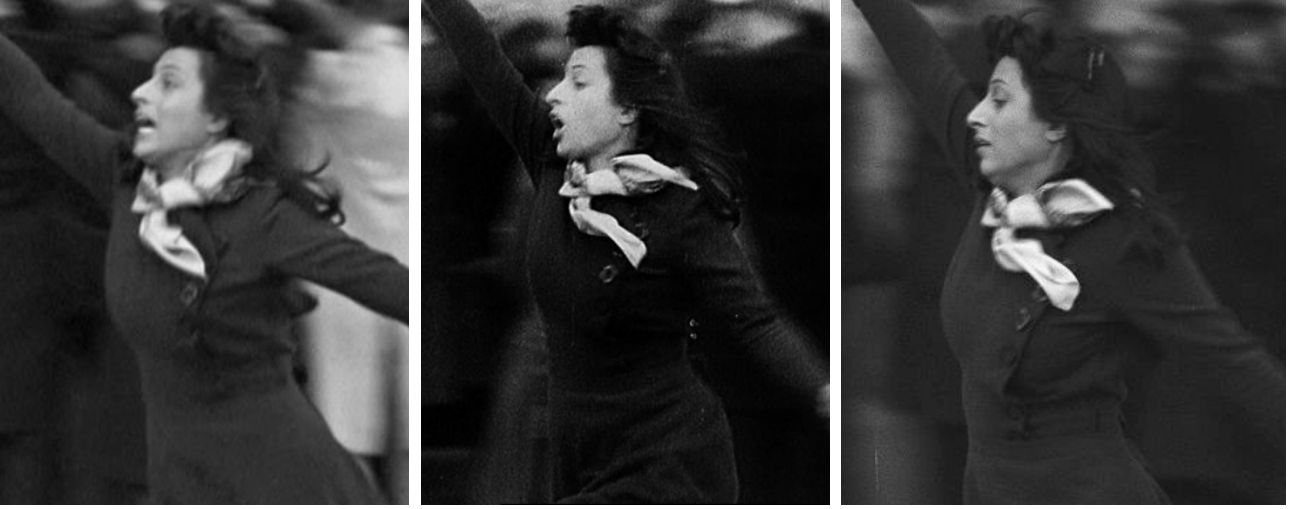


*Fig. 18. Roma città aperta.* Rossellini (1945).

*«De esta gran pasión que sentí por el cine, tres directores italianos fueron los que me marcaron profundamente en esos años y de los que seguí nutriéndome con posterioridad. Por eso creo que su trabajo ha influido, de alguna manera, en la producción de mi obra objetual posterior. Siguen vivos en mí muchos muertos que, seguramente para bien, me acompañarán siempre. Aquellos tres directores serían Roberto Rosellini, que con su Roma città aperta me impactó al mostrarme a toda esa sociedad herida por las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial. Tal vez fuera él quien me incitó, como artista, a tomar la posición de narrador. Después, Luchino Visconti me descubrió aquello que consideraba elegancia y que, en realidad, era la consecuencia de un exquisito rigor en la creación y recreación de personajes y ambientes, la puesta en escena perfecta. Y, por último, Federico Fellini, con su barroquismo, me resultó extremadamente próximo desde el primer momento, así como su sentido de la ironía con la que impregnaba un mundo del que me sentí cercano igualmente y que no tardé en considerar como mío. Así pues, y a pesar de sus respectivos altibajos cinematográficos, mi fidelidad les seguiría hasta su desaparición, sumándose a la lista de mis artistas invisibles.»*[1]

Por un lado, la *Nouvelle Vague* francesa, movimiento al que alude considerándolo precursor de su obra, surge de un rechazo hacia el cine de carga más literaria y propone centrarse en situaciones de mayor cotidianeidad y credibilidad. Seguramente, el bajo presupuesto con el que contaban contribuyó a tales intenciones y se detallaron, casi por necesidad,

1 Millet, Joan, comunicación personal, 21 de junio de 2014



algunas de las características principales del género en cuestión; entre otras, el hecho de rodar en exteriores con escasos medios técnicos, aprovechándose -en ocasiones- del sonido de ambiente como banda sonora en el *film*. Esta singularidad, que evidencia una emergencia por relatar aún sin contar con presupuesto alguno, es similar a la de nuestro artista invisible que se ve obligado, debido a la falta de subvención -que otros tantos han disfrutado-, a una naturaleza plástica alejada de la espectacularidad y centrada en una especie de honestidad íntima. En su obra se hace indispensable cierto acercamiento por parte del receptor, siempre que sus intenciones radiquen en comprenderla y disfrutarla. Esta elección se debe, posiblemente, a la formación que recibió Millet como pintor, así como a su admiración hacia el arte de la pintura que, por norma general, despierta en él cierto deseo de aproximación hacia la obra admirada, con el objetivo de descubrir la solución técnica, de averiguar cómo está confeccionado aquello que le suscita interés.

No obstante, es precisamente en el modo de narrar donde encontramos la discrepancia que nos hace mirar hacia otro lado. Joan Millet, en este aspecto, rompe los esquemas propuestos por aquellos franceses que parecían contar acontecimientos de tinte veraz desde la perspectiva más amable e indiferente, y se centra en una cotidianeidad distanciada de cualquier refinamiento: puesto que abre los ojos ante la vulgaridad del momento, peculiaridad inherente a nuestro país. Hallamos entonces lo que andábamos buscando, el elemento unificador entre tanta temática empleada por nuestro autor invisible: la crudeza con que se presentan los hechos, a modo de ideología y crítica social; porque *«describir la miseria es protestar ya contra ella y dar prueba de realismo»*[1]. Se vuelve evidente, entonces, la influencia del Neorrealismo italiano que, según las palabras de Patrice G. Hovald: *«es una consideración, un acercamiento al hombre: Al hombre verdadero. Prójimo.»*[2] Millet, en su afán por comunicar situaciones de su entorno más próximo, se queda con directores de la talla de Luchino Visconti, Roberto Rossellini o Federico Fellini, contando la realidad de su época despojada de cualquier idealismo; como diría Chirbes: *«Tal vez sólo sea porque, al hablar, me viene la memoria, una memoria enferma y*

1 Hovald, Patrice G.: *El neorrealismo y sus creadores,* Madrid, Rialp, 1962, p.273.
2 *ibíd.* p.262.

*sin esperanza»*[1]. De Visconti adquiriría la sutileza estética y el cuidado en la elección de los elementos, la sobriedad, así como la delicadeza y la precisión formal de sus composiciones. Sin embargo, es en Fellini donde encontramos sus referencias narrativas más contundentes, de las cuales tratamos de ocuparnos en este momento.

Federico Fellini nos ofrece una panorámica de su Italia, repleta de perfiles con baja psicología y moral, una realidad que, como, bien advertimos en la obra de Millet, se convierte también en crítica demoledora, a la par que en sátira. Sin embargo, eso que percibimos con humor, como exageración, aquello calificado por tantos estudiosos del cine como *teatralidad* en la producción cinematográfica del mentado director italiano, no es más que la realidad en su percepción de mayor pureza, contemplada, evidentemente, desde la subjetividad inherente a la esencia del individuo. Recordemos películas como *Amarcord*[2], cuyos personajes de burdas actitudes y a veces exageradas expresiones nos remiten a esquemas que resultan extremadamente familiares en la España de la misma época; o la pomposidad eclesiástica presentada en *Roma* [3], a modo de desfile de alta costura, que se engarza perfectamente con la actitud y opulencia de nuestra Iglesia Católica, cuyas prendas componen un dilatado vestuario destinado a satisfacer las necesidades estéticas e idiosincrásicas de cada ocasión específica. Si lo analizáramos bien, aquello que a nuestros ojos se nos presenta como *desfase* en la película de Fellini, como exageración debido a la cantidad y a la exuberancia estilística que plantea el director, posiblemente quedaría ridiculizado al compararlo con la suntuosidad y el exceso que nos ofrece la realidad en asuntos de atuendo eclesial, ropajes que, por otra parte, parecen no pasar nunca de moda.

De tal modo, podemos deducir que la realidad supera a la ficción con facilidad y, en el caso de Millet, cuando este trata de presentar a un personaje pletórico capaz de permitirse el lujo de ir pisoteando diamantes mientras camina -*Pour toi qui crois tout avoir VI*- e incluso de perderlos para volverse

1 Chirbes, Rafael: *La buena letra*, Barcelona, Anagrama, 2002, p.22.

2 *Amarcord.* Dir. Federico Fellini. [DVD]. Coproducción Italia-Francia; FC Producioni / PECF. 1973.

3 *Roma.* Dir. Federico Fellini. [DVD]. Coproducción Italia-Francia; Ultra Film / Les Productions Artistes Associés. 1972.



a tirar un puñado más encima -*Collar barba*-, no está respondiendo a un deseo de representación ficticia o exagerada, sino que, más bien, trata de ceñirse a un modelo de riqueza sin criterio histórico-artístico que, con posterioridad, se consolidaría y formaría parte de la programación ofrecida por los medios de comunicación de masas. Nuestro autor invisible se auto-erige, sarcásticamente, como suministrador oficial de un nuevo poder económico que ya nada tiene en común con los modelos anteriores, cuyos orígenes se remontaban a una aristocracia con pretensiones artísticas que radicaban en la posesión del objeto de mayor calidad. Hoy, ese sujeto adinerado que se ha convertido en esperpéntico personaje, parece superar con creces cualquier retrato psicológico llevado a la gran pantalla por el emblemático director italiano.

> *«La literatura es concebida, de este modo, como una manifestación, autónoma e inocente, que nada tiene que ver con las luchas políticas y sociales, históricas e ideológicas, de la época en la que se produce. Un planteamiento que resulta difícil de asumir para cualquier lector consciente de que el contexto forma parte del texto y el texto configura el contexto; que el fondo y la forma son indisolubles, igual que la ética y la estética. […] No existe una literatura inocente. Todas las formas del discurso -independientemente de que éste sea literario o no- contienen siempre ideología.»*[1]

Tras haber situado ya a Fellini en el lugar correspondiente con respecto a la concepción narrativa, de realismo crudo, de la que también participa Joan Millet, concluiremos esta sección remontándonos a los orígenes de la proyección cinematográfica muda; al hecho mismo de la ausencia sonora, carencia que, por otro lado, requiere de inventiva por parte del artífice, de resolución técnica ante problemas expresivos, así como de impecable aptitud comunicativa de los intérpretes, con la difícil tarea de transmitir lo que se pretende relatar sin ningún efecto sonoro fisiológico, aunque sí respaldados por los característicos inter-títulos de la época. Estamos totalmente convencidos de que merece reflexión el hecho de que en la obra objetual de Millet se prescinda, igualmente, de sonoridad. Esta elipsis, sin

1 AAVV: *Qué hacemos para construir un discurso disidente y transformador con aquello que hoy sirve para enmascarar la realidad y transmitir ideología: la literatura,* Madrid, Akal, 2013, p.15.

embargo, a pesar de tratarse de una producción tremendamente narrativa, no ejerce influencia negativa alguna sobre ella, ni coarta la capacidad comunicativa de la idea que se pretende proyectar. Más bien con ello se intensifica la acción y, al exigir cierta atención por parte del espectador, si lo que se pretende es comprenderla, permite un adentramiento mayor, una introspección recíproca que no se ve interrumpida por ningún efecto sonoro, salvo la posible música de fondo. Convendría establecer aquí entonces cierto paralelismo con el cine mudo de fuerte carga ideológica que, a pesar de ello, como ocurre en nuestro autor invisible, mantiene una coherencia en cuanto a calidad estética se refiere. Recordemos la escena de la escalera de Odessa de Eisenstein en *El Acorazado Potemkin*[1] (1925) con impecable montaje encarado a ensalzar el dramatismo de la situación representada mediante una maniobra de dilatación temporal; o la Piedad que nos muestra Pudovkin en *La Madre*[2] (1926) convertida en símbolo universal gracias a la soberbia interpretación del horror, realizada por Vera Baranovskaya; grito que, posteriormente, se convertiría en silencio de la mano de Joan, en su *Pietat*.[3] A pesar de ese silencio, como sucede con la totalidad de la producción objetual de nuestro artista invisible, se seguiría manteniendo la tensión expresiva.

*Fig. 19. El acorazado Potemkin.* Eisenstein (1925).

1 *Bronenosets Potyomkin* (*El acorazado Potemkin.* Dir. Sergei M. Eisenstein). [DVD]. Goskino,1925.
2 *Mama* (*La madre.* Dir. Vsévolod Pudovkin). [DVD]. Mezhrabpomfilm, 1926.
3 Visitar la página 162.

## 2.4. Convivencia con una larga enfermedad: el alzheimer

Nos adentramos ahora en una situación personal relativa a nuestro artista invisible, estrechamente vinculada con su transcurrir habitual durante diecinueve años, y que marcaría un punto de inflexión en esa evolución artística que nos concierne. Él mismo es quien confiesa su delicada experiencia, ratificándonos lo siguiente: «*Con toda seguridad, la mayoría de los precedentes que han podido influir en mi obra no se hubieran manifestado en mi trabajo de no ser por la enfermedad del Alzheimer que atacó a mi madre desde 1984 hasta 2003.*»[1] No es de extrañar, por tanto, que durante ese período de tiempo, inusualmente dilatado para el tipo de trastorno neurológico al que nos referimos, se efectúen cambios de comportamiento en la persona encargada de atender las necesidades de la afectada, sobre todo tratándose de una madre; efectivamente, todo parece transcurrir de distinta manera si se observa desde el cristal traslúcido de una enfermedad crónica capaz de involucionar al propio ser humano. La percepción de Millet, lógicamente, en ese tiempo se ve alterada y, correlativamente, también la intención comunicativa. Nos hallamos entonces hablando sobre cambios significativos que afectan directamente al quehacer artístico, a la labor creativa, puesto que, además, por evidentes cuestiones de constante vigilancia, se restringe el campo de acción. Queremos llegar a explicar con ello la situación de dependencia creada involuntariamente. Ejercer de cuidador de la propia madre, atacada por la dolencia ya especificada, es sinónimo no únicamente de convivir con una enfermedad degenerativa que reclama atención las veinticuatro horas del día, sino, además, de ser testigo

*Fig. 20. Retrato de la madre del artista.* Millet (2000).

1 Millet, Joan, comunicación personal, 21 de junio de 2014.

del gradual declive de una persona muy querida, de una progenitora que ante los propios ojos va abandonando la identidad hasta entonces conocida, se despoja de los recuerdos, de las acciones, se olvida de la movilidad, de las palabras y, en último término, se desvanece ella misma, se pierde.

Casualmente, observamos como las pinturas del joven Millet a partir del año 1984 adquieren una dimensión paralela a la pictórica. La narración cobra importancia, erigiéndose con la autoridad suficiente como para encargarse de aquella comunicación subyacente a la retiniana. Advertimos entonces, consecuencia de esta última decisión que vira su producción plástica, como los títulos se vuelven imprescindibles epígrafes para la comprensión total del mensaje narrativo. Y en este preciso momento, podríamos decir que Joan Millet inicia los primeros pasos por un sendero que, con el tiempo, le caracterizaría. Recorrido de fondo y trasfondo, prontamente transmutado hacia los terrenos objetuales que aquí nos encargamos de estudiar. Una evolución lógica con sus orígenes localizados tanto en el planteamiento de un tipo de trabajo que resultara de mayor comodidad en cuanto a la obligación de conjugarlo con el papel de cuidador, como en la atracción objetual ya manifiesta por nuestro artista desde los últimos años de estudios en Bellas Artes.

De tal modo, esa prolongada proximidad al Alzheimer, de manera inconsciente, se sobreviene como singular condición que, en el particular caso que tratamos, obliga a la realización de una tipología de trabajo creativo ligado fuertemente a la narración. Como consecuencia del hecho de compartir la vida con una persona destinada a perder todos los datos y conocimientos adquiridos desde su infancia, se produjo en Millet una imperiosa necesidad por contar y recordar su acercamiento al mundo, su experiencia vital, su percepción social e íntima.

> *«La situación familiar en la que mi madre iba borrando los dos pasados, tanto el más próximo como el más lejano, propició que en mi obra se atendiera a unas circunstancias que traspasaban lo superficial o plástico. […] El Alzheimer, en aquellos años, me obligaba a ser la memoria de la otra persona, con el afán de que esta no se perdiera tan rápidamente»*[1]

1 Millet, Joan, comunicación personal, 21 de junio de 2014.



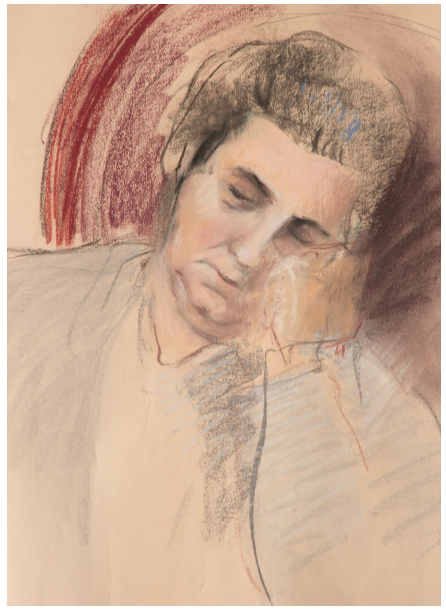


*Fig. 21. Retrato de la madre del artista.* Millet (1990).

*Fig. 22. Retrato de la madre del artista.* Millet (1993).

*Fig. 23. Retrato de la madre del artista.* Millet (1995).

*Fig. 24. Retrato de la madre del artista.* Millet (1992).

*Fig. 25. Retrato de la madre del artista.* Millet (2000).

*Fig. 26. Retrato de la madre del artista.* Millet (2001).

Desde entonces, la memoria se apoderaría de todas las intenciones comunicativas, convirtiéndose en el tema por antonomasia de su obra hasta la actualidad. Así pues, esta circunstancia es digna de mención y consideración e imprescindible para determinar las bases sobre las que Millet asienta su universo creativo.





La apuesta por una producción narrativa, como bien creemos que ha quedado constatado en las secciones anteriores a la presente, conlleva, consecuentemente, un deseo comunicativo. Y el analizar la completa obra objetual de Joan Millet nos ha proporcionado consciencia suficiente sobre sus intenciones, así como sobre el procedimiento plástico-conceptual que les otorga la posibilidad de existir tal y como se nos presentan. No obstante, nuestro afán por remitirnos al origen de su trabajo creativo nos ha descubierto una faceta previa que parece compartir, también, tales pretensiones comunicativas: la pictórica. De tal suerte, y estrechamente emparentadas con su obra más actual, encontramos en la carrera artística de nuestro autor una serie de pinturas, previas a la ejecución objetual que le caracterizaría con el tiempo. Es la curiosidad quien nos guía y nos obliga a reparar en las inscripciones que acompañan a estos cuadros, muchas veces caligrafiadas sobre los mismos, a modo de reivindicación, de necesidad de atención por parte de la retina que visualiza una pieza determinada. Ante la observación de una incuestionable analogía entre ambas producciones de diferente naturaleza, en cuanto a la configuración de títulos se refiere, extraemos, a modo de resolución, que procede considerar la obra pictórica de Joan Millet como precedente inmediato de la producción que compete a la presente Tesis Doctoral, articulada en torno al *objet trouvé*. Y ese *texto acompañante*, que no parece responder a un mero recurso literario o poético, es el que nos incita, justamente, a realizar ciertos apuntes sobre este trabajo en cuestión, con el fin de esclarecer, todavía más si cabe, la posible correspondencia entre la *palabra* y la *representación* en el caso que nos concierne.

Roland Barthes, en su libro *Lo obvio y lo obtuso*, aludiendo a las letras ilustradas que Massin recoge, dilucida sobre la autosuficiencia de un único carácter capaz de funcionar como grafema con finalidad en sí mismo, con

lo cual, apunta hacia la posibilidad de que el signo contenga, también, un significado concreto, de acción artística: *«El alfabeto constituye un sistema autónomo y, en este caso, provisto de los suficientes predicados como para garantizar su individualidad»*[1] nos dice el autor francés con convencimiento tras apuntar que *«[…] por un lado, la letra «comprime» el lenguaje, a todo lenguaje escrito, con el cepo de sus veintiséis caracteres -en francés-, que no son más que una simple combinación de rectas y curvas; pero, por otro lado, constituye el punto de partida de una imaginería tan vasta como una cosmografía».*[2]

Sin embargo, y en contraste con esta suposición de Barthes aplicada a ilustraciones de *abecedarios* como el de Romain de Tirtoff -Erté-, hemos de decir que Joan Millet se mantiene aún por la senda comunicativa en la cual la letra siempre aparece articulada y vinculada a un significado preciso y exento de su morfología estética; en el caso que nos ocupa, el carácter no se libera de su papel lingüístico y es destinado a retro-complementarse con la imagen. Decimos retro-complementarse porque, al parecer, en las obras pictóricas de nuestro autor invisible, al igual que sucede en su prolongación objetual, la atracción visual proporciona el impacto inmediato y es subsiguientemente, en el caso de suscitar interés suficiente en el receptor, cuando se desvía la mente hacia el epígrafe con el objetivo de encontrar allí algún indicio del camino adecuado con el cual iniciar el recorrido intelectual. Tratamos de advertir con ello que el título, después de una primera aproximación retiniana, exige atención y vuelve a remitir la mirada hacia la obra, una mirada que, tras esta explicada acción circular, queda ya impregnada de subjetividad externa, procedente de la mente del propio autor.

Es el momento de referirse ahora a René Magritte, que con sus títulos parece haber obsequiado a la crítica, a la filosofía y al pensamiento moderno, con un punto de apoyo desde el cual catapultar especulaciones en torno a la imagen, la idea y su representación, generando así una comprensible distorsión de la naturaleza per sé de semejantes creaciones plásticas. No obstante, de un modo u otro, la importancia de los epígrafes en la producción de Magritte se presenta primordial y, a tal efecto, resulta

1 Barthes, Roland: *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986, p.104.
2 *ibíd.*, p.103.



competencia nuestra meditar en torno a ello con la finalidad de relacionarlo con la producción que abordamos, cuyas inscripciones acompañantes se manifiestan, igualmente, fundamentales.

Hablemos entonces de su emblemática pieza titulada *La traición de las imágenes*[1]; efectivamente, la famosa *pipa* que *no es una pipa.* Primeramente, cabe considerar la existencia de una diferencia abismal entre una pintura y la realidad propiamente dicha, entre otras cosas porque no nos situamos en la Antigua Grecia de Zeuxis y Parrasio[2], donde la apariencia de realidad en un trabajo pictórico era sinónimo de aptitud. La dilatada tradición artística occidental, asociada con la implacable decisión del tiempo, se ha encargado de configurar ciertos valores inherentes al medio, sean expresivos, técnicos o de elaboración representativa, llegando a la conclusión de que una pintura es una pintura y la realidad es otra cuestión muy distinta; no comparten esencia alguna. En atención a lo cual, se trasluce notoriamente que la representación pictórica no es la objetividad misma, pues juega con su lenguaje de figuración bidimensional y no con el idioma de la realidad. Así pues, en consecuencia, llegamos, en parte, a comprender la propiedad intrínseca de las palabras que acompañan a los cuadros de Magritte: se trata de una aportación claramente poética que se entretiene con la convivencia lírica mantenida por dos imágenes generalmente opuestas. La pipa no es una pipa, sino la representación de una pipa; el texto que la acompaña tampoco es una pipa, por tratarse de una sencilla sentencia; y la pintura, dicho sea de paso, de pretender ser una maniobra de confusión, resultaría un fracaso descriptivo, porque, tras observar el diseño de Andrea Pozzo para la nave central de San Ignacio de Loyola -Roma- de finales del siglo XVII, frescos que nos hacen confiar en lo increíble, cabría esperar de un pintor muy posterior cierto grado de naturalismo con mayor factura. Por otra parte, de no pretender la falsa ilusión en la representación ¿qué sentido

1 Magritte, René: *La traición de las imágenes*, Los Ángeles, Museo de Arte del Condado, 1929.
2 *n.:* Se refiere al mito descrito por Plinio el Viejo, anécdota que aparece en Plinio 35: 65 y fue tomada asimismo de la obra de Duris, como ha demostrado claramente la investigación filológica. La historia es esta: Zeuxis pintó unas uvas y algunos gorriones acudieron a picotearlas. Entonces, Parrasio le rogó que le acompañara a su estudio, donde le demostraría que también él podía hacer algo similar. Una vez allí, Zeuxis pidió a Parrasio que descorriese la cortina que cubría la pintura. Pero la cortina era una pintura. Así, Zeuxis admitió la superioridad de Parrasio diciendo: *«Yo engañé a los gorriones, pero he sido engañado por ti.»*

tendría la citada frase tímidamente manuscrita? Aunque, también cabe reparar en que el artista nos presenta una pipa de grandes dimensiones, circunstancia que podría hacernos desconfiar de su existencia en el mundo tangible. Sin embargo, el tratarse de un utensilio realizado por y para el ser humano le otorga, asimismo, la posibilidad de existir como elemento físico.

*Fig. 27. La flagelación.* El Bosco (1510-1515).

*Fig. 28. La traición de las imágenes.* Magritte (1929).

Parece ser, entonces, que el conflicto viene dado por la contradicción o la negación del todo, que, además, paradójicamente, también sugiere ciertas afirmaciones. Jheronimus van Aken, comúnmente conocido como El Bosco, en un tríptico dedicado a *La Pasión de Cristo*, se adentra en una operación similar a la de la famosa pipa del aludido pintor belga, a principios del siglo XVI. Nos concierne la pieza diestra de tal composición, en la que queda soberbiamente representada la *Flagelación de Cristo*. En ella, un personaje situado en la sección derecha del cuadro muestra una rodilla desnuda sobre la cual, aposentada tranquilamente, parece frotarse las extremidades una mosca, de desmedidas dimensiones si la comparamos con un ejemplar vivo. Se agranda, entonces, el tamaño de semejante insecto, quizás con el fin último de evidenciar su irrealidad ante un curioso observador que, por el contrario, siente la misma repugnancia, una sensación auténtica, frente al invertebrado en cuestión, aun siendo simplemente una apariencia. Lo hace El Bosco sin necesidad de ningún mensaje caligrafiado que nos aclare



la ficción de aquello, a pesar de su naturalismo descriptivo, simplemente aumentando la medida de algo que se supone invariable, creado por la Naturaleza; nos hallamos ante una contorsión visual de mayor elegancia. Queda de manifiesto, de tal modo, que Magritte confiere más envergadura a las palabras que a la pintura en sí. En él, parece predominar la idea, eternamente relacionada con el pensamiento y, por consiguiente, con la expresión verbal. Sus piezas, en definitiva, sugieren mantener cierta preeminencia por lo filosófico y, de hecho, podríamos describirlas como ocurrencias de carácter reflexivo y apariencia poética.

Por el contrario, volviendo al caso de Millet, la pintura de este cuenta con una autosuficiencia, al contener un valor expresivo propio del medio empleado. Pero, incluso con ello, su creación pictórica siempre nace de una idea previa, va ligada a ésta, concepto que se transmite, además, mediante el título otorgado, estableciéndose así entre imagen y texto una relación de equivalencia; porque la imagen responde a las necesidades de expresión plástica y el título a las de expresión narrativa. Ambas necesidades encuentran en su punto de fusión el lugar común idóneo desde el cual proyectarse hacia el mundo exterior, a cualquier posible espectador predispuesto.

Nace la obra de Millet, como ya hemos observado, de una desazón por narrar, génesis, asimismo, de la correlativa configuración formal. De modo que lo primero, en este acto comunicativo, radica en la transmisión de una idea concreta, previa, porque es también previa a la forma, es decir, transita con anterioridad por el cerebro para luego ser concebida, materializada. Esta estimación, que parece algo confusa, queda, a nuestro juicio, perfectamente resumida en las siguientes palabras de Chirbes, al incidir en su propio proceder creativo.

> *«La urgencia por contar algo, que casi nunca es más que un malestar conmigo mismo, un desorden interno -que tiene que ver con el desorden que me rodea, y del que siento que formo, de algún modo, parte-, se impone poco a poco y, después de innumerables tanteos, encuentro el lugar desde el que el libro mira las cosas, y, a partir de ahí, la voz que las dice, el ritmo y la tensión con que las cuenta, el paso de la frase y el peso de cada capítulo. Me descubro contando una historia.»*[1]

1 Chirbes, Rafael: *op. cit., El novelista perplejo,* p.69.

La morfología de los títulos proporcionados por Millet, debido a su propósito orientativo intrínseco, resulta un tanto inusual. Encontramos en este sentido algunos exponentes de cualidad extremadamente clarificadora. Es el caso, por ejemplo de *Chien bourgois en partegeant gâteau avec sa maîtresse. Observez, elle porte une robe de Valentino.* -Perro burgués compartiendo pastel con su dueña. Fíjese que ella lleva un traje de Valentino-. El énfasis con que se incide en determinadas cuestiones relativas a la composición de dicha inscripción, aquellas que transcurren inadvertidas por la superficie pictórica de la obra, nos cuentan lo que permanece oculto en una primera visualización, es decir, revelan el camino por el que emprender el tránsito. En este caso señalado, se precisa de una nota sugestiva que detenga nuestra atención en algunos puntos primordiales, como en el hecho de que la protagonista se arrope entre un vestido diseñado por Valentino, concreción que se encarga de constatar un estatus social, así como un determinado gusto; o bien que recalque la acción de malcriar al perro, mimo insinuado por la permisividad de la ingestión de dulces a la criatura canina, deglución que, además, no aparenta demasiado saludable aunque sí gratificante.

*Fig. 29. Chien bourgois en partegeant gâteau avec sa maîtresse. Observez, elle porte une robe de Valentino.* Millet (1994).



Procedemos, a continuación, a enumerar una selección de títulos con la intención de hacer tangible en el lector aquello que tratamos de demostrar, confiando, mediante esta clasificación que funciona como resumen de la trayectoria pictórica de Joan Millet, en hacerle tomar consciencia de nuestras conjeturas:

*I.* *Dépuis que tu soufflés de la colle, ta maison est devenue un enfer.* -Desde que esnifas pegamento, tu casa se ha convertido en un infierno.

*II.* *Project de fontaine pour le jardín du Directeur Général du Nouveau Régime.* -Proyecto de fuente para jardín de Director General del Nuevo Régimen.

*III.* *Regarde, c'est chouette, le ventilateur sur la console Louis XVI. Sans la Révolution cela n'aurait pas été posible.* -¡Mira qué bien queda el ventilador sobre la consola Luis XVI! Sin la revolución no hubiera sido posible.

*IV.* *Picabia oui, Magritte non. Je le regrette!* -Picabia sí, Magritte no. ¡Lo siento!

*V.* *J'espère que les enterrements des présidents sovietiques ne changent jamais.* -Espero que los entierros de los presidentes rusos no cambien jamás.

*VI.* *Les salauds ne montent pas les escaliers, ils naissent dejà là-haut.* -Los hijos de puta no suben las escaleras, nacen para estar arriba.

Tanto el título que hemos empleado en calidad de ejemplo clarificador, como los dos últimos que aparecen registrados en la lista previa a las presentes palabras, pertenecen a una producción seriada. Quiere decir esto que se ha reincidido, pictóricamente, sobre una misma idea, afianzándola y proporcionándole, en ciertos aspectos, una solidez capaz de otorgarle mayor credibilidad. Esta insistencia reiterada, intermitente, de algún modo deja entrever la sospecha de que únicamente existe un camino narrativo por el que comenzar el viaje comprensivo. No estamos de acuerdo, en absoluto, con las suposiciones de Roland Barthes aplicadas a nuestro caso particular, pues, como es natural, carecen de autoridad universal.

*«Como es evidente, no se trata de restringir la escritura del cuadro a la crítica profesional de la pintura. El cuadro, escriba quien escriba, no existe sino en el relato que se hace de él; es más: en la suma y organización de sus lecturas que de él pueden hacerse: un cuadro nunca es otra cosa que su propia descripción plural.»*[1]

Rebatiendo lo anterior, diremos que, en el asunto específico de la investigación que tenemos entre manos, concerniente a la carrera artística de nuestro autor invisible, al posible concurrente se le presenta exclusivamente una disyuntiva. Elección que radica entre tomar la senda narrativa, citada con anterioridad, o bien permanecer en el deleite pictórico, dado que estas piezas en cuestión, a las que aludimos, cuentan, asimismo, con el extracto de una vasta tradición artística occidental; aquella que ha sobrevivido al tiempo y, en consecuencia, se ofrece cierta calidad plástica al receptor. Esa primera vía, que coarta igualmente el albedrío del propio autor y, por tanto, también la apariencia pictórica, es la encargada de dictaminar, en gran parte, las relaciones formales y cromáticas que conforman la obra final; únicamente cabe observar la similitud individual que comparten los ejemplares de una misma serie, como es el caso de *J'espère que les enterrements des présidents sovietiques ne changent jamais.* -Espero que los entierros de los presidentes rusos no cambien jamás-. Luego esta decisión, que es narrativa, compete a la necesidad individual del artífice, y entendemos que no debiera ser mancillada por la imaginación de un espectador creativo con afán de protagonismo. De producirse tal enfrentamiento inapropiado, que por otro lado sería válido pero no se traduciría en una interpretación idónea, quedaría desvanecido cualquier acto comunicativo, iniciado, forzosamente, con un mensaje en boca del emisor, aportación que resulta muy concreta en la obra de Millet. Además, puesto que abordamos una indagación académica, nos corresponde centrarnos en las intenciones más legítimas.

*«Ya no es la obra, por cierto, lo que se lee, son los pensamientos de todos que vuelven a ser pensados, los hábitos comunes que se vuelven habituales, el vaivén cotidiano que sigue tejiendo la trama de los días: movimiento muy importante en sí mismo que no conviene desacreditar, pero en el que no están presentes ni la obra de arte ni la lectura.»*[2]

1 Barthes, Roland: *op. cit.*, p.154.

2 Blanchot, Maurice: *El espacio literario.* Barcelona, Paidós, 2004, p.85.



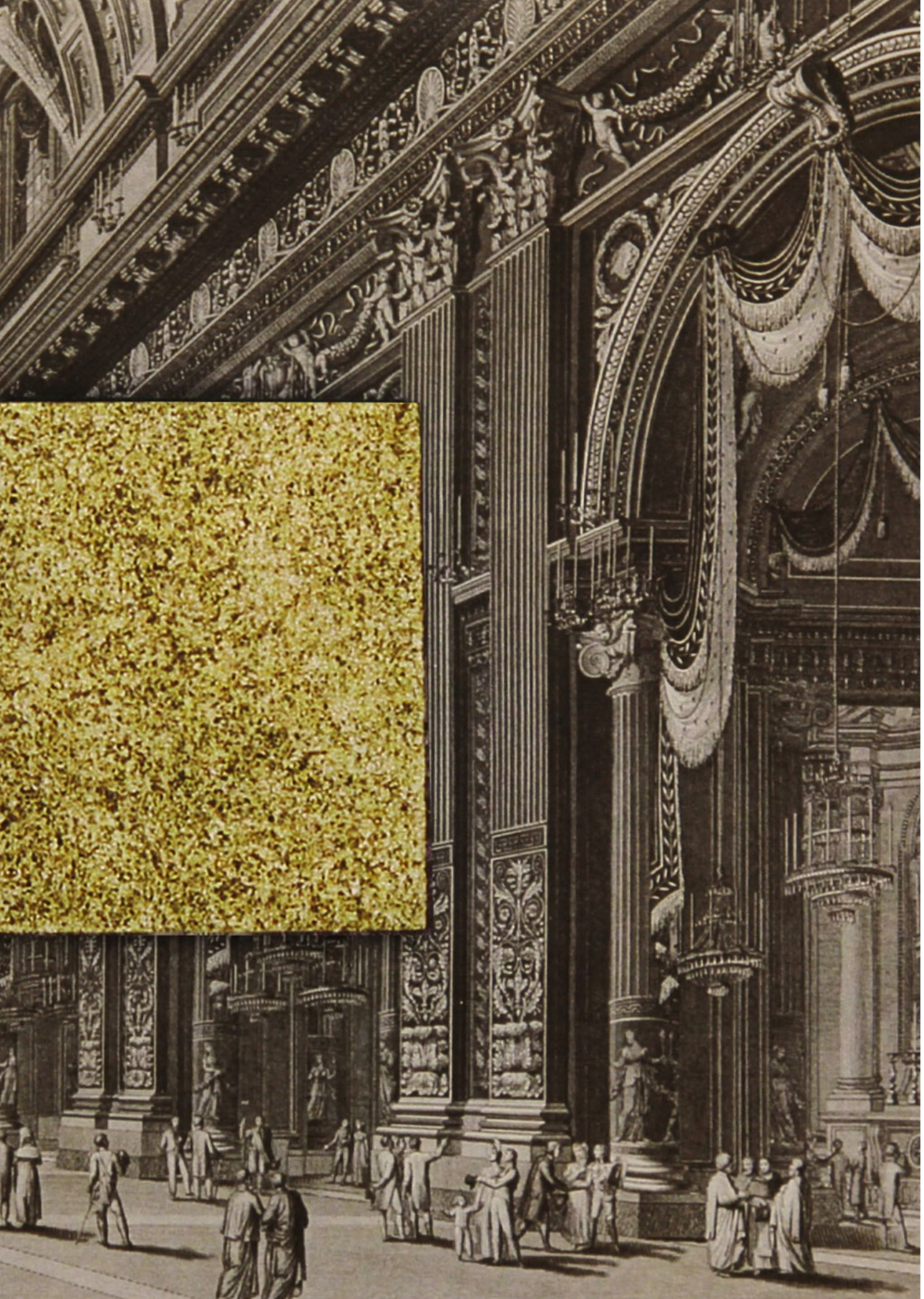
Leyendo a Maurice Blanchot se nos pronuncia la cuestión que delibera acerca de la ubicación de nuestro familiarizado concurrente, el receptor. Lógicamente, a pesar de lo restrictivos que puedan haber resultado nuestros razonamientos, cabe esperar del citado espectador un grado de actuación propio del sistema comunicativo, pero, naturalmente, ceñido a la temática propuesta desde un inicio, aunque de ella surjan *in situ* fructuosas deducciones que se arrojen hacia temas externos, siempre, de algún modo, vinculados. Se precisa, por lo tanto, un espacio libre, de intercambio de información e ideas, una dimensión que se corresponda con el eterno retorno entre la imagen y la asimilación del título propuesto, en la cual tenga lugar la discusión necesaria entre ambos extremos de un segmento comunicativo. Ese lugar de incertidumbres parece el elegido para mantener una conversación lo suficientemente capacitada como para volver comprensible una totalidad: la obra de arte observada. Según las palabras de Maurice Blanchot: *«Hablar es establecerse en ese punto donde la palabra tiene necesidad del espacio para resonar y ser oída, y donde el espacio, al convertirse en el movimiento mismo de la palabra, se convierte en la profundidad y la vibración de la mediación.»*[1]

Por lo tanto, se le desplaza solamente la justa responsabilidad a dicho concurrente, pues depositar en él mayor cometido respondería, como hemos apuntalado ya previamente, a una contradicción de transmisión. Procede entonces al propio autor decidir la cuantía de insinuaciones puestas al servicio del público, desde las cuales iniciar la posible conversación. Y la manera de ejecutar tal operación, en nuestro caso, radica en los epígrafes, fieles a las imágenes pictóricas. Se trata de una especie de declaración de intenciones propulsada por un retorcimiento obstinado en materia de títulos, incisivos y claros predecesores de lo que luego sería la obra objetual de Joan Millet.

1 Blanchot, Maurice: *op. cit.,* p.132.

_3_

Análisis ideológico-narrativo



## 3.1. Power[2]

*«La causa de la ruina del estado de los Chu fue el haber inventado la música mágica. Asaz resonante es esta música mágica, sí, mas se ha distanciado de la real esencia de la música. Y como que dista de la verdadera sustancia musical, no es serena. Si la música no es serena, el pueblo murmura y la vida adolece. Débase todo ello a que se ignora la esencia de la música y sólo se han logrado rumorosos efectos sonoros.»*[1]

Hermann Hesse

Cuando nos asomamos al ventanal del arte contemporáneo hoy, tal y como nos lo plantea ese dispositivo homónimo subordinado a la supremacía monetaria, parece, a menudo, latente el riesgo a quedar ulcerado ante el insalubre hálito innato de todo aquello amparado por el antedicho binomio. Sin embargo, se mantiene congruente con las circunstancias actuales que responden, desde hace ya tiempo, a la idea de *progreso*, siempre lineal y acumulativo. La sociedad da la sensación de encontrar su espejo en el desmesurado avance vertical, galopada de futuro incierto y presente rentable que santifica todo cuanto le place, o le interesa, sin pasar por el peaje del cuestionamiento previo. Hablamos de lo referido al arte, de aquello que nos incumbe, aunque no se debiera desvincular del *todo* al que denominamos vida. Resulta ya incuestionable que la curva vital del *progreso,* tal y como lo conocemos, se encuentra en su punto más álgido, culmen  desde el que únicamente le quedaría mirar hacia abajo y descender ligera o pausadamente, tratando de conservar algo de dignidad.

*Fig. 30. Pour toi qui croyais tout avoir II* (detalle). Millet (1994).

1 Hesse, Hermann: *El juego de los abalorios,* Madrid, Alianza, 1978, p.29.

Creemos, sin embargo, necesaria la situación desenfrenada acontecida durante esta última etapa, hoy hundida en su agonía, sufrimiento que facultará, sin duda, una metamorfosis capaz de orientar aquello concerniente también a las artes, tal vez, hacia un punto de vista más humilde y respetuoso para con su propia esencia. De esa suerte, habrá servido, al menos, como contrapunto con el que discernir.

Después de haber asistido al espectáculo, de haber sido bombardeados por una encastrada atracción generada por los grandes museos nacionales o privados que recibe el nombre de *arte contemporáneo*, nos percatamos de la envergadura del mismo engranaje, así como de su sentido intrínseco inductor del dinero hacia la cima de la pirámide. Si atamos cabos, observaremos la lógica de aquello que estamos viviendo; el afán de protagonismo por parte de un poder muchas veces cínico: comisarios, críticos, galeristas, coleccionistas o incluso algunos artistas, inocentemente adictos al poder, anhelan notoriedad, no hay más que curiosear a nuestro alrededor para vislumbrar la erección de cuantos ansían el papel de estrella en este mundo de las *Fine Arts,* en el que, por supuesto, no dudamos de la bondad natural que integra a ese gran colectivo. Pero el sueño se torna fácilmente tangible con la posesión de un caudal monetario considerable, pues el mercado artístico obedece también a la idea de *progreso,* sobre cuyo regazo queda depositada nuestra fe y, por tanto, nuestra existencia. De ese modo, el acaudalado se transforma en *Creador*, en un *Todopoderoso* cuyo dedo índice, a modo de instrumento de prestidigitador, señala y dota a los elegidos de fama y cotización o de aparente competencia artística; es el caso de productos como Jeff Koons, Damien Hirst o Takashi Murakami. Hasta cierto punto, esta artimaña guardaría un sentido si la figura de la que hablamos, califiquémosla de *Creador contemporáneo,* quizás dictador de tendencias, dispusiera de un bagaje teórico-práctico que respaldara y razonara sus decisiones; mas resulta excesivamente presuntuosa la estimación de apadrinar, argumentar y justificar aquello que se desconoce. Por ende, el papel que ocupan los citados individuos no lo consideramos de su pertinencia.

Sin embargo, y volviendo a la médula de todo el dispositivo articulado alrededor del arte contemporáneo, el fenómeno del que hablamos se dilata en el tiempo, puesto que la visibilidad de los artistas durante la historia de



las siete artes siempre ha estado supeditada a algún arquetipo de poder. A diferencia de antaño, actualmente el arte se prostituye insolentemente por necesidad del guión económico, tan interesado en la mercancía, y se vende a la ambición del mercado para pasar a formar parte de una definición que nada tiene en común con su naturaleza. La transmutación en producto de lujo le obliga a alejarse del espectador universal para penetrar en una élite que no comparte su lenguaje constitutivo, es una emulsión complementaria de intereses. Hoy, para ser artista, no es necesario ser capaz de pintar *Las bodas de Caná*[1], hecho demostrado por Paolo Veronesse que ya pertenece a un pretérito irrevocable, ahora simplemente nos basta con asistir a la boda.

> *«Lo que antes eran obras de arte se han convertido en meras mercancías, con un valor de cambio enorme y valor de uso sin importancia. Antes de 1910 esto no era así, la obra se apreciaba por su valor de uso, a saber, el placer que proporcionaba, la intensidad de emoción que comunicaba, las intuiciones que provocaba, el ser una vía de conocimiento del mundo.»*[2]

Aunque al leer a Luis Racionero un sinfín de discrepancias se apoderan de nuestro ser, lo mismo nos ocurre con Robert Hughes a cuyo discurso se refiere constantemente, son dignos de mención algunos momentos de lucidez con los que simpatizamos o simplemente nos incitan a la cavilación y, al mismo tiempo, sirven para suplementar el texto de la presente Tesis Doctoral. Es el caso del citado sobre estas líneas que nos suscita a reflexionar sobre la idiosincrasia del arte. Quizás el imperio del arte, el visible, ya no sea arte, tal vez pertenezca a la definición completa del mercado y toda confusión sea simplemente un problema lingüístico, de no llamar a las cosas por su nombre. Pero mientras dicho sustantivo sea atribuido a las masivas y mecánicas prácticas mercantiles, son de nuestra incumbencia en esta meditación.

Al parecer, la incursión transversal del tráfico especulativo en las artes plástico-conceptuales y la cándida tolerancia de dichas artes a tal penetración, subversión en beneficio de una egoísta visibilidad, sitúa a los artistas corrompidos en un estatus de cómplices en relación a la enfermedad que se le ha diagnosticado al vulnerable *arte esencial*, aún recuperándose

1 Veronesse, Paolo: *Las bodas de Caná,* París, Museo del Louvre, 1563.
2 Racionero, Luis: *Los tiburones del arte*, Barcelona, Stella Maris, 2015, p.8.

de tantos intentos de asesinato. Factores como éste, así como el de la necesidad del poder de ser el centro de atención, son síntomas que apuntan directamente a un trastorno psicopático: el denominado *Síndrome de Munchausen por poderes*.[1] Tras la crisis de la Posmodernidad, al artista es a quien le correspondería decidir qué es y qué no es arte y cuestionarse constantemente su labor creativa, sin embargo, aquellos que debieran ser cuidadores del mismo, tal vez por terror a que el anonimato se abalance sobre sus vidas, adoptan una postura pasiva frente a las exigencias del agujero negro del mercado, convirtiéndose así en fantoches secuaces de los ludópatas artísticos dictadores de tendencias, trocándose en marcas del poder, en artistas de la pompa.

Así pues, tras la observación del marco en que se nos presenta el arte contemporáneo, cuyas bases se sostienen con la misma fragilidad que el sistema generador de las grandes cifras en el mundo de las subastas, Millet, haciendo alarde de su capacidad narrativa-objetual y de una paradójica seriedad ataviada con humor y delicada ironía, se plantea poner en jaque a ese poder, tantas veces mencionado, al que no duda en calificar de *freak*. La maniobra de contraataque lleva el sello de *Power²* y es una respuesta a la situación social del momento desde la retina de un creador humano e incorpóreo.

La exposición *Power²,* realizada entre 1994 y 1997, es un debut por parte de nuestro artista invisible de su andadura objetual, la cual inicia con una serie titulada *Pour toi qui crois/croyais tout avoir,* de la que nos ocupamos a continuación. El *leitmotiv* principal de la muestra se podría resumir con el mismo vocablo constituidor de su respectivo título y la potencia numérica a la que está elevado establece una relación intencionada de superioridad por parte del autor. Se trata de una preeminencia que tiene que ver con la ubicación de la figura del artista frente a la sociedad y a la creación plástico-conceptual tras la crisis posmoderna a la que ya nos hemos referido con anterioridad; un intrépido posicionamiento que mantiene la coherencia y el aplomo de alguien que ha sido incapaz de sacrificar el valor connatural del arte y ha rechazado convertirse en cotización, en simple producto. Joan

1 *n.:* Es una enfermedad mental y una forma de maltrato infantil. El cuidador del niño, con frecuencia la madre, inventa síntomas falsos o provoca síntomas reales para que parezca que el niño está enfermo.



Millet, consumidor y admirador artístico, no niega la tradición, pero sí la reconsidera y revaloriza con la intención de ejercer un cuestionamiento y autocrítica constante sobre su obra, pues su compromiso con ella resulta fundamental. Esa posición disconforme, seguramente, será una de las causas-madre del efecto de invisibilidad al que tanto nos gusta referirnos. Pero, a pesar de ello, sabemos de primera mano que nuestro artista se siente agradecido ante tal situación, pues le ha permitido vivir sin esa *idiotización* irreparable a la que parece enfilar el mundo artístico visible.

De espíritu crítico tildaremos la producción objetual concerniente a la presente introducción; obra que, con la voracidad propia de quien se siente física y espiritualmente involucrado con la misma, encarrila su dirección hacia un nuevo lenguaje visual que conjuga la elegancia o el *kitsch* indistintamente, pero siempre condicionados por un guión sugeridor donde el objeto se convierte en protagonista, en lugar de funcionar solamente como un elemento compositivo o plástico; suave velludo encubridor de una demoledora crítica a la que, tarde o temprano, habían de enfrentarse el poder y su arte. *Power²* es un *réquiem*, una bofetada de alguien lúcido que, cual canto rodado, superviviente a todo tipo de corrientes, ha transitado por el fluir de las aguas del río del arte, en cuyo cauce turbulento y permanentemente descendente consiguió fusionarse con la transparencia de lo invisible para aprender de un silencio que, más tarde, se convertiría en susurro. Murmullo incesante es aquél de quien posee la virtud de la memoria, del eterno e incansable recorrido arduo y a la vez silente, que no afásico, en la desembocadura del cual se encuentra la tranquilidad moral propia del mar de la conciencia. El nivel cero es aquél que sitúa a nuestro artista invisible en posición de recordar, como ya lo hacía en sus pinturas, que *los hijos de puta no suben las escaleras, nacen para estar arriba,* a lo que cabría añadir que sin la susodicha el desplome se vuelve condición irremediable.

El ocaso del *progreso* parece resultar obvio, el futuro, sin embargo, pertenece al desarrollo humano, crítico.

*Fig. 31. Pour toi qui croyais tout avoir I - II.* Millet (1994).



### *3.1.1. Pour toi qui croyais/crois tout avoir*

Afirmar la incertidumbre, cuestión que puede presentársenos, por lo que precede, como una situación de absurdo exagerado, no resulta tan descabellado si tenemos en consideración que quizás responda a la manifestación, sea del modo que sea, de una desazón contemporánea común. Circunstancia que ha mantenido en el desasosiego a la humanidad en general y al mundo del arte en particular a lo largo del período bautizado por algunos pensadores y críticos como Posmodernidad; etapa que, al parecer, aún no ha llegado a su fin. A finales del siglo XX la confusión material y espiritual extendió su manto sobre la Tierra e inmiscuyó a las lúcidas mentes de los más atrevidos, amantes de la reflexión, en un viaje de ida en pos del sentido existencial del humano hodierno y, lógicamente, de su comportamiento frente a dicha tesitura.

Zygmunt Bauman aplicó el concepto de «*Modernidad líquida*»[1] para definir la sociedad actual, a caballo entre dos siglos, el XX y el XXI. El reconocido filósofo atribuyó un adjetivo que, a priori, podía no parecer el más adecuado y, sin embargo, emulsionó con el nombre al que acompañaba y le dio una orientación renovada al mismo. La liquidez, cuyas características inherentes modificaron y actualizaron el concepto de Modernidad en el discurso de Bauman, es una metáfora tanto de la sociedad actual como de las relaciones humanas en las que la incertidumbre, la inseguridad y la vulnerabilidad imperantes nos advierten de la fragilidad del individuo del siglo XXI. Pese a todo, el reconocido pensador nos sitúa aún en el camino de la Modernidad, senda que aun con los *hándicaps* propios de la fluidez, parece tener un sentido heredado del Renacimiento: el propósito de renovación permanente. Aspiración esta que emancipó a occidente, en su momento, del resto del mundo y lo impulsó en un camino de progreso,

1 Bauman, Zygmunt: *Modernidad líquida,* Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2002.

permitiéndole la confección de unos valores sociales y culturales que trascendieron en la Historia, esa Historia contada por los habitantes de poniente. Meditar alrededor de ideas como esta y tomar conciencia de la realidad acontecida, así como de la totalidad del mundo, que se encuentra, también, más allá de occidente, hacen que autores como Jean Baudrillard cuestionen la existencia de la antedicha Modernidad:

> *«De tal suerte que, mirando hacia atrás, cabría preguntarse si toda esta historia, toda la razón occidental y la modernidad han existido de verdad, o más bien son la parodia de un acontecimiento que tuvo lugar pero del que ya no hacemos más que repartirnos los despojos»*[1]

Así pues, si se considera que la Modernidad fue un invento de occidente, los valores consustanciales a la misma que tanto se extendieron y se defendieron por los occidentales, se disuelven; se extinguen produciendo una situación de vacilación sin meta en el individuo. Desaparece cualquier norma, nada se sabe y, por consiguiente, la relación entre bien y mal se difumina hasta perder sus límites: entramos en el concepto posmoderno.

En arte, como buen reflejo de la sociedad en que se coexiste -pues nada que no se conozca podría transmitirse- la actividad se desarrolla paralelamente y estrechamente ligada a las preocupaciones del pensamiento, a menos que se sea de farisaica naturaleza en lo concerniente a la creación artística, en cuya coyuntura no estaríamos hablando de arte. El caso que nos atañe es un buen ejemplo de la toma de conciencia del momento en que se vive, en la órbita del cual transcurre todo aquello percibido lúcida o inconscientemente. Si nos adentramos en el universo de un individuo concreto, como hacemos en la presente ocasión con un Joan Millet ya maduro en cuanto a realización, percepción y entendimiento en materia de arte, observaremos cómo la consternación, que erige su presencia en este siglo arropándonos sin evasiva alguna, es cuestionada y, al mismo tiempo, asimilada con entereza aun a pesar de obligar al propio artista a cambiar drásticamente su rumbo.

Nuestro sujeto invisible, formado como pintor en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos y ferviente admirador de la pintura de todos los siglos, asiste en la década de los años ochenta a la degradación de la misma en lo

1 Baudrillard, Jean: *La agonía del poder,* Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006, p.37.



concerniente a la técnica. Considera que el único compromiso del pintor solamente debiera ser con la propia pintura y, por ende, habría de respetar el procedimiento, más aún en ese momento en que todo se convertía en técnica mixta, y tendría que velar por su perdurabilidad. Lejanía conceptual esta que, tal vez, fuera únicamente el resultado lógico del caos de la época al que ya nos hemos referido en la presente introducción, sin embargo, para nuestro artista se abría un abismo que separaba su presencia de la de sus coetáneos considerados por el poder como máximos exponentes del arte nacional de su época. Para Millet la pintura no tiene por qué tener unas características formales, pero sí técnicas, que son intrínsecas y las responsables del sustantivo que la denomina. De esa suerte, y también debido a su cercanía, gusto y respeto por el mundo de las antigüedades, Joan Millet, como ya hemos señalado en el apartado referido a la contextualización, encuentra en el objeto un modo más sincero de contar sus inquietudes con el que no contribuye a tal desacralización, alejándose del espectáculo que acabará siendo el arte contemporáneo.

Marcel Duchamp, como bien apuntamos ya en el capítulo dedicado a los referentes de nuestro artista objeto de esta Tesis Doctoral, rompió con lo establecido, abrió la puerta y entraron todos, pero él se quedó fuera observando cómo aquella acción de vanguardia -con el tiempo- redondeaba y moldeaba sus formas para encajar en el orden instaurado del momento posterior que ya había asimilado la *Fountain,* firmada por un tal R.Mutt. En relación a ello, se convirtió el círculo artístico y cuanto le rodeaba, en una especie de reiterado asentimiento de cabezas que trataban de convencerse a sí mismas de su condición intransigente y novedosa, como si la mera imitación formal, acompañada de un puñado de alabanzas filosóficas, fuera suficiente como para dotar a cualquier pseudo-artista de genio. Seguramente se les convenció de ello y también a ese público que tanto le interesaba al mercado del arte persuadir para que contribuyeran a la causa, dicho sea de paso, grupo social que, con el tiempo, parece presentársenos cada vez más inculto. Todo ello acaecía -y sigue sucediendo de un modo actualizado- sin que nadie se planteara nada, ni siquiera un instante, ni aun contando con la casi obligación de hacerlo, como en el caso de los propios artistas que deberían saber de dónde vienen y a dónde van, así como las razones de existir de su propia obra. Nadie ha reparado nunca en que la verdadera y única transgresión vino dada, una vez más,

de la mano del artista francés: Duchamp abrió la puerta y se quedó fuera, contempló un instante y se largó con la elegancia que le caracterizaba.

Gracias a Marcel Duchamp y al público de consumo artístico, cuya mente baldía fue y es atiborrada de especulaciones biensonantes por cualquier perspicaz con el fin de agrandar el espectáculo del mercado del arte, nace la primera obra objetual de nuestro artista invisible: ***Por toi qui croyais tout avoir I-II*** -Para ti que creías tenerlo todo I-II-**.** Estrictamente hablando, se compone de dos piezas que formalmente cuentan con un mismo patrón: un par de obras gráficas originales del siglo XIX, pertenecientes a Ulise Gentini y grabadas por Vincenzo Feoli, cuyo cometido reside en funcionar como soporte a dos *Scotch Brite* de fibra.

El primer grabado, realizado a buril y fechado en 1819, representa el interior de la basílica de Santa María la Mayor –Roma- ataviada para las exequias de la reina María Luisa de Borbón. El segundo grabado, también realizado a buril y fechado en la misma época, representa el interior del templo de San Ignacio de Loyola –Roma- ornado para las exequias de la reina consorte de España: María Isabel de Braganza. Ambos grabados arrastran consigo parte de la Historia de nuestro país: dos acontecimientos importantes registrados para la posteridad en una plancha metálica con la más minuciosa maestría y dominio tanto del dibujo como de la técnica. Láminas que se estamparían repetidas y limitadas veces sobre papel de alta calidad, pues la ocasión así lo requería.

Asistimos a la escenificación del funeral de dos reinas, lo cual nos sitúa, en calidad de espectadores inter-temporales, frente a un suceso que atestigua el ocaso de lo que fueron *poderes absolutos*. El poder, como bien hemos explicado en la introducción a la exposición que ahora analizamos, *Power²,* es el *leitmotiv* impulsor de la totalidad de obras pertenecientes a la misma. Nuestro artista invisible embarca su recorrido cambiándose de piel, transfigurándose en el hagiógrafo cuyo cometido consiste en relatar, exageradamente, las cualidades, virtudes y miserias del poder y sus respectivos propugnadores. Así pues, empieza por el principio y cuestiona el valor de lo *absoluto*, aplicado al mismo poder. Objeción esta que se nos revela al visitar el título de las piezas en cuestión, cuyo tiempo verbal se sitúa en un pretérito que, necesariamente, cuenta con unas circunstancias ligeramente diferentes a las del tiempo en que se realizan ambas obras.



Se plantea de ese modo una reflexión temporal acerca de la posesión material absoluta. Si bien, probablemente, ambas reinas poseyeron en su momento esa totalidad de la que hablamos, la cual únicamente es posible en un espacio situado entre dos segmentos temporales o, dicho de otro modo, en un instante concreto, no llegaron nunca, a pesar de su favorable condición, a poseer algo tan absurdo y vulgar como un estropajo de fibra verde y, mucho menos, áureo. Confluiremos entonces en que la dilatación del tiempo, por consiguiente, influye en cuanto a posesión se refiere.

Estas creaciones de Joan Millet que plantean al poder la falta de tenencia de una totalidad categórica, esbozan, a su vez, la siguiente interrogación: cómo la obra de arte o pretendida se cuestiona a sí misma desde el momento en que para su realización se emplea una obra original de otro autor como soporte. Estamos ante una situación de apropiacionismo, Duchamp entregó tales operaciones al mundo del arte, donde se plantea el problema de la convivencia entre arte de distintas épocas. La parte más importante de las presentes piezas respondería al preciso trabajo de buril realizado en su momento que hoy es perturbado por dos elementos extraños confeccionados industrialmente con fibra verde, uno de ellos, posteriormente, dorado con oro fino al mixtión por decisión de nuestro artista. Elementos que se erigen y autoproclaman protagonistas, siendo consciente el artífice de dicha combinación de la necesaria complementariedad entre tales objetos correspondientes a distintos lapsos temporales, en beneficio de lo que se quiere transmitir. ¿Qué valor es superior en la obra, la ocurrencia de utilizar los dos grabados para hablar del poder o el trabajo a buril del grabador? Una copia reprográfica hubiera sido equivalente en cuanto a concepto, sin embargo, se prefiere la obra original, elección que nos obliga a preguntarnos el por qué de la misma. ¿Es un acto trasgresor? ¿Se puede trasgredir a un artista que ya no vive, hoy desconocido excepto para los coleccionistas o entendidos del grabado? Seguramente Millet, además de hablarnos acerca de la inexistencia de un poder ilimitado, pretende trasgredir al *mundo del arte* que hoy sentencia al anonimato a autores como los de los buriles empleados y, en su lugar, cualquier torpeza gráfica de otros más *actuales,* y nos referimos a «torpeza» en tanto en cuanto el término es utilizado como valor expresivo en el círculo de las artes contemporáneas, es admirada y valorada debido al desconocimiento generalizado. Así pues, en estas obras de corte elegante y sosegado, en silencio, el autor trota y cocea

sobre especímenes de diferente clase y género. La memoria, tan necesaria para la evolución, se convierte, una vez más, en *co-temática*, lo cual se manifiesta ante nuestros ojos, testigos del valor que confiere el autor al trabajo realizado en siglos anteriores, pues su preferencia por los grabados originales así lo evidencian.

Millet, en un acto aparentemente transgresor que parece atacar las dos producciones gráficas ajenas, trata, en el fondo, de devolverles la importancia arrebatada por las prácticas y concepciones contemporáneas: las dota de visibilidad mediante un giro regenerador. No las rechaza, así como tampoco niega la historia que remolcan o la precisión formal y técnica empleada, más bien las admira y, además, las suplementa convirtiéndolas en material necesario y, a su modo, recíproco para contar su propia historia. Los cuerpos que conforman el resultado, por separado, carecen del interés narrativo cuya intención engendra y le da sentido a la propia pieza en su totalidad. Esta duda, tan natural en los tiempos que corren, a la cual ya nos hemos referido en la introducción del presente análisis, invita a la reflexión sobre el verdadero sentido de las imágenes: ¿Debemos considerar que sea la imagen la que narre de forma directa lo que el autor plantea? ¿Permanece condicionada la estética al momento narrativo? Lo que sí está claro es que las dos primeras obras, que ahora estudiamos, realizadas mediante el uso del objeto, sugieren, pues, el empleo del mismo, ya sea buscado o encontrado, en un gran espectro de posibilidades que Joan Millet desarrollará hasta la actualidad.

Tras la primera toma de contacto con el mundo objetual y como fruto de la evolución lógica del camino emprendido por nuestro artista invisible, se origina ***Pour toi qui crois tout avoir*** -Para ti que crees tenerlo todo-. Tenaz programa de *aggiornamento*[1] emprendido por Millet en el año 1994 que iniciaría su andadura mediante el cambio del tiempo verbal, de pretérito a presente, acarreando todo lo que conlleva la antedicha permutación. Esta serie, cuyas obras en ningún momento tienen un aspecto que pueda ofender a quien van dirigidas, debido al cuidado y a la ausencia de lo excesivamente evidente tan característicos de nuestro autor, son entre la totalidad de su producción, las que poseen mayor carga

1 *n.:* Término italiano que el papa Juan XXIII popularizó como expresión en su deseo de que la Iglesia Católica saliese actualizada del Concilio Vaticano II.



de ironía y cinismo. La exageración con la que están impregnadas todas ellas tiene su punto de partida en la cavilación del artista y su afán por la creación de un personaje ficticio y poderoso que sea la continuación lógica de las reinas, recordadas en las obras precedentes, a cuyo funeral asistíamos para comprender la relatividad del *todo absoluto.* A dicha pretensión, cabría añadirle el interés por la gestación de un personaje que trascienda a los adinerados del momento (1994), con una ambición agigantada y satirizada por el Millet más cáustico. Tentativa premonitoria esta, fruto de la simple observación de todas las circunstancias y comportamientos que envuelven al arte contemporáneo y del intento de continuación dialéctica de dicho personaje que acabaría por convertirse en monstruo del consumo exacerbado. El mismo Jean Baudrillard decía que «*la historia, al repetirse, se convierte en una farsa. Pero la farsa, al repetirse a su vez, acaba siendo historia*»[1] y Millet nos demuestra que la historia resultante de una farsa, es una historia aberrante e inhumana. A pesar de ello, los seres grotescos que la configuran también tienen unas exigencias igualmente exageradas pero, todavía con la necesidad de ser atendidas por los *profesionales*. Por ello, y debido también a su amor por el diseño que, en teoría, debiera surgir siempre en función de una necesidad, nuestro artista, experimentado ya en clientes inconformistas y podridos de dinero, se convierte en el concesionario oficial del objeto absurdo capaz de contentar algunas de las insatisfacciones intrínsecas de ese personaje ficticio que cree poseerlo todo, a cuyo nacimiento hemos acudido posteriormente. Efemérides que agradecerán eternamente artistas como Jeff Koons o Damien Hirst.

Se plantea, de esta suerte, además, la función del arte del siglo XXI: ¿Debe ejecutarse como arte o como producto? ¿Si se engendra como producto directamente, deja de ser arte? Millet estima que la creación artística corresponde y merece ser tratada de la manera más sincera y con los valores artísticos que la definen, no obstante, se aventura en esta andadura objetual con la intención de abastecer a esa nueva clientela poderosa que, con el tiempo, a él le gustará tildar de *divina friki.* No cabe el engaño y el resultado, aunque pueda parecer el de un producto de uso, alberga tras su superficialidad una intención punzante, narrativa y conceptualmente artística. Se da un giro sarcástico al personaje opulento,

1 Baudrillard, Jean: *op. cit.,* p.38.

*Fig. 32. Pour toi qui crois tout avoir III.* Millet (1994).



peculiar comprador -o inversor- del arte más contemporáneo y se ofrece una visión anunciadora de la sociedad consumista del lujo de superchería que se avecinaría en los años inmediatamente siguientes. Nuestro artista invisible, una y otra vez, *«repite la farsa»*[1] porque cree que aún no se ha dicho bastante. Al final, esta se materializa.

Nos encontramos ante la que será su serie más extensa y en ella advertimos un uso generalizado del oro y los diamantes, ambos materiales dotados por la mente del autor de cierta aptitud para la transfiguración en todo aquello que es capaz de imaginar la mente generosa, a la vez que perversa, que todo artista debiera poseer.

Elementos usuales cargados de valor *oro*, por lo cual pasan a tener cotización por sí mismos, son exhibidos en un mordaz escaparate que escruta la más vil naturaleza humana, *money-teísta* y con delirios de grandeza. Se propone algo tangible para la clase opulenta contemporánea, como en ***Pour toi qui crois tout avoir III*** *-Para ti que crees tenerlo todo III-* donde se recomienda a esa casta elitista, amantes de la ostentación y el confort desorbitados, el uso del jabón con oro y el papel de oro, aquí dispuestos áureamente sobre un granito negro, con el propósito de amamantar mediante el preciado metal a las ratas de las cloacas cada vez que los usuarios se laven sus respectivas y sucias manos, manchadas de corrupción y, en cierto modo, cómplices de lo criminal. Podríamos decir que una pieza como esta va a adelantarse en el tiempo a todas esas exquisiteces actuales que no son más que la vulgarización ulterior y real en que se convertiría el uso del oro: champagne, cremas y aceites de todo tipo provistos del más ansiado metal. A diferencia de los productos citados anteriormente, en el artículo que Millet nos exhibe, las piezas cuentan con un baño de auténtico oro fino al agua. Aunque, dada la imposibilidad del bruñido, el acabado se presenta en mate. Remate que, para el autor, resulta más próximo a la imagen que éste tiene del metal y que dista de la alimentada por las artes suntuarias y decorativas donde se juega con los efectos de brillo y mate, en la mayoría de los casos, con la finalidad de realzar volúmenes.

1 Baudrillard, Jean: *op. cit.,* p.38.

Nos encontramos, asimismo y en esta producción, con objetos como hormas de oro en ***Pour toi qui crois tout avoir IV*** *-Para ti que crees tenerlo todo IV-* que nos incitan a una ineludible comparación con las primeras obras de la serie, en cuyos grabados observábamos la elegancia en la decoración propia de la aristocracia del siglo XIX. Tras el obligado parangón nos percatamos prontamente de la evidente involución en cuanto a las necesidades de los acaudalados se refiere, estamento social que hoy parece haber extraviado la sofisticación, el gusto y la satisfacción por cualquier tipo de arte. A ellos les proveerá el invisible de unas hormas de oro con las que mantener impolutos sus respectivos zapatos, fieles escoltas que, día a día, les acompañarán por un camino unidireccional en el que lo inimaginable, como veremos, también deberá estar presente. Únicamente el lujo puede ser tan absurdo como innecesario y, a la vez, siempre presente para algunos miles ejemplos de lo *divino.* Entendemos, por lo tanto, que es de un imperativo ineludible que aquellos que calzan bien tengan las mejores hormas.

*Fig. 33. Pour toi qui crois tout avoir IV.* Millet (1995).



Tras los módulos de oro presentados y fechada en el año 1995 admiramos con codicia ***Pour toi qui crois tout avoir V*** *-Para ti que crees tenerlo todo V-* donde el autor adopta una ligera permutación en la intención creativa: el objeto concebido ya no está destinado a ser poseído por aquel monstruo que la imaginación de Joan Millet creó basándose en el comportamiento del adinerado en el transcurso de los siglos y a quien dedica la serie. La presente obra, realizada utilizando como modelo unas auténticas extremidades de gallina, la de los huevos de oro, está confeccionada por y para el propio artista. La existencia, pues, de una doble provocación es innegable, dado que el artista no únicamente es poseedor absoluto de tan deseada ave, productora natural del más refinado mineral áureo y, a su vez, metáfora de la creación plástica y del papel que desempeña en ella el propio artista, que elabora piezas por las cuales posteriormente, en ocasiones, se pagan grandes cantidades de dinero; sino, además, se hace alusión a la relación artista-sociedad y al compromiso que mantiene y defiende nuestro amparado artífice y por el cual, se le mantiene en la invisibilidad: aquél

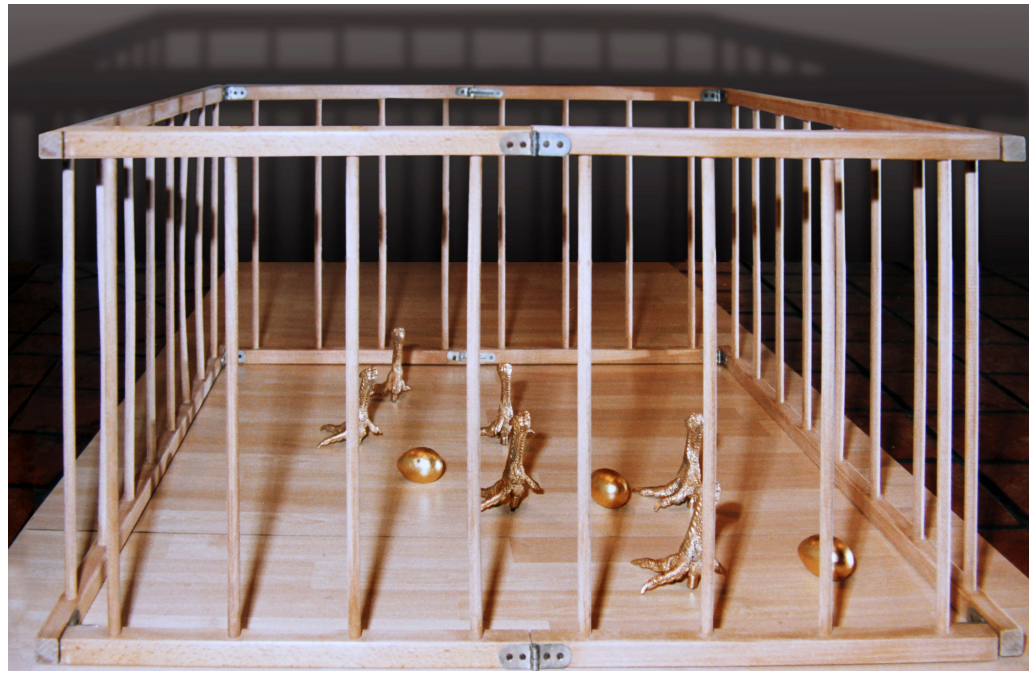


*Fig. 34. Pour toi qui crois tout avoir V.* Millet (1997).

ser humano creativo cuyas necesidades básicas les son cubiertas, puede hacer cuanto quiera y como quiera, del mismo modo que cuenta con total libertad para expresar mediante su arte lo que le resulte ineludible, aunque, debido a ello, tenga, en la mayoría de las veces, que adueñarse de la condición de anónimo.

Cabe, además del atractivo narrativo, destacar el interés técnico que radica en la dificultad en cuanto a ejecución de la pieza en cuestión, a cuyo procedimiento nos referimos a continuación: primeramente se confeccionaron moldes de silicona de las patas originales que miden, aproximadamente, veintidós centímetros de altura. La fundición en bronce, debido al interés del artista por mantener la máxima fidelidad en el detalle para dotar a las piezas de un realismo exacto, se hizo mediante micro-fusión. Dicha técnica es empleada, mayormente, para la fabricación de artículos de joyería, por lo cual, los tambores de fundición cuentan con un tamaño reducido. Una complicación técnica a la que se tuvo que enfrentar nuestro autor, forzosamente y debido a las necesidades de su pieza aún por fecundar, pues la altura de las extremidades excedía de la que normalmente se introduce en el cilindro. En cuanto a los huevos de oro, desvelar que en la realidad tangible están confeccionados en madera de haya torneada. Habitualmente, este tipo de objetos se usaban para zurcir los calcetines rotos.

En un principio, la disposición de la obra fue pensada como una gran instalación donde doscientas extremidades y trescientos huevos dorados hubieran ocupado una amplia estancia y generado mayor expectación. A pesar de ello y debido a cuestiones económicas, sumadas a la inexistencia de subvenciones para artistas invisibles, quedó limitada a un espacio menor y a un número reducido de ejemplares, seis, situados todos ellos sobre una tarima de parqué. No obstante, puesto que un artista siempre está dispuesto a resolver problemas y, al igual que el camaleón, a adaptarse a las necesidades y a los medios con los que cuenta, Millet sacrifica el tono espectacular que pudiera haber tenido la obra para convertirla en un guiño contra el poder de carácter más poético, desechando así una posible y efectista polémica que nada espiritual le hubiese aportado.

Perteneciente a la exposición *A divinis* y del año 2004, aunque la incluimos aquí por cuestiones de estructura, tropezamos con la obra ***Pour toi qui crois tout avoir VI*** *-Para ti que crees tenerlo todo VI-* en la que el autor sigue con ese deseo por crear objetos del más absurdo desquiciado lujo y donde lo importante, además de la suntuosidad, es lo insignificante que resulta la misma en manos de gente tan poderosa.

> *« […] la ironía conduce los pasos del espectador por un elegante pavimento en el que brilla el artificio como una ortopedia a medida de clase acomodada. De nuevo, el artista, en una absurda escenografía, ofrece sus más refinadas obras a quien cree tenerlo todo, pero carece de los preciados moldes con los que convenir sus formas.»*[1]

*Fig. 35. Pour toi qui crois tout avoir VI.* Millet (2004).

1 Clemente, José L.: «Recursos ecológicos para el mejoramiento artístico» en Millet, J. (coor.) *Power²* (Exposición celebrada en Oliva, Teatro Olimipia, del 20-XII-1997 al 15-I-1998), Oliva, Ayuntamiento de Oliva, 1997, p. 8.

Los zapatos que nos son descubiertos mediante la presente obra, opulentos en su apariencia debido a la púrpura tela con las que fueron revestidos, contienen en sus respectivas suelas los grafemas iniciales de su fabricante: «JM», Joan Millet. Caracteres confeccionados a partir de la acumulación de diamantes de talla semi-esféfrica cuya sucesión moldea las figuras que conforman ambos signos. Es digno de subrayar, además, la elección de situar dichos brillantes lejos de cualquier participación decorativa propia de cualquier fasta calzadura. El sentido de la obra en la cual indagamos, radica precisamente en la capacidad con la que cuenta el propio zapato para dignificar al individuo que lo calza. Razón por la que el autor propone la manufactura de zapatos en cuyas suelas se incrusten, compuestas por joyas, las letras capitales de sus respectivas usuarias[1].

El revulsivo de la obra viene proporcionado por la ubicación estrictamente meditada de los diamantes. Su situación en la parte inferior del calzado, abocados al perenne contacto directo con el asfalto y, consecuentemente, al continuo deterioro, nos revelan la identidad de un ser cuyo poder económico rebasa lo acostumbrado. El sujeto en cuestión, en este caso imaginario, descarta cualquier empleo de las piedras preciosas en hebillas y demás complementos decorativos propios de la opulencia en materia de zapatos. Su exuberancia es tal que sobrepasa cualquier demostración superficial de poder, optando por una manifestación de superioridad de mayor arraigo y acorde con la mentalidad del monstruo consumista desorbitado: no le basta con lucir los brillantes, su preferencia es ir pisándolos, rayándolos o perdiéndolos, no importa, siempre serán reconocidas en el club de las más grandes cuando, disimuladamente, apoyen el tacón levantando las puntas.

> *«[…] los diamantes reciben un inusitado uso, en una demostración desenfrenada de poder y de riqueza, que sería, si no habitual, sí al menos plausible en el mundo de las excentricidades pecuniarias en las que vivimos»*[2]

Con ***Pour toi qui crois tout avoir VII*** *-Para ti que crees tenerlo todo VII-,* también denominado por el autor *Collar barba*, llegamos al culmen del individuo derrochador que se inventó Millet premonitoriamente y al

1 *n.:* Aquí se utiliza «JM» porque son las iniciales del autor.

2 Escartí, Vicent J.: «Joan Millet o l'art de la insinuació» en Millet, J. (coor.) *A divinis* (Exposición celebrada en Gandía, Sala Coll Alas, del 25-II-2006 al 26-III-2005), Gandía, Ayuntamiento de Gandía, 2005, pp.17,18.

*Fig. 36. Pour toi qui crois tout avoir VII.* Millet (2004).

que tiene que ir restableciendo, siempre un paso por delante, según la evolución del suntuoso adinerado real. La barba, icono de la masculinidad, del poder y, al tiempo, memoria del conquistador occidental es convertida para la ocasión en gargantilla de mujer cómplice, cuyo papel reside en el total desconocimiento de la proveniencia de su caudal monetario, aunque sí participa de este con el mayor gusto y descaro en su dilapidación. Exhibición de ello es el propio *Collar barba* cuya característica esencial se establece en la ausencia de afianzamiento para los diamantes. De modo que dicho complemento retrata, de una manera zaherida aunque no menos verídica, a la exacta sociedad de opulencia en la que usuarias de joyas como ésta donde los brillantes no están engarzados, se espolvorean, cada vez que salen de casa, un puñado de los mismos sobre la maraña filamentosa que conforma el citado collar, conscientes de la posterior e indubitable pérdida de la mayoría de ellos. Diamantes de usar y tirar que se convierten en un perfume sólido, porque pueden permitirse el lujo.

La estupidez encubierta de una nueva estética demandada por la nueva clase social surgida de un mundo de las finanzas del que es mejor no saber y no preguntar nada, junto con la pretensión e interés creativo de Millet en aquello que le reclama atención y esfuerzo han sido el motivo de la creación de la presente serie. Un esfuerzo del intelecto por adelantarse en el tiempo para prever al individuo que la televisión, veinte años después, dará a conocer en programas como *¿Quién vive ahí?, Mujeres ricas* o *Comando actualidad,* destinados a descubrirnos un mundo del que sólo participan unas minorías selectas en cada país del globo terráqueo. En nombre del *glamour,* sírvanse con las manos llenas.

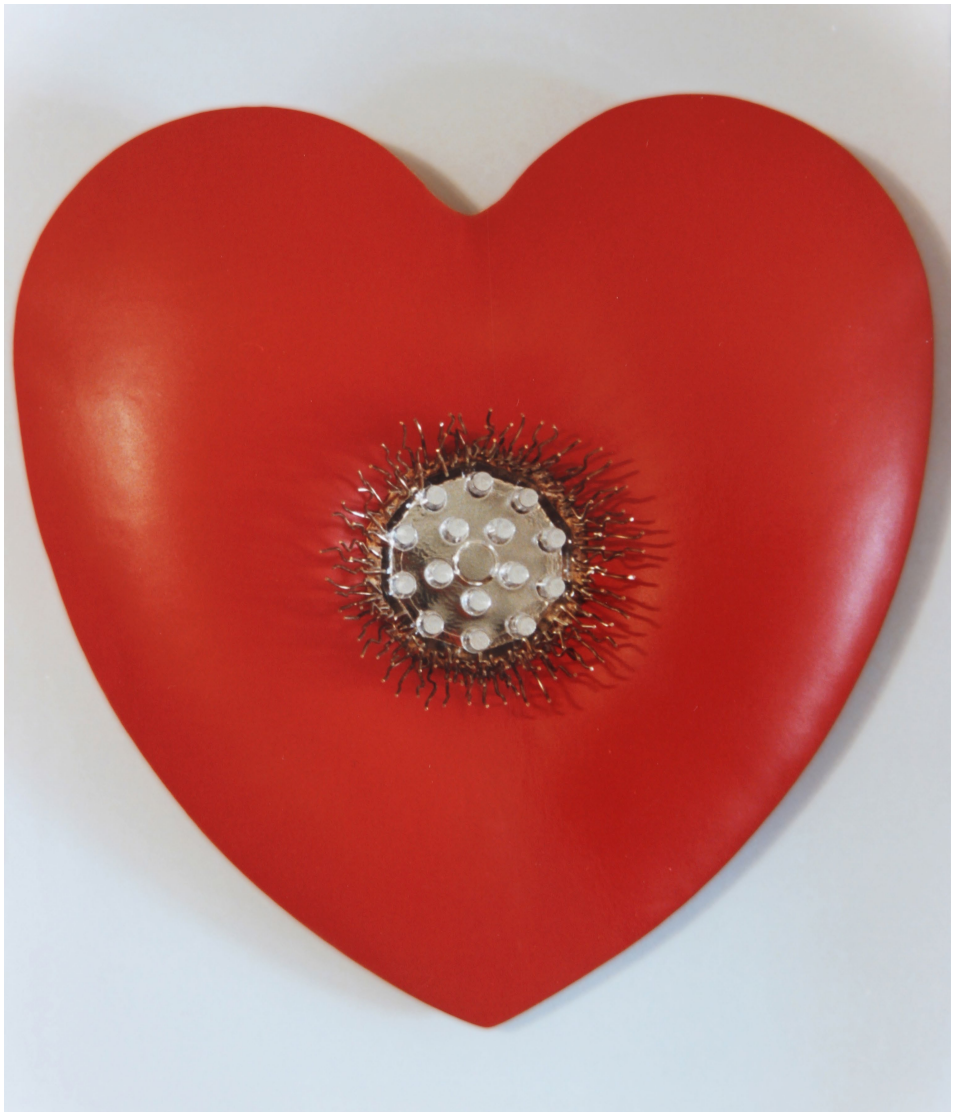


*Fig. 37. Vero spechio.* Millet (1994).



### *3.1.2. Vero spechio*

Referirse al espejo es, en cierta medida, aludir a la imagen inherente de uno mismo, a su devolución transformada en un reflejo que algo sigue conservando de nuestro ser. Ha resultado durante largo tiempo el único medio de observación propia, el utensilio que, bien natural o artificial, nos ha permitido ojear aquello que, por permanecer tan próximo, nos era vetado: nuestro rostro, a lo que acudimos si buscamos una autodefinición tanto física como psíquica.

Sin embargo, la imagen proporcionada no responde a la objetividad que podría ser propia de aquello proveniente de algo material e inanimado, pues de ella participa la mirada del contemplador, cuya naturaleza subjetiva es encargada de seleccionar los rasgos que confeccionarán la representación fugaz ofrecida. Nos respaldaremos con las palabras de Georg Simmel para determinar este fenómeno:

> *«No es el ojo, en cuanto instrumento anatómico aislado el que ve; es nuestro ser unitario, el ser humano como un todo el que ve al otro ser humano, y los distintos sentidos no son sino canales por los que pasa el flujo de la fuerza perceptiva total de nuestro ser.»*[1]

La palabra *espejo*, deriva del latín y su raíz etimológica proviene del verbo *specio,* que significa: mirar. Así pues, no es de extrañar que la mirada, en cuanto al presente análisis se refiere, cobre una relevancia considerable. Sin embargo, a pesar de nuestra indagación, el sentido de la vista, en general, desde tiempos inmemorables, ha prevalecido siempre sobre los demás, siendo el más notorio entre los cinco. Los seres humanos depositamos en la percepción visual toda nuestra confianza mientras buscamos acercarnos al mundo a través de un conocimiento sensorio de la realidad, pues

1 Simmel, George: *El rostro y el retrato,* Madrid, Casimiro, 2011, p.23.

parece ser la única manera de acceder al mismo. Seguramente, nuestra total entrega al imperio de la imagen sea, precisamente, causada por su visualidad inmanente, que nos ofrece una representación figurativa, y aparentemente tangible, digna de nuestras expectativas. La percepción a través del globo oftálmico se convierte así en una ventana sensorial por la que asomarse y admirar el milagro de la existencia, por la que observar todo aquello circundante que creemos asimilar como una información objetiva, aunque ciertamente responda a unas convicciones antropocéntricas profundamente arraigadas.

Cualquier ventana, pese a que en este caso aludamos al ojo que mira, es un elemento que divide el espacio en dos. Resulta innecesario imaginar nada, pues ya nos lo materializó Marcel Duchamp en su *Grand Verré*. Examinamos en esa obra cómo un enorme cristal actúa sobre una extensión terrenal, fraccionándola con la finalidad de crear un anverso y un reverso. Un vidrio en mitad de una vasta superficie se presenta empequeñecido pero, en cambio, nos da la sensación de que actúa sobre dicha área como ya hemos explicado sobre estas líneas. Realmente, la división no la hace posible el ventanal en sí mismo, sino la apreciación del ojo subjetivo que mira y ve a través del cristal sin poder traspasarlo y, del mismo modo, si al otro lado hubiera un segundo sujeto, el primero se convertiría, a su vez, también, en objeto de contemplación. Pero la raza humana y su perenne curiosidad, más que interesarse por la observación ajena, parece haber padecido siempre cierta debilidad individualista, motor impulsor de la auto-observación en su tendencia por conocerse y encontrarse a sí misma.

Hoy la situación antedicha ha derivado hacia terrenos de mayor narcisismo y culto a la superficialidad, aunque dejaremos para otra ocasión la *glamourización* y las operaciones de cirugía estética. El bípedo, a su paso por este mundo, vaga buscando su reflejo en cualquier cuerpo reflectante para encontrar allí lo que cree ser, un concepto seguramente idealizado por su propia mente debido a la subjetividad de la percepción y a la costumbre de verse tan repetidas veces, circunstancia que podríamos denominar: *sobresaturación de sí mismo*; pero la demasía de espejos así lo propicia. Sin embargo, el espejo que aquí aparece como objeto de análisis tiene una particularidad que lo diferencia del común: el título. Una vez más, es la



sentencia precedente a la propia obra aquella que nos brinda un indicio sustancial capaz de permitirnos poner en funcionamiento el engranaje de la cavilación entorno a la pieza en sí. *Vero spechio:* Verdadero espejo. Con el empleo del término *verdadero* Joan Millet se propone dotar a un objeto específico de una singularidad, peripecia discursiva nacida del afán de nuestro artista invisible por articular las relaciones existentes entre el propio objeto, y el concepto elegido para el mismo: *«Cuando yo uso una palabra -insistió Humpty Dumpty con un tono de voz más bien desdeñoso- quiere decir lo que yo quiero que diga…, ni más ni menos.»*[1]

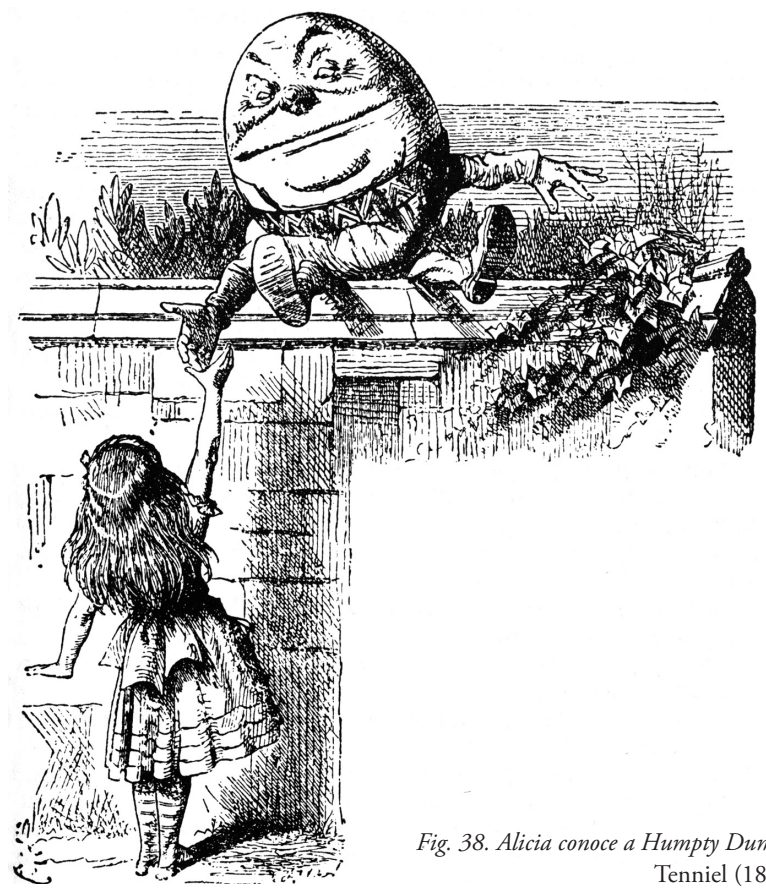


*Fig. 38. Alicia conoce a Humpty Dumpty.* Tenniel (1871).

1 Carroll, Lewis: *A través del espejo,* Córdoba -Argentina-, Ediciones del Sur, 2004, p. 88.

Del mismo modo, y tras desubicar al posible espectador para estimularlo a concentrar toda su atención en la búsqueda de un vínculo lógico entre la obra y su razón de ser, Millet utiliza el vocablo *verdadero* refiriéndose a una característica que más tiene en común con lo esencial de aquello reflejado. Con el espejo verdadero ya no podemos hablar de duplicación de la imagen, sino, más bien, debemos calificar la acción ejecutada por la superficie reflectante como una operación de anamorfosis. Un salva-mesas de cristal, elemento reciclado, de forma prismática decagonal y adornado con quince protuberancias dispuestas concéntricamente, es, a su vez, el culpable de devolver desfigurada la efigie de cualquier observador narcisista. Al igual que una isla vidriada y delimitada por serpenteantes formas punzantes confeccionadas en latón dorado, se dispone el objeto encontrado en el centro de un corpulento corazón de cuero rojo. Los sinuosos filamentos que enmarcan el salvamanteles evocan inevitablemente a la criatura *ctónica* de la mitología griega: Medusa. Apuntaba Jan Ellen Harrison acerca del origen de dicha criatura telúrica lo siguiente: *«La Gorgona fue creada del terror, no el terror de la Gorgona»*[1]. Del mismo modo, nuestro espejo nace del pavor ante la pérdida de las miles de máscaras utilizadas por los humanos en su día a día, pues tiene la capacidad de desintegrarlas cual vela de cera que agoniza bajo la fulgurante luz de la verdad. La desnudez del rostro, la faz verdadera, es lo que nos obliga a mirar este espejo si nos acercamos a él, nuestro *yo* más profundo y las miserias de la condición humana son mostradas despojadas de ornamentaciones.

Así muta el objeto y pierde su cualidad de desdoblar, la cambia con el fin de convertirse en una puerta por la que acceder al interior de uno mismo. Podríamos decir que pasea, pues, el sentido de la obra sobre una interpretación Carrolliana[2]. El espejo funciona como abertura o paso hacia una dimensión desconocida, oculta en lo más profundo de nuestro ser. Un portal hacia un insólito lugar que, generalmente, no nos atrevemos a traspasar por miedo a afrontar nuestra naturaleza intrínseca, a encontrarnos cara a cara con el lado más oscuro de la personalidad. Bien podría calificarse esta pieza de *retrato universal.*

1 Harrison, Jan E.: «The Ker as Gorgon» en *Prolegomena to the study of the Greek religion,* Cambridge, Universidad de Harvard, 1903, p.187.
2 *n.:* De Lewis Carroll.



Consciente nuestro artista del impacto psicológico que puede llegar a desencadenar en la humanidad el mero hecho de confrontarse a su *yo* verdadero en el *Vero spechio* y haciendo uso de la bondad característica que le brinda la virtud de la invisibilidad, decide entregar junto con el objeto reflectante, un enorme, duro y resistente corazón de cuero, tan necesario en el interior de cada individuo para poder amortiguar el golpe.

*Vero spechio* es la obertura[1] de la sinfonía que lleva como título *Power*[2], un producto lujoso de carácter escultórico que se presenta a camino entre el diseño de objeto decorativo y poco funcional. Obra para todos los públicos que necesiten un espejo al que no puedan engañar.

1 *n.:* Dado que *Pour toi qui crois tout avoir* conforma una serie distinta, aunque sus obras se incluyan en la presente exposición.

*Fig. 39. Dos astados sodomizándose.* Millet (1995).



### *3.1.3. Dos astados sodomizándose –D.A.A.S-*

> *«La naturaleza no es sólo lo que es visible para el ojo, es, también, las imágenes interiores del alma: las imágenes en el lado posterior del ojo»*[1]
>
> Edvard Munch

La imagen, elegantemente cuidada y mínima que Joan Millet nos ofrece para nuestro deleite, llama la atención por su austeridad formal. Sobriedad que sabemos, debido a nuestro reiterado enfrentamiento con obras de su autoría, que es plenamente residente en un plano físico. Nos acercamos a contemplar la creación artística y advertimos un par de cornamentas doradas con oro fino al agua y en acabado mate, con irregular disposición, que sobresalen de una pared blanca a modo de alto relieve. Bajo la muestra, unas siglas de bronce bañadas en oro sugieren informarnos de algo; rezan lo siguiente: «D.A.A.S.»

En una primera visualización, aparenta nadar todo en armonía y los distintos elementos comparten un mismo espacio formando una composición impecable y, por tanto, agradable para nuestros más selectos sentidos. Sin embargo, a medida que avanzamos hacia la obra en nuestro interrogatorio, y entregamos a la misma toda franqueza, parece aumentar en ella un sentimiento de contención, de condensación velada que perturba exponencialmente nuestra optimista y decidida percepción.

La auto-moderación frecuentemente engendra creaciones de mayor intensidad, como ocurre en este caso concreto donde Millet, perfectamente consciente de la impetuosidad de su discurso narrativo, trata de concentrar su potencial para aprisionarlo en una cabina metafórica de baja presión donde la implosión será, únicamente, cuestión de tiempo. A la apariencia

1 Munch, Edvard: *Cuadernos del alma*, Madrid, Casimiro, 2015, p.54.

de la pieza, que considera disimular su verdadera razón de ser, se le suma, como consecuencia de ello, un componente de misterio, algo que a la curiosidad del ser humano le atrae y le agrada intentar descifrar. Incertidumbre ésta que, inevitablemente, rezuma por cualquier intersticio y es, aunque levemente, percibida por el espectador como incógnita que trasciende a lo meramente visible. El recorrido visual resulta placentero y, debido a nuestra condición de occidentales, al igual que ocurre en la escritura, inicia su camino en la parte superior izquierda para descender cautivadoramente hasta los grafemas que, tanto por la posición que ocupan como por la presencia de los ángulos característicos en nuestra grafía, opuestos a la liviandad ondulante de los cuernos, contienen un mayor peso visual. Esta detención de nuestro razonamiento óptico en un punto específico, como cualquier otra dilación, propicia un momento de tensión reflexiva y Millet, conocedor de las características de la percepción visual, aprovecha la citada sección para intensificar la incertidumbre con su sintético juego de palabras. «D.A.A.S.» se convierte así en un tenaz detonador al instigarnos a visitar el título en busca de más información.

Como en tantas obras de nuestro artista invisible el epígrafe no sólo acompaña sino que, además, posee una función de trampolín conceptual que nos precipita hacia terrenos que no habríamos percibido en una primera instancia, llegando incluso a desmoronar cualquier razonamiento elaborado con excesiva precocidad. «Dos astados sodomizándose» nos confiesa el título, abriendo paso a un relato que no es más que la descripción *gráfica* de algo que se conoce y, por tanto, perteneciente al mundo real. Se derrumba el sedoso velo tras el cual se vislumbra una historia de mezquindad: la Historia de la España del siglo XX.

> *«La conmoción supuestamente perturbadora produce una satisfacción catártica, por muy ocultamente que ésta actúe, y, en consecuencia, una forma psíquica concreta de reconciliación. Se puede hablar incluso del placer del estremecimiento, que se produce allí donde es posible la cercanía a lo terrible sin peligro para el observador, y existe el voyerismo que busca el placer estético en lo espeluznante y estremecedor desde la distancia de la seguridad».*[1]

1 Zamora, José A.: «Estética del horror. Negatividad y representación después de Auswitz» en *Isegoría, Nº 23, 2000, p. 184.* <http://isegoria.revistas.csicn.es/index.php/isegoria/issue/view/34> [Consulta: 26 de mayo de 2015].

*Fig. 40. Minotaure caressant du mufle la main d'une dormeuse.* Picasso (1933).

La sangre y los horrores de la guerra civil y la posguerra, quedan indirectamente impregnados en el interior, en la memoria histórica de esta impoluta pieza que hace referencia a la división de un país que se odia a sí mismo. Interpretación sintetizada que niega cualquier eventual disyuntiva de repulsión al posible espectador y le obliga a digerir, inconscientemente, el desagradable discurso narrativo, situándolo en una posición cómodamente privilegiada: la del voyeur.

La mirada, cuando el cerebro ha reconocido la forma, traza en el espacio las líneas necesarias, más intensas o bien algo más delicadas -según se comprenda- dibujando la silueta de dos toros en actitud de posesión. El primero, erguido, triunfante, simboliza al bando vencedor. El segundo, sumiso, hace referencia a los vencidos y vencidas. Ésta dicotomía taurina, que, en un principio, Millet adopta como metáfora con la que retratar la

deplorable situación de posguerra en nuestra piel de toro, evolucionará y se fraccionará, posteriormente, para fecundar obras como *De cuna*[1], que alude ya a tres Españas, o *Pietat*[2], donde se manejan también tres colores simbólicos que describen una similar situación. No obstante, cabe recalcar la importancia que se confiere en esta obra al número dos.

Veamos como, además de la existencia de los dos astados cuyos cuernos resultan análogos, queda reforzada la presencia del binomio con la reiteración del carácter «A», perteneciente a las siglas inferiores que, indudablemente, aluden al título abreviado. Esta duplicidad en la que Millet se recrea no es casualidad, sino, más bien, una tilde en la que debemos reparar. Nuestra Historia de la segunda mitad del siglo XX, tantas veces truncada o cubierta por el manto del forzoso olvido, no murió en paz y, por esa razón, su estela se ha dilatado en el tiempo hasta nuestros días. Debido a ello, hemos podido constatar la verdadera esencia de ambos bravos que derivaron por sendas no tan distintas para convertirse en lo que actualmente son. Dualidad que se nos presenta sin rasgos físicos distintivos, con dos cuernos equivalentes atravesando una pared para insinuar una escena violenta de sexo en la que un toro sodomiza al otro. Se podrían intercambiar en cualquier momento y *la ley del más fuerte* perdería aquí el sentido al no existir tal diferenciación. No hay fuerte, no hay débil, sólo intereses disfrazados de un necesario tira y afloja.

Si nos percatamos de lo paradójico que resulta el empleo de un lenguaje tan sugestivo y refinado como medio para exponer un hecho de tal rudeza, como es el vehemente acto de penetración anal que se insinúa en la presente obra, apreciaremos las cualidades consustanciales de la sugerencia. Estilo que supera con creces al de la evidencia, quizás por el hecho de estimular a las mentes foráneas a la participación. Permite, pues, un recorrido reflexivo y translúcido por los sinuosos caminos que desembocan en un abanico de posibilidades abiertas y, no por ello, escapan de la guía a la que nos ciñe la propia obra. Sin embargo, la vacilación es inapelable y, al contemplar, nos asalta cierta inseguridad en las hipótesis que se han confeccionado en nuestro cerebro, dirigidas por la mano creadora del artista. No hay violencia en la escena, la profanación es inexistente y nuestra percepción

1 Visitar la página 197.
2 Visitar la página 175.



de un suceso en el que impera la complacencia, la compenetración y, en definitiva, la complementariedad, cualidad también inherente a la dualidad, va *in crescendo.* Una vez más, la contención juega el papel decisivo, al fin y al cabo, Millet nos sugiere dos astados, pero nos muestra dos astas en lugar de cuatro. La conclusión sigue abierta. Al final, la obra de arte no da sentido a nada, más bien recuerda que todo ha sido en vano. Aunque, afortunadamente, en el ámbito de las relaciones humanas, existen placeres tan sublimes como extremos, pero consentidos.

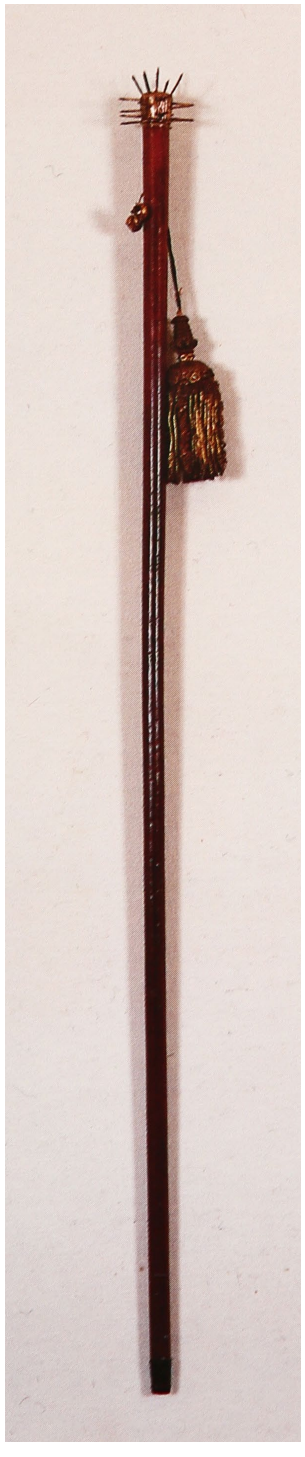


*Fig.41. Bastó de batlle disciplinant.* Millet (1996).



### *3.1.4. Bastó de batlle disciplinant*

> *«El cetro es, a nivel universal, un modelo reducido del bastón de mando, símbolo vertical que representa primero al hombre y después al hombre poderoso y el poder recibido de los dioses»* [1]
>
> Mercedes de la Garza

Con estas palabras de la historiadora Mercedes de la Garza nos adentramos en una obra cuya temática es, también, el *leitmotiv* de la exposición que estamos abordando -asunto posteriormente dilatado a lo largo de la producción objetual de nuestro artista invisible-: el poder. Si analizamos la antedicha cita, observaremos que el acento reside en el verbo *representar*, refiriéndose directamente a la única acepción -la séptima- de simbología que la RAE nos ofrece: «Ser imagen o símbolo de algo»[2]. No obstante, la curiosidad e interés presiona a nuestra mente para que se remonte a las raíces de dicho vocablo, lugar de origen que nos permitirá avanzar con mayor claridad hacia una explicación que creemos más íntegra sobre la hazaña objetual que tenemos entre manos.

*Representar* es un verbo proveniente del latín e incluye el prefijo «re-», preámbulo que, a su vez, implica, necesariamente, una reiteración. Suponemos estar de acuerdo en que la naturaleza de cualquier reincidencia, es decir, su causa, viene dada por la necesidad de alcanzar un objetivo, o sea, por el anhelo de una consecuencia concreta. Así pues, si a la relación causa/consecuencia le sumamos el significado de la palabra a la que

1 De la Garza, Mercedes: «El puesto del gobernante en el cosmos y sus ritos de poder» en *Estudios de cultura maya,* XXII: 247-259 Mexico: UNAM, IIFL, Centro de estudios mayas, p.251.

2 Real Academia Española, Diccionario de la lengua española (23a ed.), 2014. <http://dle.rae.es/?id=QyabfQc> [Consulta: 5 de junio de 2015].

acompaña, *presentar*, en el caso que nos ocupa, no será difícil percatarnos de que su razón de existir reside en instigar al individuo receptor hacia una nueva observación, con la finalidad de reparar sobre algo no averiguado en una primera percepción; bien por no existir anteriormente o bien por no haberlo distinguido en esa ojeada inicial. Así pues, la mirada perceptiva, también tiene un papel importante en este juego del *re-presentar*, de modo que resulta, igualmente, indefectible, tener en cuenta el punto de vista del destinatario, para quien va dirigida la *re-presentación* en cuestión.

La imagen del ser humano irrumpe en nuestro intelecto con una morfología determinada, asociamos a su figura ciertas características, tanto formales como psicológicas, con las que nos sentimos familiarizados; se presenta como un semejante y suponemos sus virtudes, deseos y problemáticas esenciales, tan similares a las de toda la humanidad, con un denominador común que responde al simple hecho de pertenecer a una colectividad determinada, designada por muchos como *raza humana.* Pero esta operación identificativa se complica debido al afán del hombre por elevar su mirada hacia el impenetrable cielo. No hay nada de nuevo en este acto que siempre se nos ha endilgado como una acción noble cuyo propósito radicaba en encontrar respuestas ante una existencia aparentemente finita, siendo su razón real la de un engrandecimiento individual que propicia el control sobre cierta colectividad, es decir, la de ejercer el poder. El individuo concibe a Dios omnipotente y omnipresente, a su imagen y semejanza, por lo que no es de extrañar su idiosincrasia cruel y despiadada. Se trata de un elemento externo que escapa a la razón, desconocido e inaccesible, perfecto utensilio con el que atemorizar a la una sociedad sedienta de confortable eternidad. De ese modo se transfiere el mando hacia el espacio exterior, a un ente inalcanzable y, por tanto, temido. A pesar de la supremacía de dicha criatura, necesita gente en quien delegar aquí en el planeta azul, sujetos que no desean ser otra cosa que una extensión de la misma deidad en la Tierra, prolongación que queda manifiesta mediante símbolos de poder entre los que se incluyen coronas, mitras, cetros y báculos entre muchos otros. Recapitulando, se nos presenta un ser humano y nuestro entendimiento lo percibe como análogo, acto seguido se nos *re-presenta* empuñando un manípulo y el pensamiento lo excluye de nuestro círculo, tiende un puente hacia lo desconocido y le atribuye un toque divino; se convierte en el ser más cercano al Creador y, por eso, superior a todos los demás.



El bastón de mando, ya desde los mayas, otorga autoridad y su evolución con el paso de los siglos no ha distorsionado en demasía su centro de ser. La verticalidad propia de cualquiera de los modelos indica una conexión sideral, dirigida sin obstáculos hacia la bóveda celeste, enlace directo entre el propio Todopoderoso y su representante terrenal. Sin embargo, la vara de mando que aquí se nos *re-presenta*, carece de connotaciones religiosas, pues se trata de uno de los tantos ejemplares que descansan en los ayuntamientos de las localidades españolas, aireados de vez en cuando por nuestros alcaldes electos que empuñan con fervor, tras el anda paseada por tantos devotos en las procesiones religiosas. Pero no nos atañe el paripé de doble filo que nuestras autoridades municipales realizan con la intención de aparentar tolerancia y participación en las liturgias religiosas, que tan bien sirven para ganar los votos de los apegados a la doctrina cristiana. Más nos interesa desvelar las verdaderas creencias de los elegidos democráticamente para gestionar las poblaciones. La experiencia nos susurra cada vez más alto que los seres pertenecientes a esta categoría superior, pues así lo indica el símbolo de preponderancia que sostienen en sus garras, se arrodillan en reverencia ante un único Dios: el poder económico, que permite a los elegidos el saqueo de las arcas públicas con total impunidad. Por tanto, no quedamos tan lejos de los mayas, con la diferencia de que aquí únicamente gobiernan los predilectos, aunque el análisis del masoquismo como particularidad principal en la sociedad española, lo archivaremos para otra ocasión. Alcaldes de naturaleza y voto variado ventilan el manípulo del poder acompañado, si la ocasión lo permite, de civiles armados que apuntan al infinito firmamento con sus subfusiles, en una escena teatral que convierte a nuestros mayores representantes del estado laico en figurantes de una *Cinecittà* agonizante. Espectáculo que a Joan Millet le trae a la memoria esos recuerdos que se convierten en *los de toda la vida* e incitan a su mente a articular cuestiones como: ¿Toda la vida han de llevar el bastón de mando los alcaldes? ¿Siempre han de haber alcaldes? ¿Cuántos años lleva ya este alcalde o alcaldesa? Preguntas cuyas respuestas le preocupan y, por ello, y para que todo resulte relativo, decide volver incómodo ese símbolo de poder.

Millet muestra su nuevo producto, un manípulo coronado por afilados clavos en su empuñadura dorada; imagen esta que podría recordarnos a

un objeto propio del Surrealismo[1], aunque su origen no sea nada onírico. La vara aparta lo que de recurso plástico surrealista podría tener y es ella la que, voluntariamente, exige esos estiletes capaces de alejar la mano que ansía poder del asidero original. El título, *Bastó de Batlle disciplinant* quizás vuelva demasiado evidente la obra, pero hay sentencias que necesitan de esa claridad, siendo, en ese caso, más apropiado dispararlas ya dirigidas y sin obstáculos hacia la comprensión de los posibles perceptores. Cualquier advertencia que pretenda ser absorbida y asimilada por la mente de un receptor, generalmente, sobresaturado de imágenes y holgazán en cuanto a indagación conceptual en la obra de arte, precisa de perspicuidad y concisión. Así, *Bastó de Batlle disciplinant*, lanza un mensaje de advertencia al público más amplio posible, a la totalidad del gentío que acude a las urnas en período de elecciones, pero sobretodo a aquellos que se presentan como cargos políticos en las mismas. Todo el mundo queda alertado de los peligros que encierra esa superioridad social a la que estamos demasiado acostumbrados. Poder y dolor se juntan en el mango y, aunque el razonamiento general sería el de no asir con demasiada fuerza el puño del bastón, quien ejerce el mando, como desviación, quizás puede necesitar infligirse tortura a modo de reacción del mismo poder que profesa. El elemento sadomasoquista es también una opción para quienes se amarran a la supremacía, pues les hace a la vez partícipes de ese dolor placentero.

Obra premonitoria y perfectamente vigente en la actualidad -más de veinte años después- cuyo mango punzante funciona como imagen de prevención, de aviso ante las posibles nuevas generaciones y partidos políticos que traten de irrumpir en el poder para derribar un sistema bipartidista que ha demostrado, durante tantos años, tener equivalente y única finalidad lucrativa a costa de lo que fuere. A todos ellos, Millet, que como invisible trasciende al bien y al mal, les ofrece un trato, «*quid pro quo»,* como diría el doctor Hanníbal Lecter[2]. Para que el juego no sea tan abrupto, nuestro artista concede el poder, que siempre desgarra y corrompe a quienes se amarran a él, a cambio de la materialización

1 *n.:* Ver, por ejemplo, *Cadeau,* de Man Ray (visitar la página 9), que también imposibilita su acción natural.

2 *The silence of the lambs (El silencio de los corderos.* Dir. Jonathan Demme). [DVD]. Orion Pictures, 1991.



física del dolor psicológico que debiera generar esta situación en cualquier personaje dotado de conciencia y humanidad. De ese modo, se obliga al candidato a plantearse cuán fuerte ha de agarrarse al bastón de mando y, al mismo tiempo, se apela en la necesidad de un nuevo sistema político, sea del color que sea, que mantenga centradas a las personas. Se añade, además, a las obligaciones del poseedor ese toque de teatralidad propia de cualquier cargo gubernamental. Dramatización que forma parte del trabajo de representación del político, prueba y signo de ello es el elemento colgante de la parte superior en la pieza que analizamos: una borla excesiva, tal vez más apropiada para las cortinas de un salón de plenos con historia que para un bastón reglamentario. Colgadura que reitera, a su modo, el carácter artificial del oficio y, de la misma manera, ya con cierta dosis de ironía, coloca el broche final al aleccionarnos de que no siempre es oro todo lo que reluce, pues de latón y plata dorada, en lugar del preciado metal, son en la mayoría de las ocasiones las varas de mando.

*Fig. 42. Mediterrània III*. Millet (1996).



### *3.1.5. Mediterrània III*

El desarrollo natural de los sucesos, inevitable e ininterrumpido, poco tiene que ver con la respectiva percepción cognitiva propia del ser humano. Incapaces de concebir la naturaleza del tiempo, así como el carácter caótico inherente a la vida en sí misma, tendemos a personalizar los acontecimientos y a ordenarlos para que nuestro cerebro, contaminado de una fuerte convicción antropocéntrica, pueda asimilarlos, aunque ello suponga, muchas veces, el sacrificio de la objetividad y de la entereza consustancial del cosmos. Nos auto-percibimos como una raza superior, la del intelecto, quizás por ser poseedores de algo que, en demasiadas ocasiones, resulta injusto con el propio sustantivo que lo define: el raciocinio. Ésta cualidad enaltecedora del ser humano frente a las demás criaturas del mundo ha propiciado, paradójicamente, y asociada con su inmanente egoísmo, las atrocidades más perversas e inhumanas.

Como cúspide que somos de la pirámide animal y vegetal, se cree que nuestra estirpe debe mantener el control de cualquier situación y, en su afán por mantenerse en el núcleo de la existencia, se manipula cualquier información que ponga en duda la posición central del simio erguido. Asimismo se engendra al propio Dios que no es más que un producto humano, un comodín que ofrece respuestas a todas las preguntas incontestables. Ente capaz, dicho sea de paso, de garantizarnos, además, la tranquilidad existencial mediante una vida eterna en un rincón u otro del infinito universo. Está de más puntualizar que resulta tan infinito como nuestra ambición *racional*. Deducimos entonces que, si hasta las divinidades están supeditadas a nuestras exigencias y son capaces de evolucionar para adaptarse a las necesidades de cada tiempo, no es de extrañar que asistamos a una farándula generalizada, un autoengaño cuya finalidad radica en proporcionar falsas sensaciones de dominio que podríamos definir como un efecto placebo, idóneo para menguar la desazón ocasionada por el

vacío, el silencio y la nulidad, términos que nos resultan harto familiares si hablamos de respuestas ante nuestras intermitentes preguntas sobre el sentido de la vida.

Artimañas de similares características son, igualmente, utilizadas para adulterar acontecimientos significativos en el transcurso de la humanidad, los cuales, depurados por los cedazos de aquellos con poder suficiente como para manipularlos, quedan registrados para la posteridad, como objetivos e indiscutibles, en ese libro común que denominamos Historia. No obstante, el mero hecho de ser humano implica ya el riesgo de equivocarse y, en consecuencia, también, el derecho de la duda. Por ello, Joan Millet, con esta obra nos incita a ejercer ése derecho presentándonos de la manera más sutil una falacia constatada que, consciente o inconscientemente, nos negamos a interiorizar.

La pieza en cuestión lleva el título de *Mediterrània III*, elección encargada ya de dirigir nuestras percepciones hacia un espacio físico concreto. Dicha acotación se centra en los territorios que delimitan los lindes del *Mare Nostrum* -llamado así en la época romana y bizantina-, territorio donde residió la mayor parte del arte clásico, engendrado en la península helénica y adoptado, posteriormente, en período del Imperio Romano. Las conchas albinas que nos muestra Millet, encerradas tras la transparencia del cristal, se convierten en alusión inevitable a las tranquilas corrientes del Mediterráneo, hogar de cuyas aguas bebemos, tanto ellas como toda la cultura occidental. *Acanthocardia Tuberculata* es el nombre técnico que reciben las valvas que Joan Millet nos muestra y su fisionomía se caracteriza por la robustez y considerable grosor, además de su estriada coraza. Las estrías y aristas que pueblan el caparazón de éste molusco, convirtiéndose aquí en protagonista y cuyo sentido se hace más evidente si lo relacionamos con el título, recuerdan a los recios fustes encargados de soportar los templos de la época clásica durante tantos años, enormes pórticos de mármol macizo que hoy, en nuestra retentiva se presentan en ruinas y libres, en muchos casos, de peso a soportar. Pálidas columnas, pálidos frisos, pálidas figuras y esculturas, altorrelieves, bajorrelieves o exentas: el tiempo ha querido que permaneciera la esencia del mármol para la posteridad, borrando la antigua policromía de su superficie y, también, de nuestras memorias. Así pues, la albina ilusión que tenemos de ése arte griego, potenciada posteriormente



en el Renacimiento, no es más que una falsedad con la que nos sentimos, quizás, más cómodos.

El blanco es un color que, en cuanto a simbología se refiere, en la totalidad de las culturas representa a aquello puro, volátil, esencial, relacionado con todo cuanto escapa a los límites de la comprensión humana. Trasciende al mundo material y se le vincula con lo divino, lo misterioso, la muerte y posterior resurrección, la razón inmaculada, la iluminación o el más allá. No resulta sorprendente que hayamos mantenido esta nívea concepción de la cultura clásica, pues se nos presenta más coherente con la idea que tenemos de ella. Los santuarios que aún hoy se conservan son, a nuestros ojos, la encarnación de toda una civilización concebida en nuestras mentes casi como virtuosa, la materialización de los dioses griegos y romanos en la Tierra, sus lugares de veneración y culto. Es el blanco un color idóneo y agradable con el que confeccionar nuestra visión de dicha Antigüedad. A fin de cuentas, como ya hemos dejado entrever en la introducción del presente análisis, la Historia se escribe, también, según los intereses de unos u otros en unos u otros tiempos y espacios.

Sin embargo, nuestro artista invisible no se contenta con la confortabilidad generalizada y dota de especial atención a las intenciones originales de policromar tanto templos como esculturas. Seguramente, esta acción respondía al afán de los arquitectos y escultores de la época por ofrecer más naturalismo a sus creaciones, idea que se llevaba a cabo de manera más o menos afortunada. A pesar de ello, la estética e idealización posterior de cualquier civilización no es excusa suficiente como para obviar algo tan importante como es el color.

Millet, consciente de ello, trata de representar delicadamente esta observación con una elegante pieza que nos obliga a reflexionar acerca de lo sucedido y, al mismo tiempo, a reconsiderar construir en nuestra memoria una nueva imagen más fidedigna, y tal vez merecida, de aquello que aconteció. En su obra, *Mediterrània III*, queda interpretada la realidad actual de aquellas robustas columnas asentadas a lo largo y ancho de las costas del *Mare Nostrum*, sintetizadas para la ocasión en albas conchas cuyos caparazones comparten ciertas características similares. Centenares de semejantes moluscos, agrupados entre las paredes de una vitrina neoclásica de época Imperio y confeccionada en madera, son los encargados de

llevar a cabo tal metáfora. El ejercicio de la memoria, una vez más, se vuelve característica primordial en la obra de nuestro artista invisible y dos elementos son los que la conforman:

- El primero, la acumulación albugínea de restos, conchas en este caso, confiere el guiño a la percepción actual de la Historia acontecida y nos muestra una idealización de la misma que carece de veracidad y, sin embargo, no dudamos en aceptar como verdadera por presentársenos coherente y agradable tanto estética como conceptualmente en nuestros días.
- El segundo, es la urna de vidrio, objeto cuya finalidad radica en enmarcar al primer elemento y otorgarle el sentido completo a la intención narrativa del artista. Cabe concretar en este preciso momento el propósito de la caja neoclásica. Observando con atención, no tardaremos en percatarnos de que, tanto la cornisa como las ornamentaciones superiores, rematadas en latón dorado, aparecen lacadas en negro. En esta leve inserción cromática es donde reside la insinuación discursiva del autor, pues nos muestra, de alguna manera, la realidad de lo que fue, la importancia de la coloración, no ya en la época clásica, sino como influencia en tiempos ulteriores a lo largo de toda Europa. El uso del color, característico de ese pasado clásico que los historiadores con alma de decorador nos han desvirtuado, fue tan importante como para influenciar en siglos posteriores al arte y a la arquitectura europea, donde prevaleció el fuerte deseo de falsear, a la vez que enriquecer, cualquier material básico. Singularidad ésta que no deja de ser una reminiscencia de la estética heredada, bien consciente o inconscientemente, del mundo clásico al que Europa pertenece.

Por tanto, Millet, en su obra, nos advierte de la importancia que supuso esta peculiaridad y reivindica su reconsideración. Así pues, no debiera ser motivo de confusión la apariencia de las reliquias de edades antiguas que aún hoy sobreviven, en cuyos rostros el implacable tiempo sopló eliminado parte de su entidad. Acción que favorece una idea equivocada del arte clásico, alimentada por la Historia que algunos confeccionaron, quizás, por manifestarse más acorde con la pureza que podría vincularse a todo lo que éste representaba. Sin embargo, Joan Millet nos recuerda cuán importante resulta la elección del marco encargado de custodiar aquello que no son más que vestigios.

*Fig. 43. Part of a shell midden.* Christy Collection (1868).

Joan Millet desconocía esta pieza arqueológica ubicada en el British Museum de Londres. Aunque su inteción coleccionista difiere de la intención comunicativa de nuestro autor, nos resulta digna de consideración la similitud morfológica que, de alguna manera, las enlaza.

*Fig. 44. Executés pour voleurs.* Millet (1997).



### *3.1.6. Executés pour voleurs*

*«Excusatio non petita, accusatio manifesta.»*[1]

A menudo, la riqueza del lenguaje desata en nuestra apreciación mental cierto confusionismo y, aunque prefiramos creerlo así, no siempre ocurre de manera accidental, si bien, tampoco tiene por qué suceder conscientemente. El cerebro humano tiende y disuade a su portador para que resida en una zona de confort la cual no produzca sensación alguna de riesgo e inseguridad. Por ende, y amparados por el prolífico léxico que manejamos, abundantes veces nos encontramos ante una bifurcación en la que no dudamos al elegir, equívocamente, el término de menor perjuicio, que nos complace física y espiritualmente. O tal vez sea, simplemente, un dogma disfrazado de soporífero en cuyos brazos podemos, tranquila y ciegamente, depositar nuestra inocente fe. Por ello, y también por mencionar un ejemplo que enlace con el alma narrativa de la pieza abordada en este análisis, ante una disyuntiva verbal entre *justificar* y *excusar*, el mayor número de cabezas, en relación a cualquier situación, reclinarían su tez, sin remordimiento alguno, hacia el primer vocablo.

La justificación implica, en cierto modo, una constatación, una sólida argumentación cuya finalidad es avalar que nuestras palabras o hechos tienen valor. Por el contrario, si nos desplazamos al otro extremo de la balanza, observaremos que la excusa parece carecer de tal peso y su utilización radica en una finalidad esquiva que en el raciocinio colectivo, comprensiblemente, aparenta presentarse vinculante, debido a la naturaleza huidiza de quienes la emplean, con la cobardía. Así pues, el verbo *excusar* lo percibimos estrechamente relacionado con lo pusilánime, convirtiéndose

1 *n.: «Excusa no pedida, acusación manifiesta»* o *«Quien se excusa, se acusa»* Locución latina de origen medieval.

automáticamente para nuestro cómputo en un desprecio. Con el fin de salvaguardar nuestra entereza moral, se nos orienta hacia la región confortable, territorio que nos permite ejercer cualquier tipo de truculencia sin ser conscientes, en la mayoría de los casos, de lo que suponen nuestros hechos. Ahí encontramos el *quid* de la cuestión, la razón por la que utilizamos indistintamente ambas palabras, dotándolas de equivalente significado y, sin embargo, prefiriendo casi siempre la equivocada, el bálsamo reparador.

Excusarse, en cambio, tiene como trasfondo cierta sensación de miedo que nace de la inseguridad, condición inherente al homínido dominante. Desequilibrio éste que engendra a la paralizante duda, convirtiendo la situación en una obligada estación reflexiva que nos puede catapultar hacia un complejo punto de no retorno. Al igual que los aviones, al llegar a dicho lugar, desaparece el pretérito y únicamente nos queda avanzar, lo cual obliga al posicionamiento tras un necesario balance meditado. La situación se presenta mucho más complicada y el ser humano, como buen animal de costumbres, prefiere la placentera ignorancia, aunque nosotros cuestionemos la reputación de ambos términos. Por lo cual, conviene elegir tomando consciencia de cuanto significan las dos expresiones.

Pasando ya a la experiencia visual de nuestro artista invisible, observamos una obra sin precedentes en su trayectoria, dada la utilización de dos animales muertos, reales, como objetos encontrados encargados de efectuar la transmisión tanto visual como narrativa. Joan Millet jamás había empleado tales elementos anteriormente, aunque esta pieza sí servirá como predecesora de otras como *Locura de amor*[1]. A pesar de su profundo rechazo hacia todas las atrocidades llevadas a cabo por ciertas industrias peleteras, en nombre del lujo y del poder, *leitmotiv* también de la pieza que en estas líneas analizamos, nuestro artista invisible se encuentra en un callejón sin salida. La cavilación acerca del cómo, problemática que plantea la materialización de tan aguda repulsión que él mismo siente frente a tal barbarie, favorecida por aquellos que debieran ser los más refinados paladares, le lleva a una conclusión: considera que la mejor manera de volver visible el citado repudio, lamentablemente, es cambiando la *representación* por la simple *presentación.* Una vez más, la realidad supera a

1 Visitar la página 297.



la ficción. Así, al efectuar una revisión mediante los ojos del espectador, se incita a un choque, un rechazo, consolidándose, de esa suerte, la idea de la brutalidad que supone el ejercicio de tales tradiciones y, además, invitando a la toma de conciencia de manera individual en relación a lo que muchos consideramos ya una enfermedad mental.

Un par de hurones blancos, cuya piel, cabeza incluida, se nos muestra colgada bocabajo sobre un bastidor de terciopelo azul Prusia, insinúa falta de respeto hacia los mismos y, también, maltrato físico, violencia en el procedimiento. Al descender la mirada, observamos que quedan allí constatadas nuestras suposiciones en forma de rótulo cuya tipografía, de bronce dorada, dice lo siguiente: «*Executés pour voleurs*» -Ejecutados por ladrones-.

Al analizar la ubicación de los elementos, encontramos sugerencias que contribuyen a reforzar el dramatismo de la obra. El enclavamiento de los mustélidos en la parte superior, lejos de cualquier connotación religiosa, alude a un *suntuoso* juego de cuello sobre un abrigo de velludo índigo. Asistimos a la vulgarización del lujo, como ya hemos antedicho, de la mano de la mera presentación. La innecesaria exageración evidencia la veleidosa necedad real del mundo lujoso, aquí sencillamente mostrado para alentar a nuestra conciencia y establecer diferencias que hoy parecen ya alejarnos demasiado.

La inspiración que entreteje *Executés pour voleurs*, viene dada de la mano de una conocida organización denominada PETA[1], grupo activista que, desde los años ochenta, lucha diariamente por los derechos de los animales. Sus métodos empleados se pueden calificar, quizás, como poco ortodoxos, pero parecen haber nacido del mismo razonamiento que lleva a nuestro artista invisible a utilizar un animal muerto como terapia de choque. Cabe remontarse, por ejemplo, al año 1996, justo antes del nacimiento de esta pieza: En el comedor del hotel *Four Seasons* de *New York*, Ingrid Newkirk, fundadora de la organización PETA, protagonizaba un espectáculo al arrojar la cabeza de un mapache muerto en el plato de comida de la directora de la revista *Vogue*, Anna Wintour, cuyas inclinaciones hacia las tendencias y el consumo de piel parecen haberle acarreado más de una

1 *n.: People for the Ethical Treatment of Animals* -Personas por el Trato Ético de los Animales-.

situación similar. Momentos estos que quedaron prendidos de la retina del experimentado Millet que, además, se asombraba al contemplar la puerilidad de las excusas empleadas, que se creían justificaciones capaces de acreditar las masacres peleteras: *No es piel natural, son criados en granja*, decían, mientras se ataviaban con docenas de pellejos entestados en forma de abrigo, creyéndose divinos y divinas y a salvo de cualquier cargo moral; únicamente redimidos por un intersticio en el lenguaje, un error común. Situación esperpéntica la descrita visualmente cuya vacuidad queda exagerada con la excusa que nos ofrece Millet bajo los cadáveres, eso sí, bañada en oro.

*Fig. 45. Here's the rest of your coat* [trad. Aquí está el resto de tu abrigo de piel]. Sophie Ellis-Bextor posa para una campaña de PETA. Por Mary McCartney (2002).



Ejecutados por ladrones, en granja, o por el simple hecho de estar vivos, el denominador común es la muerte con exculpación. El cerebro tiende a minimizar las pérdidas, sin embargo, los hechos son los mismos, aunque, si bien, cambia el razonamiento. A nuestro entender, nos resulta de difícil alcance, además de un misterio sin resolver, que una idea tan primitiva como pueda ser el destino de las pieles como material de abrigo, existiendo, como existen, pieles sintéticas de alta calidad y diversas características, siga siendo capricho de los más *modernos.*

> *«Cuantos más sean los individuos que consigan observar el teatro del mundo con tranquilidad y actitud crítica, tanto menor será el peligro de las grandes locuras de masas».*[1]

1 Hesse, Hermann: *Lecturas para minutos I,* Madrid, Alianza, 1975, p.12.

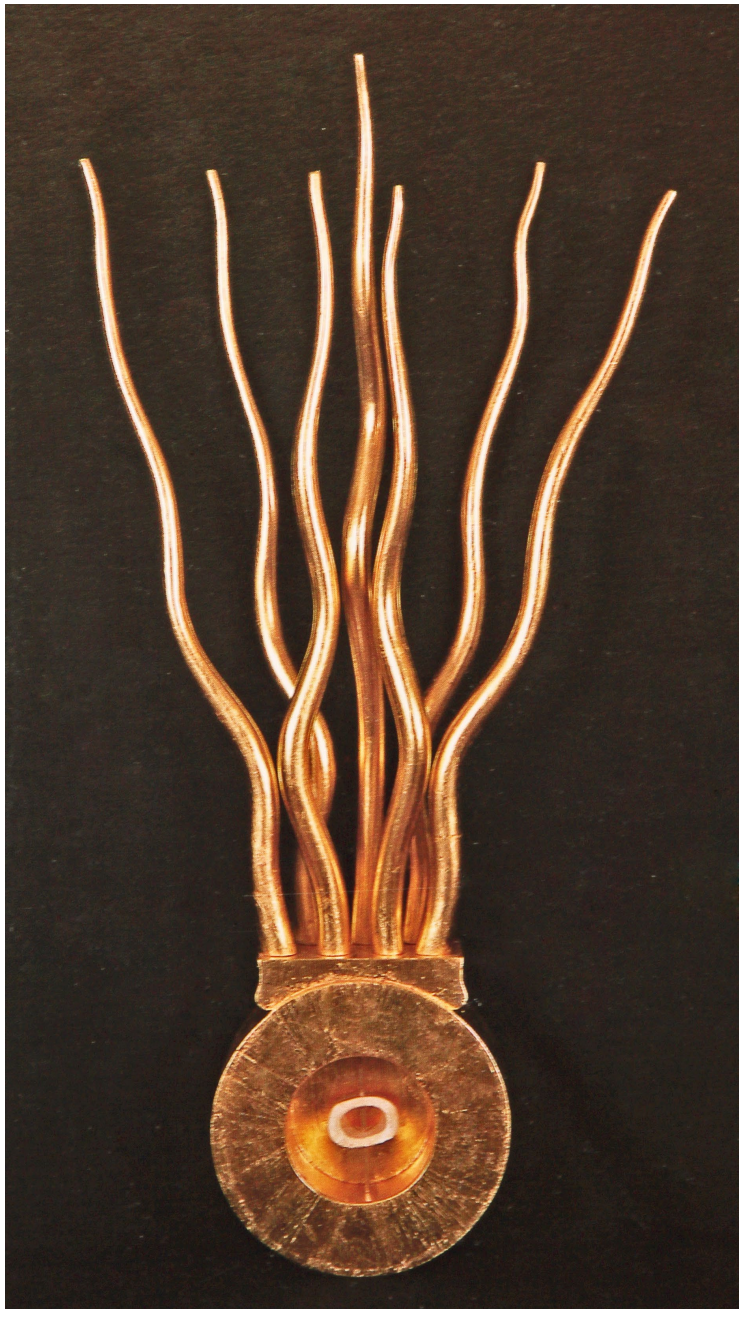


*Fig. 46. Reliquiari amb moll d'os.* Millet (1997).



### *3.1.7. Reliquiari amb moll d'os*

> *«Por aquí desfilan los domadores de tiburones en tanques de formol. Saludan los escultores que moldean piezas millonarias imitando los globos que ascienden hacia lo más alto de la carpa. Pasan los magos que convierten en oro todo lo que pintan. Los marchantes son funambulistas, y los precios se disparan como el hombre bala»*[1]
>
> Felip Vivanco

En un mundo donde nadie ha venido para quedarse resulta preocupantemente grotesca la distribución de valores, efectuada por los habitantes dominantes de este planeta Tierra, aplicada a cuantos materiales somos capaces de percibir sensorialmente. La evidencia de un imperio de frivolidad, a nuestro juicio, es innegable y deriva, generalmente, hacia una peligrosa percepción de la realidad deslumbrada por el fulgor que desprende aquello tan ansiado, símbolo de poder durante el trascurso de tantas generaciones: el oro. Metal noble de áureo color cuyas afortunadas características, léanse: la fácil fundición, el atractivo cromatismo o la nula reacción frente a otros metales que asegura una perdurabilidad sin mutaciones, han contribuido a mantener su *status* como cabeza del *ránking* de los minerales durante siglos.

Pero aquí lo que realmente nos incumbe del preciado metal es su subyacente significado. Como ya hemos avanzado anteriormente, resulta el oro un indiscutible símbolo de poder, de riqueza económica, que perfectamente lo podríamos encajar en la definición de: *lo inútil como medio para controlar el mundo*. Puede que este significado parezca desmesurado y quizás albergue

1 Vivanco, Felip: «El circo del arte (más dinero todavía)» en *Magazine,* 19 de julio de 2015, p. 28.

algo más de complejidad, pero, dadas las características y necesidades del presente análisis, nos sobra con el apunte sintético realizado. Lo que queremos advertir es la envergadura del trasvase de poderes que se ejecuta desde nuestro áureo mineral hacia ciertos objetos como consecuencia de nuestras retorcidas creencias. El valor, por tanto, no es inherente a unos u otros elementos, sino que, más bien, resulta proporcionado por nuestra cognitiva, seguramente para levantar fronteras sociales entre distintos sujetos humanos. Como ejemplo clarificador y, también, por analogía a la pieza que estudiamos, utilizaremos el caso del conocido relicario de la Santa Espina:

> *«Este relicario se construyó para exponer lo que se creía que era una de las espinas de la corona que se le puso en la cabeza a Jesucristo antes de la crucifixión; una reliquia, pues, de la máxima santidad. […] La construcción de la asombrosa iglesia de la Sainte-Chapelle, creada para exponer la colección de reliquias del rey, costó una cantidad equivalente a unos 45.000 euros, pero solo la Corona de Espinas le costó al rey más del triple de dicha cantidad. Probablemente era el objeto de mayor valor de toda Europa, y el regalo más preciado que el rey de Francia podía hacer era una espina sacada de la corona. […] Una de aquellas espinas es la pieza central de nuestro relicario de la Santa Espina, un escenario de 20 centímetros de altura hecho en oro macizo y con joyas engastadas.»*[1]

Observamos, pues, la relatividad valorativa según la tasación de unos u otros, casi siempre coartada por ideales que, debido a su naturaleza volátil, no se pueden evaluar en base a unas características o utilidades concretas y universales. Resulta entonces paradójica y, a la vez, asombrosa la transmutación, en cuanto a cotización se refiere, de un mismo elemento según la situación espacio-temporal en la que se encuentre. Aclaremos: seguramente, si hubiera aparecido una corona de espinos en el Japón del siglo XVI, su valor de cambio se asemejaría a su valor de uso y no necesitaría de tan ostentoso relicario que salvaguardara cada una de sus agujas.

Así pues, para dotar a un objeto de un prominente precio, resulta necesario que participe la subjetividad humana en relación al mismo objeto, así como

1 Mac Gregor, Neil: *La historia del mundo en cien objetos*, Barcelona, Círculo de lectores, 2012, pp.483, 484.



es, también, primordial el manejo de poder disuasorio suficiente como para lograr incluir un concepto que avale su coste en el intelecto de un número de personas considerablemente elevado. En nuestro terreno, el del arte, de ello se encargan aquellos *«funambulistas»*[1] que cita en tono levemente satírico Felip Vivanco en la referencia que da pie a este estudio. El campo de las Bellas Artes se presenta fructífero para dichas acrobacias, teniendo en cuenta que la base de las mismas reside en la obtención de poder, de oro, lo cual hace que se aleje de una finalidad artística, acercándose en demasía, en la mayoría de las ocasiones, a lo que sería una fraudulenta transacción comercial.

Estamos cansados ya de observar el casi nulo interés de los acaudalados por el arte, hartos de observar triples saltos mortales, dicho sea de paso, con red bien tupida, entre marchantes y coleccionistas, o frágiles discursos cuya única razón de existir es justificarlo todo, disertaciones que se derrumbarían con excesiva facilidad si las preocupaciones de susodichos sujetos fueran realmente artísticas y no de blanqueo fácil de capital. La figura del crítico ensancha su contorno y se sitúa al lado del poder, tal vez por necesidad, pues también tiene que cubrir unas necesidades básicas, pero ha de saber que es a costa de convertirse en cómplice del perverso aparato.

El razonamiento anterior desata la imaginación de Millet que, durante su dilatada carrera ha sido testigo de todos los habituales favoritismos que envuelven la mentira del arte. Sus ojos han presenciado y transportado a su propia mente imágenes demasiado explícitas que evidencian la mentada pantomima: catálogos de trescientas, cuatrocientas, quinientas páginas para los artistas afiliados, becas-salario, organización de espectaculares exposiciones con gastos pagados y transporte de ventilación asistida, etc. El poder es cruel con quien algo tiene que decir, no es nada nuevo. Si, además, el verbo es capaz de embaucar a las miles de personas cuyo riego sanguíneo llega ya al cerebro con el abono de los profesionales, no resulta tan disparatado el panorama artístico internacional. Ingres ya se quejaba en sus tiempos:

1 Vivanco, Felip: *op cit.* p.28.

*«Obras absurdas han podido sorprender, engañar a un siglo por falsos, aunque relumbrantes rasgos, porque rara vez los hombres juzgan por sí mismos, porque siguen la corriente y porque el gusto puro es casi tan escaso como el talento.»*[1]

Huye nuestro artista invisible de ese ciempiés humano que se muerde la cola y excreta todo cuanto engulle, así como ingiere todo cuanto excreta. Al mismo tiempo, en su afán por relatar una historia que siempre le ha sido tan cercana y no menos sufrida, el experimentado Millet se pregunta por qué la maquinaria artística es capaz de perdonar tantas atrocidades sean artísticas, económicas, culturales, individuales o sociales. Busca y no encuentra respuesta racional alguna y, así, entiende que el problema ha de pertenecer, pues, a una dimensión distinta. La situación de santificación de algunos artistas que sacrifican cuanto sea por ganársela, le recuerda, a menudo, a esos objetos de los que hablábamos al principio del presente análisis. Reliquias que, al igual que la Santa Espina, no valen nada y, sin embargo, quedan para la posteridad conservadas en una suntuosa fortaleza que les confiere excesivo valor e importancia ficticios. Como Dios es amor y su perdón infinito, no cabe la menor duda de que esta situación solo puede ser obra divina. Al fin y al cabo, el engranaje artístico y el religioso comparten una naturaleza criminal constatada demasiadas veces a lo largo de sus paralelas existencias. Recordemos que las obras y sus respectivos autores, una vez beatificados, se convierten en objetos de culto y, por consiguiente, la transgresión es únicamente un maquillaje que, cuando es santificada, nos lleva igualmente a la veneración. Se cumple de esa suerte y sin el signo de la cruz  la tradición judeo-cristiana, incluso para los que no la comparten. Aquellos que se erigen como redentores de un arte liberador, de ser elegidos, pasan a beatos dignos de adoración.

De ese modo, las grandes celebraciones de ritual católico donde los miembros dorados arropan a la inscrita sagrada forma, sirven de inspiración al invisible. Joan Millet nos ofrece en esta pieza una sinopsis muy particular de la situación vivida, un retrato de la estirpe que controla tanto el arte como su discurso, que, además, ha sido capaz de confeccionar un imperio de la nada.

1 Ingres, Jean-Auguste-Dominique: *Perpetuar la belleza*, Madrid, Casimiro, 2015, p.37.



La síntesis, tan soberbia como irónica, se formaliza con la presencia de un hueso de tuétano desprovisto de médula alguna. Elemento óseo que queda circunscrito por un relicario circular de madera dorada, cuyos remates ondulados aluden a los rayos del Sol tan imprescindibles en las custodias. Queda, de ese modo, concedida la eternidad a tal elemento, la forzosa trascendencia que requiere un insignificante hueso encargado de albergar y conservar el infortunado recuerdo de alguien que amó el divino arte.

*Fig. 47. Ex-vot.* Millet (1997).



### *3.1.8. Ex-vot*

> *«En esta cultura de las apariencias, del espectáculo y de la visibilidad, ya no parece haber motivos para zambullirse en busca de los sentidos abismales perdidos dentro de sí mismo. Por el contrario, tendencias exhibicionistas y performáticas alimentan la persecución de un efecto: el reconocimiento en los ojos ajenos y, sobre todo, el codiciado trofeo de ser visto»* [1]
>
> Paula Sibilia

No es tarea fácil la de ser narrador de una Tesis Doctoral que, en el presente caso y especialmente entre los capítulos concernientes al análisis ideológico de las obras que le proporcionan todo sentido, contenga tan altas porciones de subjetividad e ironía. Relatos recogidos de la realidad por una afilada mirada exigen de nosotros una expresión igualmente aguzada y, en ocasiones, dura; reivindican una coherencia entre la narración visual y la correspondiente iluminación verbal que aquí dejamos registrada para la posteridad con un lenguaje que creemos acorde a la naturaleza de las piezas objetuales. Análisis cuyo estilo estimamos que debe mantener, asimismo, cierta dosis de retórica en consonancia con la literatura visual proporcionada por Joan Millet, aunque ello suponga desplazarse por los límites de lo estrictamente académico.

Al igual que cualquier narrador omnisciente que se precie, nuestro conocimiento de los hechos abordados en la presente tesis es total y absoluto, por lo que sabemos con certeza que la pieza desarrollada a continuación mantiene en el ojo del huracán al artista español Antonio López. Inevitablemente, y dadas las características formales de la misma,

1 Sibilia, Paula: *La intimidad como espectáculo,* Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2008, p.130.

alude al largometraje con aires de documental realizado por Víctor Erice[1] en su afán por exhibir al mundo la peculiar manera de encauzar el hecho artístico del pintor vivo más cotizado de nuestro país. *El Sol del membrillo*, título de la película, queda descrito en la sección áurea inferior de la composición que nos concierne.

El despliegue en el *film* de una artimaña que nos da la sensación de pretender confeccionar un aura de respeto, espiritualidad y casi santidad alrededor de la figura del creador castellano, se hace excesivamente evidente con cada acción del mismo, cuya superlativa exageración fricciona con lo ridículo. Articulación de actitudes y maniobras, innecesarias en un pintor, a las que únicamente encontramos sentido si las contemplamos como medio cuyo destino sea la creación de un personaje, de un papel. Se enfrenta el experimentado ser humano al hecho artístico con el reto de describir pictóricamente un joven membrillero de su jardín. Todas las precauciones son pocas para Antonio: realiza la división del lienzo, fracciona también la realidad mediante filamentos que funcionan como trazos espaciales, coloca clavos en el suelo para registrar la posición de sus pies en relación al cuadro, marca los cambios acontecidos en los membrillos cuyo permanente crecimiento varía la composición debido al peso de los mismos, cuenta con acompañantes que le ayudan con cañas a sostener las hojas molestas, y un largo etcétera de similares actos. La visión que nos ofrece esta panorámica es la de alguien preocupado por mantenerse fiel a la realidad, de mirada exhaustiva y analítica que observa a su alrededor, elige un fragmento y lo transporta al lienzo. El resultado son cuatro meses de trabajo que culminan con la siguiente declaración del propio pintor: *«Es tan cambiante que el cuadro lo tuve que abandonar por eso.»*[2] El pintor del Tomelloso, gran admirador de la obra de Velázquez, parece no haber entendido nada de lo gritado por el artista sevillano ya en el siglo XVII, cuyos ecos aún resuenan hoy con frescura y claridad.

Ha demostrado la Historia que de mayor elegancia es pintar lo que se conoce, en lugar de aquello que se percibe, en este tipo de pintura naturalista, pues la obra de arte cuenta con unas características inherentes

1 *El Sol del membrillo.* Dir. Víctor Erice. [DVD]. Igeldo P.C. / María Moreno P.C, 1992.

2 López, Antonio: en *ibíd., El Sol del membrillo.*



muy dispares a las propias de la realidad. Sin embargo, nuestro *gran genio del Realismo mágico,* eludiendo a miles de pintores de honesta y soberbia calidad que sufrieron por la Pintura, con mayúsculas, para hoy acabar, muchos de ellos, en el anonimato al cual relega la ausencia de popularidad, se acerca de manera tan escuálida a la esencia de la propia Pintura que nos resulta de imposible comprensión su relación con Velázquez, que tan próxima la tenía. A simple vista parece una mano intrusa de torpe factura con exiguos planteamientos incapaces de trascender a la mera representación superficial, cuyos toques de efecto contribuyen a aumentar el embelesamiento de un público generalizado, acaudalado o no, cuyo propósito radica en fingir cierto interés por el arte. Sin embargo, hoy en día, la línea entre lo que está bien y mal parece haberse desvanecido, envolviendo a todos entre una confusión que desborda por su dificultosa asimilación. En las artes, acentuada esta actitud, es imposible definir qué es correcto o no, pues también depende de los intereses del artífice y, por tanto, tal vez la única manera de puntualizarlo sea decir que se ha preferido una senda u otra en el transitar de la producción plástica.

Con esta idea en mente y haciendo una recapitulación de las sensaciones extraídas del *film* de Victor Erice sobre Antonio López, llegamos a la conclusión de que la preocupación por ofrecer una determinada imagen de sí mismo es mayor que la de su inquietud por la Pintura, prueba de ello es también la exorbitante lentitud en la confección de sus piezas, cualidad que lo arropa con un halo de misterio casi místico y contribuye a otorgarle el título de *maestro* del Realismo mágico. Siendo, de ese modo, santificado por todos aquellos que gozan de embadurnarse con untes de alta cuna, puesto que es el único arte que pueden entender dado el evidente sacrificio de la Pintura a cambio del fácil asombro. Así pues, coincidiremos en que la coherencia entre el pintor y su obra se hace tangible al admitir que tanto su trabajo como él mismo pertenecen a un mundo idéntico, el del espectáculo. Por tanto, los hechos antedichos nos llevan a apreciar que el pintor del Tomelloso, al igual que se intuye ya en las palabras de la cita que inicia el presente capítulo, está en su correcto camino si su propósito radica en crear una función utilizando como base su aparente introspección, sencillez y sensibilidad.

A Millet los decorados perspectivos de ese Madrid inhóspito e inerte, que Antonio López adereza con una atmósfera casposa donde sólo reina la

muerte, no le sirven de inspiración. Él parece preferir navegar entre los mares de incienso, a donde la memoria sí le transporta, como son aquellos momentos de la liturgia cristiana en los que nunca es suficientemente excesiva la humareda que despiden los incensarios cuando es mostrada la custodia o el relicario del santo celebrado. Es ahí donde nuestro autor encuentra la inspiración para loar al santón de la recreación realista. Acto que sí podemos valorar como resultado de la fe que se le profesa al citado y que el invisible se ve en la necesidad, como observador, de narrar en una nueva obra.

Esta santificación del pintor que tan grotescamente teatral se presenta ante los ojos de nuestro artista invisible queda manifiesta, como hemos ya citado al principio del texto, en la sección áurea inferior de la obra que ahora analizamos. Encontramos en dicha ubicación un Sol dorado cuyos rayos convergen en su punto céntrico. El empleo de la doradura no persigue estrictamente una analogía con el astro *diurno*, pues más bien responde a una cuestión religiosa. Al examinar con esmero la extensa producción artística de Joan Millet, advertimos las constantes reminiscencias de asuntos religiosos, conocidos por obligación debido a cuestiones cronológicas y de educación. Signos que forman parte de su lenguaje plástico se suceden a lo largo de su obra, bien con credencial de narradores, bien como vestigios a los que agarrarse para desenterrar las historias acontecidas en el universo objetual exhibido. El Millet amante de las artes suntuarias sintetiza los rayos que adornan las custodias y relicarios para convertirlos en un Sol geométrico cuyo viril, que guardaría la hostia o la caja con la reliquia, queda sustituido por el membrillo de yeso, fruto que irremediablemente encarna la figura de Antonio López en relación al documental de Víctor Erice y se muestra salvaguardado a modo de reliquia nacional. Venerado por todos a su alrededor queda perfectamente descrita, además de la idiosincrasia egocéntrica del pintor, disfrazada descaradamente tantas veces de humildad, la personalidad de una vetusta sociedad que se niega a realizar una autocrítica, así como a concienciarse de la apertura visual y mental tan necesaria para avanzar tanto en el desarrollo cultural como social.

Del mismo modo, en la pieza que nos corresponde, además de una descripción social en cuanto al aparato artístico de este país se refiere, también se hace indirectamente una reivindicación de la memoria



artística apagada. Nos invita el autor a hacer un repaso con ojos tan críticos como generosos, no sólo por la historia del arte, sino, también, por todas aquellas producciones que no han sido registradas en la misma. En su caso, contemplar las obras realizadas por tantos artistas conocidos y por conocer y observar atentamente las distintas soluciones plásticas a problemas pictóricos, conceptuales, cromáticos o discursivos, planteados por sus respectivos creadores y no siempre de sencilla resolución, le sitúa en un punto de conocimiento de la Pintura, muy diferente del *gusto*, que le concede la opción de comparar y distinguir entre una pieza artística sincera y de calidad u otra frívola con intenciones alejadas de la esencia del arte. Por ello, y consciente de la canonización del personaje a quien va dedicado *Ex-vot*, nuestro artista invisible decide no quedar exento de los posibles privilegios de aquellos fervorosos que siguen con ahínco cada paso del bienaventurado y coloca en la parte superior de la pieza objetual que analizamos una ofrenda. La extremidad inferior izquierda de un muñeco funciona, pues, como exvoto; enmarcada en el interior de una caja de madera de morera se exhibe la pierna colgada mediante un lazo azul. Con perspicaz reticencia, Joan Millet, también admirador de Velázquez, pormenoriza su relación con el pintor del Realismo mágico, a quien le efectúa una dádiva en señal de agradecimiento, dando a entender que lo único que le ha aportado la producción pictórica de Antonio López es el ejercicio de la memoria, obligándole a recordar a todos aquellos que, aunque hoy en el olvido, sí consiguieron ese momento pictórico que él parece no querer aprovechar.

*Fig. 48. Rojos, Rojos. L'or de Moscou.* Millet (1995).

*Fig. 49. Rojos, Rojos. L'or de Moscou* -detalle de la estrella- Millet (1995).





Pertenecer a una facción de translucidez, significa también vivir condicionado por las características identificativas del correspondiente término. La diafanidad, la claridad corporal, que nada tiene en común con la irradiación, aplicada a los espacios artísticos contemporáneos y a sus residentes, se podría complementar con adjetivos calificativos como: desdeñada, repudiada o denigrada.

Si analizamos la escenografía que se nos presenta en el panorama de las artes observamos su carácter restringido y restringente, un vasto artificio engalanado con oportuna locuacidad que nos prensa reiteradamente con aquello considerado lícito por la irrisoria luz, la misma que les faculta su peso y cualidad de visibles. Pero el decorado, figuradamente recio e impenetrable, a pesar de su extraordinario esfuerzo por mantenerse imponente, para no ofrecer justificación alguna, se muestra frágil y permeable frente a la condición escurridiza de aquellos invisibles cuya falta de corporeidad es suplida por un vigoroso armamento argumental que reclama deferencia. Sabemos que el azar no es la mano ejecutora de dicha ornamentación, pues su naturaleza caótica en absoluto asentiría a la idea de una selección con catalogación previa, por lo cual, dadas las características comunes entre lo destacado, deducimos que el artífice de toda la mencionada parafernalia no es más que un poder político y/o económico vestido con aparente refinamiento.

Hay que tener en cuenta la realidad de nuestro artista, Joan Millet, el cual se mantiene siempre invisible pero no fuera de lugar; su percepción de la misma efectúa un balance materialmente negativo al observar y constatar la profusión de concesiones con las que obsequia ese poder a una élite de dudosa reputación. No obstante, el hecho de no sacrificar el compromiso con su propia obra, propicia, además de una satisfacción y crecimiento espiritual, la búsqueda de un lenguaje plástico y narrativo que, por su

sinceridad y coherencia, puede resultar incómodo para ciertas testas, pero la irritación artística es un tema digno de confeccionar otra Tesis Doctoral, por lo que no nos dilataremos más aquí; el propósito de la observación no excede de esbozar una minúscula fracción de aquellas sensaciones absorbidas por nuestro individuo desde sus inmediaciones, percepciones que forjan irremediablemente algunas características de su concerniente producción.

Enlazando con lo previo, nos desplazamos al cine, del que Millet, como constatamos en el capítulo dedicado a la contextualización, se declara admirador, y detenemos nuestra atención sobre aquél de inexistente presupuesto, analogía compartida, además, con nuestro autor. Dicha propiedad de estrechez monetaria reduce considerablemente, tanto en el séptimo arte como en los anteriores a él, las posibilidades formales en cuanto a la materialización de ideas se refiere. Resulta, entonces, obvia la preferencia de la realidad como escenario, empleada por aquellos directores cuyas aspiraciones jamás contemplaron la ridiculez que germina de la incoherencia entre el *qué* y el *cómo.* Se manifiestan con esta elección un sinfín de posibilidades estético-narrativas que confeccionan un marco adecuado para el vertido intermitente de necesidades a exteriorizar. Es entonces cuando la realidad nos sorprende y coloca ante nuestros ojos una visión desnuda de ella misma, desprendida de toda esa idealización a la que habitualmente sucumbimos, quizás por temor a descubrir similitudes idiosincrásicas con el esperpento que muchas veces supone la condición humana. Se desploma el velo, estabilizándose así la idea de que la existencia, en la mayoría de los casos, supera a la ficción; oración que con tanta frecuencia hemos pronunciado sin acabar de percibir su envergadura. Lo grotesco no sólo se acentúa, sino que se generaliza y sin llegar a la caricatura, pues de ser así pertenecería a otra definición más fantástica, nos devuelve una imagen de difícil digestión, obligándonos al repudio de la misma y, como consecuencia, a la crítica de esa sociedad reflejada en ella y de la que formamos parte. Un ejemplo de lo anterior sería *Amarcord* de Federico Fellini, donde se retrata a la perfección un momento perteneciente a la época de la dictadura fascista italiana, un *film* que Joan Millet no duda en tildar de atemporal, dado el elevado realismo psicológico que alberga.

* * *



Es esa época final del *Duce,* en la que los padres de Millet[1] eran jóvenes y víctimas de ambas guerras, a la que se pretende rendir homenaje con la exposición *Rojos, Rojos. El oro de Moscú,* cuyo análisis hemos iniciado ya con la presente instalación de título homónimo que sirve como nexo de unión entre la totalidad de obras que conforman la serie. Coincidiendo con el sesenta aniversario de aquello que se apodó como *La Gran Cruzada*, nuestro artista invisible decide desarrollar un trabajo objetual desde un enfoque cercano a quienes la sufrieron; un punto de vista situado a ras de suelo capaz de atrapar un tiempo determinado para, posteriormente, ofrecérnoslo ya concretado y envuelto por la poética particular y propia de su mirada subjetiva. Se efectúa de ese modo una mudanza capaz de sustituir la cualidad de conmemoración histórica por la de agasajo, metamorfosis que sitúa en el punto de mira a una generación sesgada por la Guerra *Incivil* Española, aquella que inoculó el recelo en las arterias de la población y fecundó un desasosiego del cual jamás se liberarían, sacrificando de ese modo cada vida por prematura que fuera.

El hecho de utilizar un escenario real no exige, de ningún modo, el uso de una narrativa veraz, entre otras cosas porque los acontecimientos siempre se pulimentan en relación al entendimiento que los procesa. Ocurre de esa suerte, no siempre, pero sí dentro del contexto en cuyo interior enmarcamos el acaecimiento histórico que nos concierne. Entorno que ha trascendido con esa identidad gracias al soslayo efectuado en la Historia por aquellos católicos vencedores que, aun a pesar de lo que profesaba su fe, jamás fueron -ni serían- ejemplo de perdón. Dicha circunstancia coadyuva al repudio de una versión de la verdad que no es compartida por Millet, dada la omisión de información en beneficio de la propaganda, por lo cual decide aventurarse en los peligrosos terrenos de lo que se denomina *historia contrafactual*, comprendiendo cual es su posición y la preeminencia con la que cuenta debido a su índole de artista.

El oro de Moscú es aquel que fue expedido hacia la URSS por el gobierno de la II República a modo de transacción comercial, cuya finalidad fue tanto la obtención de armamento como la preservación del caudal alojado en el Banco Nacional de España -que entonces ocupaba el cuarto puesto del *ranking* mundial- de las manos sublevadas. Las circunstancias, entre las

1 *n.:* Juan Millet García (1921-1977) y Josefa Bonet Gascó (1925-2003).

cuales el pacto de *no intervención* realizado por las democracias occidentales tuvo un peso considerable, quisieron que la operación permaneciera confidencial, llegando inclusive a suprimir cualquier indicio identificativo de la Unión Soviética y bautizando la expedición bajo el apelativo de *Operación X*.

«X», de España, fue una movilización que desembocó en malversación, fraude de cuya dilatada explicación decidimos prescindir para centrarnos en el tema que nos interesa: el secretismo de la actuación y sus consecuencias. No obstante, sintetizaremos los hechos en palabras del historiador Ángel Viñas que nos vienen a relatar la naturaleza de un intercambio no fructífero, como pudiera ser la conmutación de oro por quincalla.

> *«Una parte importante del material de guerra extranjero recibido por la República fue de mala calidad, anticuado, por no decir obsoleto, y desprovisto del necesario municionamiento, que, dada la naturaleza del material, era imposible de adquirir. En los meses cruciales de 1936 siguientes al comienzo de la ayuda soviética a finales de septiembre, a parte de los aviones, carros y 150 ametralladoras, todas las armas enviadas por la «gran patria del proletariado» a la España republicana fueron viejas y desgastadas. En un gran porcentaje se trató de auténticas piezas de museo.»*[1]

La restricción y el velo de incertidumbre en que quedó envuelta la negociación, enmarañados con la transmisión verbal de gente cuya digestión informativa normalmente descarría hacia los dominios de la exageración, fueron el fenómeno que dio lugar a la historia que se inventa Joan Millet. Relato plagado de seres grotescos equipados con molares dorados en sus fauces, paradero hasta entonces desconocido de la Custodia de Gandía, supuestamente robada por los Rojos y fundida en la Rusia comunista para consumarse como acicaladura bucal.[2] El esperpento que nace de las entrañas del autor-escritor funciona como versión alternativa, enaltecedora de todas esas cualidades más abyectas propias del género humano, desatino de tal envergadura que hasta podría competir con la realidad y erigirse victorioso. No menos fabulosos, según la opinión de nuestro invisible, son los relatos utilizados por los vencedores como propaganda y justificación

1 Viñas, Ángel: «El oro de Moscú: Contrapunto histórico», en Millet, J. (coor.) *Rojos, Rojos. L'or de Moscou* (Exposición celebrada en Bellreguard, Casa de la cultura, del 19-XII-1998 al 23-I-1999) Gandía, CEIC Alfons el Vell, 1998, p.34.

2 Visitar el *Anexo IV.*



de la miseria económica en que se vio sumergido el país tras la contienda; divulgaciones que probablemente propiciaran un terreno fértil para la ganancia de adeptos al régimen.

> *«Así el oro del Banco de España, vendido a Francia y a la Unión Soviética, se habría convertido, paradójicamente, en el lubricante de una renovada maldición cainita contra una gran parte de los españoles.»*[1]

Existe, además, la estimación de que los Nacionales aprovecharon la ignorancia común y la excusa del *oro de Moscú* para malversar algunas pertenencias públicas o religiosas, mayormente orfebrería destinada a ornar aquellas iglesias que la verbosidad popular creyó desvalijadas por los Rojos, cuyo oro sospechaban fundido y trasladado a Moscú como objeto de pago para sufragar los gastos de la guerra. La teoría citada gana en credibilidad al encontrarse multitud de arte suntuario religioso en rastros, almonedas y ferias de antigüedades. Si consideramos que desde que acabó la guerra a nuestros días no han dejado de aparecer miles de objetos religiosos a la venta, llegamos a la conclusión de que seguro los llamados Rojos no desvalijaron tanto como se dijo. Aunque impensable, igualmente, se pueda concebir cuan extraordinaria era la riqueza de la Iglesia española vapuleada temporalmente en algunas zonas del país durante los tres años de contienda. Así, para nuestro invisible, todo ese patrimonio vendido en tiempos de paz no puede ser el que los Rojos destruyeron o robaron, sino que, más bien, procede del que habitualmente malvenden sin ningún tipo de escrúpulo los que obligadamente deberían ser sus más devotos guardianes: el mismo clero; es decir, especulamos en la idea de que todo el arte religioso no fue masacrado ni por los Rojos ni en los tres años que duró aquella atrocidad. Así pues, teniendo en cuenta la estrecha relación que mantiene Millet con el mundo de las antigüedades, no es difícil pensar que esta creencia haya influido en la confección formal utilizada para la obra que analizamos. Él quiere, con esta instalación, aunque sólo sea de manera simbólica, resarcir a la Iglesia de parte de aquel oro que también se dijo que perdió. Y, para ello, construye virtualmente una capilla de pequeñas dimensiones, cual iglesia ortodoxa, alejada de las escalas superlativas de la catolicidad, para dedicarla exclusivamente a su historia sobre el paradero final de aquel *oro de Moscú.*

1 Viñas, Ángel: *op. cit.,* p.37.

Elegir un sagrario con las características y la modestia propias del adoptado -coherentemente- en esta obra para albergar un tesoro que más tiene de apariencia que de valor, responde a una crítica que se estimula obligadamente por comparación con la pomposidad evidente de los oratorios católicos; detracción engendrada gracias a la suposición anteriormente citada, así como a la utilización de dicha *riqueza* como excusa publicitaria. Queda, pues, en esta pieza evidenciada la futilidad de aquello que, considerado oro y no siendo más que plata, bronce o latón sobredorado, fue objeto de especulación partidista.

Surgida la idea a partir de la ocurrencia ya relatada, que funciona como pretexto, y justificada por el estudio científico del doctor Ángel Viñas, el autor imagina una instalación con fuerte carga de religiosidad. El lugar, un espacio prismático impregnado íntegramente de rojo, es el escogido para guarecer una recreación cínica y particular del famoso *oro de Moscú* que, salido de Cartagena hacia Rusia, había empapado al culpable de la instalación que estudiamos con la manifestación de los símbolos sagrados del comunismo: banderas, insignias, broches, medallas y su armamento de superpotencia bélica.

Al efectuar un recorrido visual por el espacio, nos encontramos con que el elemento principal, que se nos presenta de frente, es una enseña carmesí cuya impresión en dorado desvela el escudo de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. En su reverso, aun a pesar de eludir a nuestra mirada, se encuentra estampada, también del áureo color, la faz de Lenin. Queda situado el emblema sobre un panel de terciopelo rojo, bordeado por quince velones del mismo color cuya morfología resulta ser estrellada de base pentagonal, haciendo clara alusión a las quince repúblicas socialistas que conformaron la URSS. A sus pies, un desfile compuesto por tanques y carros blindados de juguete, nos recuerdan el poder castrense de la antigua Rusia que, al parecer, era presentado en sus paradas militares del primero de mayo. Existe, además, un pellizco de intención pícara que alude al montaje y exhibición de armamento letal del peor efecto, mucho del cual fue confeccionado en cartón-piedra como simulacro del poder destructor de la URSS, potencia que competía en una guerra fría con EEUU y aprovechaba la ausencia de *Google Earth* para hacer alarde propagandístico del poderío de la nación del proletariado.



Flanqueando el estandarte, dos relicarios estrellados son encargados de salvaguardar los pocos vestigios con que quedó el pueblo ruso de aquél *oro de Moscú*, patria que, tras la caída del Telón de Acero, comenzaba a migrar de un país sumido en la miseria. Una de las tecas hace referencia a la realidad y conserva los símbolos que identificaron la ideología comunista, reducida tras su hundimiento a la morfología de broches y medallas, al recuerdo. La otra personifica sintéticamente la ocurrencia macabra que se utiliza como motivo para la realización de la obra; así pues quedan atesoradas en ella las piezas dentales doradas pertenecientes a aquellos rusos privilegiados que se convertían en los primeros turistas en ir de vacaciones a Gandía, los cuales vendían algunas de sus pertenencias y suvenires de la antigua URSS; dicho sea que, excepto el caviar y el *vodka*, la mercancía que ofrecían daba una imagen de austeridad.

El origen del preciado metal, adorno maxilar de vendedores ambulantes, designado en la fábula relatada gracias a la fundición del oro con que estaba compuesta la custodia de Gandía, queda desmentido mediante el políptico situado a la diestra del espectador. Seccionada en veinticinco fracciones desiguales, una representación de dicha custodia se sobreviene desarticulada; fragmentación que nos recuerda la cualidad desmontable de los ostensorios, además de invocarnos la posibilidad de considerar su almacenaje por partes y en diferentes espacios, con el propósito de dificultar su hallazgo. Esta singularidad hace posible la conjetura, planteada por el artista y reforzada por su propia experiencia en el campo de las antigüedades, de que fueron los mismos Nacional-Católicos quienes, en un afán por defender las pertenencias religiosas, las escondieron desmontadas para, con la coartada del *oro de Moscú*, jamás devolverlas. Aunque esto no pasa de ser una hipótesis a la cual nos guía la obra, debido a su naturaleza artística, lo que resulta evidente es que el *oro de Moscú* jamás tuvo nada que ver con los asaltos a edificios religiosos, pues nada había macizo del citado metal en la artesanía encargada de ataviar altares y baldaquines con fastuosidad simulada. Por lo tanto, podemos concluir diciendo que el «ORO, ORO» no fue otro que el desaparecido del Banco de España con destino al Depósito del Estado de Metales preciosos del Comisariado del Pueblo para las Finanzas -*Gokhran*-, en total, aproximadamente, 510'28 toneladas entre monedas y lingotes.

Con esta obra Millet se remonta a su etapa pictórica para rescatar la esencia de una serie titulada *A pesar de todo, espero que los entierros de los presidentes rusos no cambien jamás*, donde el valor expresivo y estético del rojo preponderante en las respectivas inhumaciones quedó prendido de la retina del joven pintor. Color que, con el aplomo de la veteranía, le servirá para trasgredir al poder, una vez más, con el propósito de recordarnos la miseria que éste genera, así como para advertirnos de la impotencia del propio, aun poseyendo todas las riquezas materiales existentes, por inculcar en hombres y mujeres los valores éticos y morales que caracterizan a aquellos individuos tolerantes, civilizados.

Con innovadora metodología narrativa, el artista invisible entronca dos historias de naturaleza dispar y, sin embargo, tan posibles que la duda emergente de ellas resulta inapelable, a pesar de la extravagante situación que se plantea. La voz de la experiencia no deja de susurrarnos que, con harta frecuencia, la fabulación es rebasada por la propia realidad, murmullo que, poco a poco, nos arrastra hacia las arenas movedizas de la confusión. Evidenciado queda lo anterior en relación a la cuestión que estudiamos en el presente análisis, donde las incógnitas se multiplican a medida que avanzamos y las lagunas engrandecen conscientemente su superficie para hacer de la verdad una isla inaccesible. Cabe preguntarse si merece la pena ahogarse en ellas o si, por el contrario, nos resulta anímicamente más saludable el ejercicio humorístico que supone la creación de una *historia virtual*; al fin y al cabo ambos relatos comparten las mismas consecuencias -inevitables ya, debido a la unilateralidad singular de la temporalidad- y son capaces de coexistir en un mismo espacio: una capilla iluminada por el recuerdo de aquellos «Rojos, Rojos».

*Fig. 50. Mausoleo de Lenin.* Moscú (1930).

### *3.2.1. Estat de guerra*

El funcionamiento del cerebro humano resulta demasiado complejo como para poder introducirnos de lleno a analizar todo lo referente a su capacidad retentiva y al natural proceso de transmutación posterior, en beneficio del bienestar mental del propio sujeto. No obstante, nos basta con saber o intuir aquello que llamamos *memoria selectiva,* para proceder al análisis de la presente obra. La denominamos *selectiva* de manera distintiva, y cuando lo hacemos no estamos hablando con propiedad, pues la memoria siempre está condicionada por los sentimientos que nos suscita y, a causa de ello, los recuerdos son suavizados, exagerados, o bien, directamente eliminados, en beneficio de nuestra lozanía, actuando así como mecanismo de autodefensa. De tal modo, toda memoria se puede calificar de *selectiva,* e incluso podríamos apostillar que funciona como hilo conductor en nuestras vidas y como vínculo en las relaciones con los demás. Hasta cierto punto es, por tanto, asimilable, el *aterciopelamiento* de ciertos recuerdos que responden a momentos incómodos sufridos; pero lo que acontece aquí, en esta tierra capaz de otorgar *Medallas de Oro de las Bellas Artes* a asesinos iluminados con las luces del toreo[1], ya sobrepasa los límites, convirtiéndose en un silencio imperante ante situaciones como pueda ser el motivo del LX aniversario de la Guerra Civil Española -tema del cual se ocupa la obra que analizamos-. Así pues, nos permitimos considerar dos alternativas para esclarecer los motivos de dicha situación, y ambas rozan la patología:

En primer lugar, podemos sospechar que se trata de una amnesia retrógrada colectiva, tal vez originada por el choque de las contradicciones del destino, que ocasionó la guerra a toda la población española. Podríamos

1 *n.*: En el año 2009 se condecoró al torero Rivera Ordoñez con la *Medalla de Oro al mérito de las Bellas Artes*. cf. Galaz, M.: «Queremos amparo, protección y leyes» en *El País,* 28 de octubre de 2009.

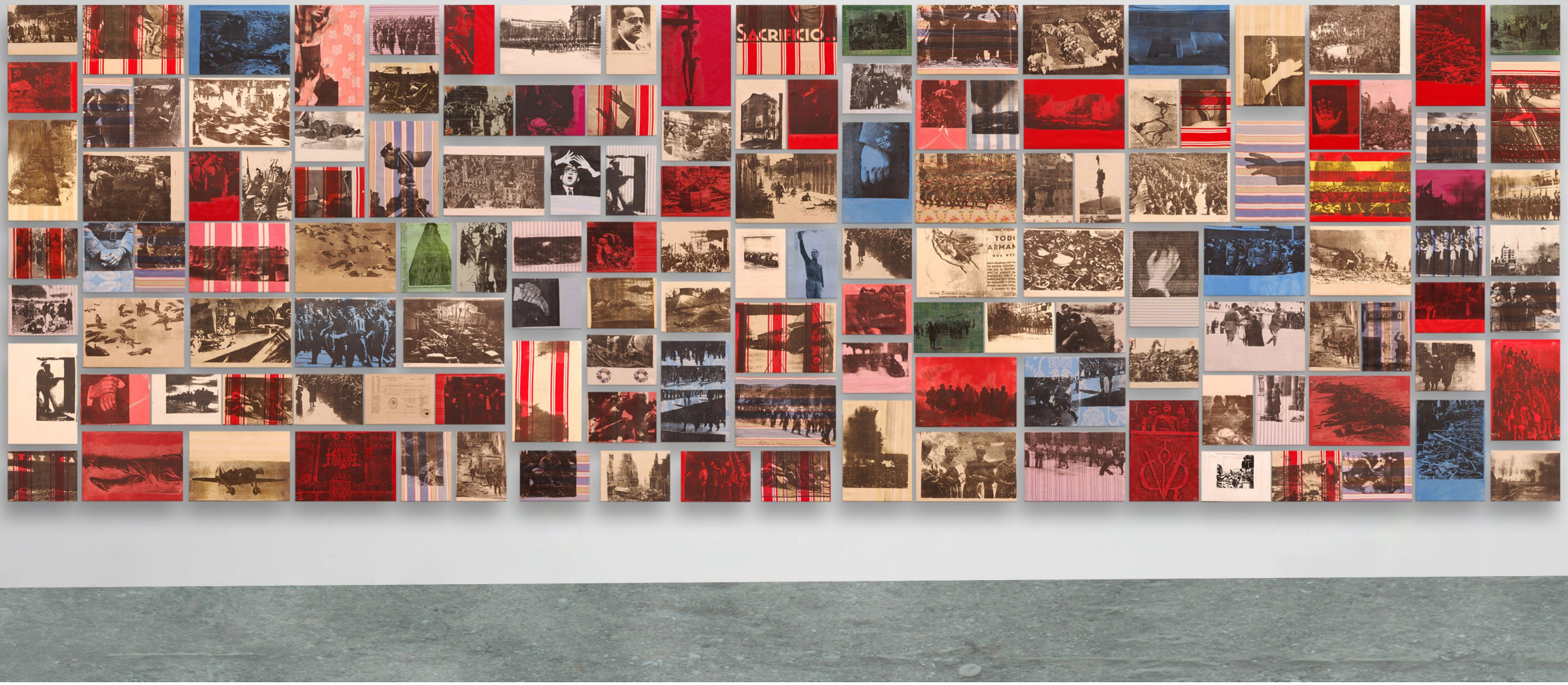



*Fig. 51. Estat de guerra.* Millet (1998).

calificarla como un estado avanzado de esa «memoria selectiva», de carácter postraumático. Según la revista *Morning Star: «esta disonancia que sucede cuando nos sentimos culpables por tener dos opiniones, actitudes o creencias contrarias, nos lleva a eliminar una de ellas»*[1]. Recordemos que cualquier guerra civil se basa, también, en fulminar una de las dos *«creencias contrarias»* y por tanto está basada en una contradicción social.

La otra alternativa que se nos ocurre ante el citado silencio la denominaremos *memoria selectiva por conveniencia*. Con estos términos damos nombre a un fenómeno característico de la oligarquía española, dedicada a la manipulación y ocultación de una realidad que le perjudica, tal vez por dilatarse hasta el punto de influir -eso sí, camuflada- en nuestro presente. La finalidad es propiciar el olvido para evitar perturbaciones ciclónicas en el ambiente social. Esta peculiaridad responde siempre a los intereses del poder, cuyos tentáculos se propagan por encima de la ley, con el fin de dominar los medios de comunicación; creando una desinformación, o bien una información sugestiva, con el objetivo último de entumecer a la ciudadanía. Colectividad esta a la que, si bien se la puede confundir mediante conmemoraciones, celebraciones o aniversarios, no se les pueden borrar totalmente las imágenes de aquellos momentos mientras existan testigos vivos a los que, con los años, se les ha pretendido difuminar sus recuerdos y no precisamente con finalidades curativas -que son de libre elección y necesarias para sobrevivir al dolor- sino, más bien, para desvirtuar la realidad de un pasado totalmente *incivil* en donde existe la complicidad interesada de los herederos de aquellos que causaron tanto dolor.

Coincidiendo con la fecha anteriormente señalada del LX Aniversario de la Guerra Civil Española, Joan Millet presenta esta pieza en una exposición titulada *Rojos, Rojos. El oro de Moscú* y con ella trata de devolver la memoria histórica a la sociedad, haciendo un recordatorio de lo que aconteció. Dedicando ésta a la generación de sus padres[2], a aquellos niños y jóvenes que tuvieron su adolescencia amenizada con el sonido de sirenas y bombas, además de la radio y el mágico cine en blanco y negro. Semejante guerra truncaría definitivamente las vidas de esta generación en la que las *carreras*

1 AAVV: «Selective Memory» en *Morning Star. Psychology and investing*, 25 de febrero de 2013. <http://www.morningstar.co.uk/uk/news/65413/psychology-and-investing.aspx> [Consulta: 21 de mayo de 2015].
2 *n.*: Juan Millet García (1921-1977) y Josefa Bonet Gascó (1925-2003).



de ida y vuelta a los refugios eran aquellas de obligada realización. Y, una vez finalizada, los mismos adolescentes llenos de miedo y obligado silencio, serían los que sacarían al país de multitud de miserias.

*Estat de guerra* es un políptico de ciento treinta y ocho piezas, creado a partir de imágenes de la Guerra Civil Española e inmediatamente posteriores a ésta. Con un tamaño total de 200 x 635 cm, se presentan los diferentes módulos, desiguales en cuanto a tamaño, compositivamente ordenados y formando un rectángulo, respetando, como un todo, el formato tradicional en pintura. La técnica utilizada para esta obra es denominada *transferencia de base analógica*, que consiste en transferir la imagen a través del calor, utilizando papel emulsionado como medio *-perfect transfer-*. Dichas transferencias están realizadas sobre telas dispares que tienen como punto de unión su procedencia o función. Hablamos de tejidos de la época, o pertenecientes a la memoria del autor, con diferentes estampados que hacen referencia a la cama: colchones, sábanas o colchas, así como otros textiles propios de la indumentaria.

La diversidad cromática y de motivo de las telas utilizadas como soporte podrían haber sido simplemente un valor estético más para aportar cierto ritmo a la composición, pero, no obstante, el percatarnos de que la obra de Millet rechaza por completo cualquier elemento que resulte anecdótico, y en el caso de serlo, lo es intencionadamente, nos lleva a ahondar en su propósito, incidiendo, pues, en los tejidos usuales de la ropa de cama, citada anteriormente, sobre la cual se estructura una sinfonía de imágenes transferidas que hacen alusión a momentos de nuestra Guerra Civil. Precisamente de esta suerte, algo que en un principio pasaba desapercibido, se convierte en el motivo primordial de la obra. Joan Millet, aparte de engendrar un recordatorio ilustrado de esa historia global ocurrida, también cuenta, paralelamente, una historia íntima que, seguramente, fue el verdadero impulso para la creación de esta pieza. El autor trata de mostrar una obsesión que, contagiada por transmisión oral materna, caló en su memoria creándole una inquietud que se ve reflejada en la presente pieza. Hablamos pues del miedo a no dormir en casa, o el miedo a no volver a casa. Vuelta a la salida del refugio tras los bombardeos, con el desasosiego de que las bombas no hubieran destruido la casa, hogar que los refugiados de unas zonas tenían que abandonar para trasladarse a otras

ajenas, y los que, por ir al frente, tenían que, igualmente, dejar la suya. Lo que más deseaba el autor era registrar esa obcecación sufrida en un tiempo en el que la gente tenía que abandonar su casa y su cama, seguramente una preocupación menos importante en aquellos momentos que luchar por una causa o refugiarse ante el peligro de perder la vida.

No obstante, a Joan Millet ese no disponer de *tu* casa y de *tu* cama le provocaba una desazón que quería que estuviese reflejada de alguna manera en la obra; por lo cual usó y abusó de los tejidos que formaban parte del ajuar doméstico y que, condicionados por las fotografías que sustentan, pues no están colocados al libre albedrío, aparecen de manera repetida en este políptico, realizando así una observación descriptiva a base de la apropiación y posterior reproducción de imágenes históricas de archivo no manipuladas.



*La guerra, madre: la guerra*
*Mi casa sola y sin nadie.*
*Mi almohada sin aliento*
*La guerra, madre: la guerra*
*Mi almohada sin aliento.*
*La guerra, madre: la guerra.*

*La vida, madre: la vida,*
*La vida para matarse.*
*Mi corazón sin compaña.*
*La guerra, madre: la guerra*
*Mi corazón sin compaña.*
*La guerra, madre: la guerra.*

*¿Quién mueve sus hondos pasos*
*En mi alma y en mi calle?*
*Cartas moribundas, muertas.*
*La guerra, madre: la guerra.*
*Cartas moribundas, muertas.*
*La guerra, madre: la guerra.*[1]

1 Hernández, Miguel: *Antología poética*. Madrid, Edaf, 1999, p. 194.

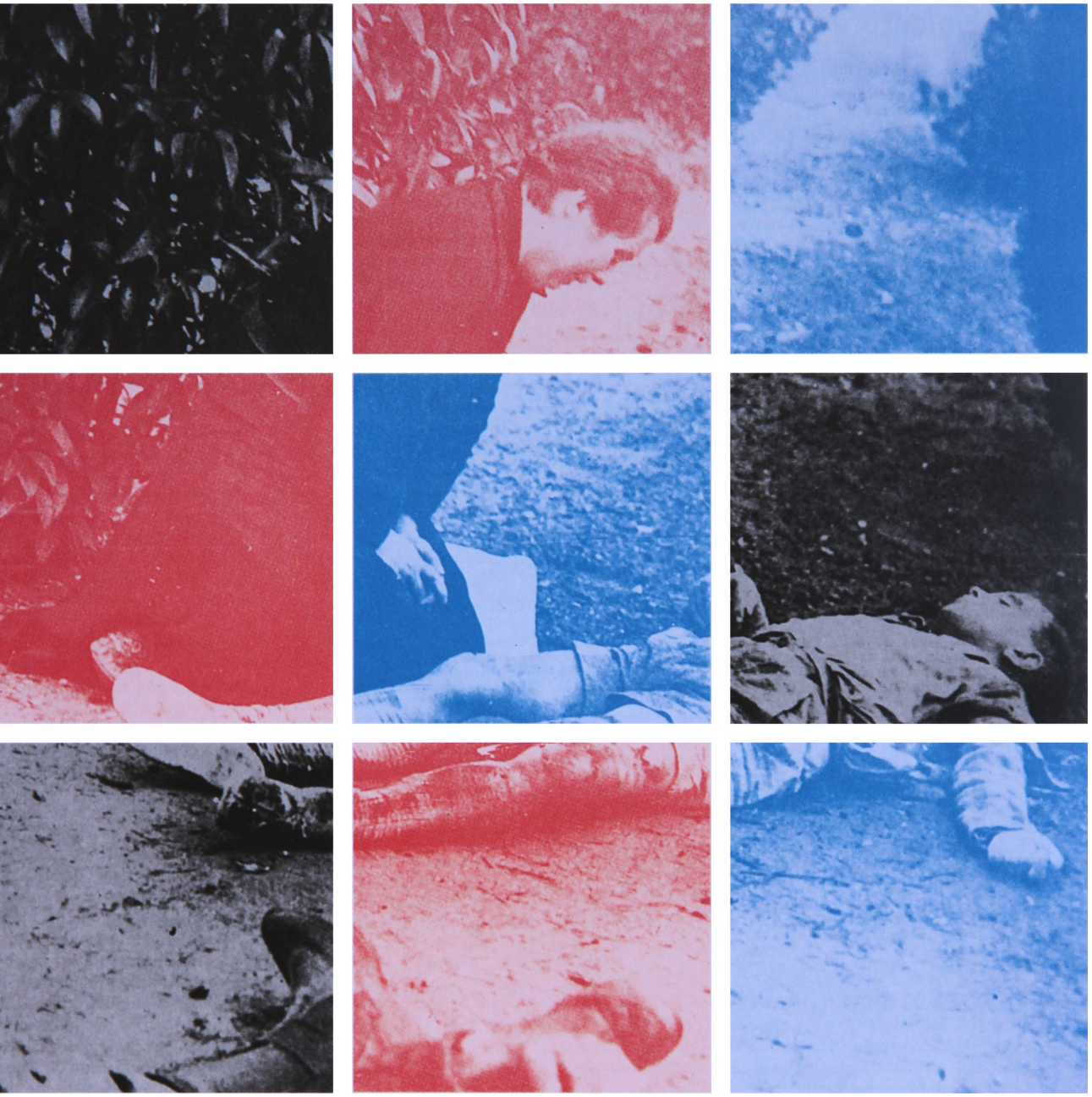


*Fig. 52. Pietat.* Millet (1998).



### *3.2.2. Pietat*

> *«El artista no es el único que consuma el acto creador pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior descifrando e interpretando sus profundas calificaciones para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo»*[1]
>
> Marcel Duchamp

En los tiempos que trascurren, desde el fin de la modernidad, parece ser que el afán por situar al espectador en una sección activa del desarrollo artístico-conceptual se enriquece alcanzando ya el culmen de sus posibilidades. El cuestionamiento de autoría es evidente y numerosos autores como Uberto Eco[2] o Roland Barthes[3], tratan de explicar ya en los años sesenta la evolución lógica que supone el progreso de mutación en la naturaleza del arte,  tesis que ya insinuaba Walter Benjamin[4] a mediados de los años treinta, vinculándola a la pérdida del *aura* de la obra artística. La generalización que se produce al considerar lo anterior se asemeja, como cualquier otra, más bien a la necesidad o al deseo de pretender adjudicar una explanación inteligible a una colectividad, en cierto modo ingenua en la disciplina. No deja de ser, pues, paradójica la incisiva naturaleza de aquello que se catequiza en relación a la esencia del hecho en sí mismo, que responde a una simple interpretación particular; lance con el que nos familiarizamos a continuación,

---

1 Duchamp, Marcel: *Escritos,* Madrid, Galaxia Gutenberg, 2003, p.163.
2 Eco, Umberto: *Obra abierta.* Barcelona, Ariel, 1979.
3 Barthes, Roland: «La muerte de un autor» en *El susurro del lenguaje.* Barcelona, Paidós, 1987.
4 Benjamin, Walter: *op. cit., La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.*

Resulta evidente la presencia de un nexo que se establece entre el posible espectador y la obra exhibida, así como la participación del primero de las emociones de la segunda y, por tanto, también de las del propio autor. No obstante, nos parece desmesurada la idea de transferir toda acción creadora al observador, planteada por tantos teóricos, críticos, y demás estudiosos del arte, *asesinos*, queremos creer *inconscientes,* de todo pensador que materializa su creación artística en obras plásticas. Dada la sustancia de la obra de Millet, que se presenta de exacto calibre para la ilustración de aquello que nos concierne, la aprovecharemos con la finalidad de ofrecer al lector una opinión que creemos capaz de competir con las generalizaciones subjetivas mencionadas en los inicios del presente análisis.

A estas alturas ya etiquetamos la producción artística de nuestro artista invisible *de origen narrativo*, además de objetual, antaño pictórica; hazaña que conlleva el valor de la transmisión visual de un acontecimiento subjetivo, mayormente basado en la realidad y, en este caso concreto, con una elevada cuota crítica. Siendo, pues, el motor de la obra una historia íntima y necesaria para el autor, cabe figurarse la forzosa concomitancia implícita de la causa en el efecto. Como consecuencia de ello, observamos durante la totalidad del presente capítulo cómo el desenlace plástico recibe un intenso impacto forjador, capaz de doblegar a su merced cualquier característica morfológica, hablamos entonces del influjo de la intención primera sobre su propia secuela. En estos momentos, tras cerciorar que la totalidad de elementos, así como sus respectivas características, obedecen a una historia intrínseca, seremos capaces ya de deducir la imposibilidad de considerar en la obra todo aquello de esencia gratuita.

La producción artística de Joan Millet, de condición sellada, se presenta también inflexible ante el propio autor, exigente en la selección y de tratamiento preciso; el humor tan característico no es más que una sombra que alberga un vasto compromiso con la vida, con el arte, con la técnica y con él mismo; característica fraguada durante toda su existencia artística, al arroparse de ciertas circunstancias cuotidianas y pertenecer a esa invisibilidad a la que aludimos reiteradamente, ausencia tan lacerante como autócrata que sitúa al sujeto invisible en un eterno campo de argumentación, incompatible con el júbilo característico de aquellos enclavados bajo el fulgor y que pueden permitirse hacer del arte un juego



plástico. Entendemos, con la consideración de éstos últimos iluminados, la relación planteada por los teóricos, cuyas advertencias de la posible desaparición del autor y el transvase de la figura del *creador* al cuerpo del espectador se hace posible en un arte trivial y carente de compromiso e individualidad. No obstante, puesto que el arte que nos compete se localiza alejado de la luminiscencia, diremos que, en el caso que analizamos, el discurso narrativo es quien legisla y moldea la obra plástica y, por tanto, se exhibe invariable y unilateral, excluyendo interpretaciones externas y obligando al espectador menos sagaz al mero disfrute técnico y estético, ambos manifiestos impecablemente en la totalidad física de las piezas.

Quizás nos hayamos desbordado del tintero al efectuar la anterior ponderación pero, por otra parte, la creemos necesaria para la explicación del quehacer artístico que tenemos entre manos, de título *Pietat.* Podemos razonar lo anterior y enlazarlo directamente con el hecho *apropiacionista*, tan evidente en esta pieza. Cabe plantearse el ejercicio mental realizado por el artista, con vistas a adueñarse de una escena foránea y, al mismo tiempo, percatarse de la única posibilidad para consumar la maniobra evolutiva de contemplador a autor.

La escena elegida, que funciona como representación testimonial, muestra una imagen real e idiosincrásica de aquello a lo que llamamos guerra. Se evidencia una situación antinatural e incomprensible para casi la totalidad de mentes progenitoras cuya instrucción vital jamás contempló la tesitura de sobrevivir a sus pertinentes vástagos; circunstancia segmentaria de obligada aceptación en momentos de contienda. El hecho de querer hablar de la muerte en tiempos de guerra, tema que abarca la serie a la que pertenece la obra, coacciona al propio autor con la finalidad de forzar la búsqueda de una imagen que funcione como síntesis del dolor sufrido, consecuencia identificativa de los enfrentamientos bélicos: la imagen elegida, por fin, es la Piedad. Para no ser previsibles y puesto que abordamos en la presente tesis la cuestión del artista invisible, diremos que como precursora se nos personifica en la mente una reducida talla de origen germano, cuyo autor se desconoce, confeccionada en madera policromada y datada de principios del siglo XIV. Se trata de la primera representación de la quinta angustia: *La Piedad de Roettgen;* pequeña escultura que, con una altura de ochenta y ocho centímetros, se concede pleno permiso para competir con

el archiconocido mármol de Miguel Ángel, venciendo en expresividad y, paradójicamente -pese a su distorsión expresionista- en realidad sensorial, por lo que cuenta con un mayor acercamiento -a pesar de la distancia espacio-temporal- a nuestra Piedad, a esa imagen fotográfica, apropiada por el autor de entre las usuales, que se tienen de la guerra y que funciona como epítome de los desastres producidos en las familias por esa Gran Cruzada *Incivil*.

Como observamos, la objetividad de la que parte la instantánea original[1] es desvinculada de la propia realidad con el fin de ser raptada por un ojo manipulador que, tras percibir en su cerebro un impacto visual, efectúa una lectura subjetiva influyente en la creación de una imagen nueva con ciertas características precisas, sean de encuadre, intensidad, tamaño, etc. El espectador que realiza una contemplación de naturaleza objetiva se transfigura así en autor, pues engendra una intención comunicativa que culmina con una representación, teniendo en cuenta el sentido literal del término: *volver a presentar.* Hablamos entonces ya de apropiación y colegimos en que el mero hecho de observar, de pertenecer a la ralea de los espectadores, no nos permite adueñarnos de lo presenciado, pues simplemente nos admite ejecutar una interpretación que jamás podrá estimarse como esencial, ya que un concurrente no forma parte, por ejemplo, de una obra de arte, puesto que no es una extensión de la misma, como pudiera ocurrir con el creador, simplemente se mantiene una relación de transmisión y/o estimulación sensorial.

Joan Millet, experimentado alquimista objetual y conocedor de las posibles contingencias plásticas en relación a su situación concreta y a su posicionamiento narrativo, decide apoderarse de la fotografía realizada por el también valenciano Agustí Centelles[2], perpetrando una representación de la representación.

Se amplía la escala más de dos metros para inyectar magnitud a la acción e involucrar al espectador en una historia subjetiva de la que, de algún modo, todos formamos parte, a pesar de la amnesia colectiva existente de cuyas referencias encontramos ya indicios en los estudios de piezas como

1 Centelles, Agustí: *Madre llora a su hijo muerto tras el bombardeo de Lleida.* Lleida, Cataluña, 2 de noviembre de 1937. Agustí Centelles ©, 1937.
2 *n.:* Fotógrafo valenciano (Valencia 1909-Barcelona 1985).

*Fig. 53. Madre llora a su hijo muerto tras el bombardeo de Lleida.* Centelles (1937).

*Rojos, Rojos. El oro de Moscú, Estat de guerra* o *Dos astados sodomizándose*[1]. Por consiguiente, cual espectadores, nos situamos ante un recordatorio histórico encargado de desenterrar aquello que había estado empolvado con narcóticos durante demasiado tiempo y que evidencia lo que fue cruda realidad propiciadora de fragmentaciones que se traducen como físicas en *Pietat,* al igual que ocurre en *I el verb es feu carn*[2]. Como resultado de las alteraciones somáticas y semánticas en el desenlace *apropiacionista* planteado por Millet, asistimos ante un políptico de nueve piezas policromadas en rojo, azul y gris. No es casualidad, como tampoco lo es la división, el empleo de los citados colores; ya hemos tratado de dilucidar la naturaleza de la obra de nuestro artista invisible y nos reiteramos ahora al decir que absolutamente todo aparece condicionado por el discurso narrativo y, por tanto, tiene siempre una razón de existir. Cromáticamente se manifiesta la tonalidad representativa de ambos bandos implicados en nuestra guerra: el rojo, de izquierdas y el azul, de derechas. Ambos pigmentos agitados a lo largo y ancho de la composición con tal desasosiego que, al emulsionarse, la creación de una tercera pigmentación resulta consecuencia inevitable: el gris de la miseria y el luto inherentes a la posguerra.

Cabe destacar, además, la operación numérica encubierta que aparece en el formato empleado. Contamos con tres piezas de cada tinte -bando-, número que si lo multiplicamos por sí mismo nos desvela el año en que concluyó la guerra y, por tanto, la temática de la obra: la consecuencia de la misma, el gris que esparció su túnica de duelo por todo el país.

1 Visitar las páginas 142, 154 y 106.
2 Visitar la página 206.

*Fig. 54. Brazo en alto.* Millet (1998).



### *3.2.3. Brazo en alto*

El lenguaje no verbal, vinculado por exclusión a aquello referente a lo visual, acaece mayormente de manera involuntaria, sin intención consciente de insinuar información alguna. El transcurrir del tiempo, sin embargo, ha manifestado que la percepción de naturaleza refleja penetra más hondamente en el cerebro humano con el fin de residir por mayor intervalo temporal en su retentiva, quizás por la incapacidad del intelecto de repudiar una información introducida inconscientemente.

La repetición, que mucho tiene que ver con el ritmo, contribuye también a intensificar las captaciones del lenguaje visual que se presentan en torno al sujeto, favoreciendo, además, un tejido de vínculos capaz de entablar una relación triangular entre el individuo, la acción y el respectivo concepto que únicamente la sociedad le puede ofrecer, como bien argumenta María José Rodrigo: *«Las experiencias se refieren a episodios personales de contacto con una pauta socio-cultural, definida por una práctica y un formato de interacción social.»*[1] Así pues, se propicia la incubación de arraigadas connotaciones de significado en un determinado significante al que podremos, posteriormente, calificar de símbolo. Se transforman de ese modo los gestos más triviales, acciones que aparentemente carecen de importancia, en preponderantes representaciones sociales, como, por ejemplo, cuños de identidad en diferentes ideologías políticas; sería el caso de los saludos. No es de extrañar entonces el uso y el abuso de la iconografía, de la simbología, de la imagen en general, en mezquinos regímenes justificados por la grandilocuencia de la supuesta efigie propia que ofrecen al mundo exterior.

Pero la obra que analizamos no entiende de idearios, sino más bien de sensaciones, aquellas ocultadas tras desfiles de paso al unísono, cabalgatas

1 Rodrigo, María J., *et. al.*: *Las teorías implícitas. Una aproximación al conocimiento cotidiano.* Madrid**,** Visor, 1993, p. 52.

de insignias o memorables demostraciones aéreas, alegorías de la soberbia y del horror. *Brazo en alto* es la cara invisible de toda ampulosidad, la miseria camuflada bajo la excesiva verborrea de un poder inicuo cuyo acicalado rostro se eleva, junto a su ego y adherido a innumerables enseñas, por allá a donde alcanza su capacidad de doblegar, voluntaria o involuntariamente.

Estamos ante una pieza realizada en cartón-piedra, de pigmentación albina, cuya significación alude una vez más, lo mismo que en *Et por quoi pas?*[1], a la inocencia, a la honradez, esta vez concerniente también a la generación adulta; sociedad coexistente exenta de culpa y sin embargo, sentenciada a padecer las consecuencias de la voracidad, de la insensibilidad y de la incompetencia craneal enfermiza propia de dictadores eurasiáticos.

Perpendicular a la línea de Tierra, una pálida extremidad superior diestra se exhibe con la mano y sus correspondientes dedos tensos y abiertos; un gesto vinculado, conforme al lenguaje no verbal, a la íntegra interrupción de una determinada acción y a una incontable ansia de excarcelación. La contextualización de dicho aspaviento en el momento histórico pertinente, trama que sigue la serie a la que concierne la presente producción, *Rojos, Rojos. L'or de Moscou*, nos imbuye a meditar sobre la generalización de una acción que, aunque nuestro artista invisible la represente de manera física, por razones obvias de restricciones referentes a las libertades de expresión, correspondía al campo de lo psicológico; íntimo sufrimiento que gradualmente se encargaba de consumir el interior de cualquier cuerpo humano. La propagación de dicho sentimiento, por otra parte inevitable, en una sociedad de víctimas, oprimida y angustiada e incapaz de distinguir parcialidades ideológicas, favorece la creación de una nueva representación social: la figura de la pesadumbre; símbolo inmaculado que se le hace visible en la mente a Joan Millet con elegante hechura de tintes líricos. Encarnado en una extremidad a escala natural que anhela un despejado cielo, alusión a la liberación, aparece dicho miembro secuestrado por un alambre de espinos, materializando una barrera impenetrable encargada de imposibilitar cualquier estado que no responda a una libertad dirigida, paradoja tan absurda como verídica. El hilo de espinos es un elemento atinente a las dictaduras, pues además de encorsetar y estrangular cualquier

1 Visitar la página 237.



indicio de libre albedrío, damnifica severamente moralmente y, por tanto, también físicamente al sujeto constreñido.

El exagerado contraste, tanto cromático como textural, realza las particularidades de cada elemento: la fragilidad del primero con respecto al carácter violento del segundo. Nos hace conscientes de la desafortunada interacción entre ambos, de sus consecuencias: heridas que hoy se hallan convertidas en huellas, impresas interna y externamente sobre nuestra reminiscencia, encargadas de perdurar en la memoria, subrayándonos la sustantividad del ayer.

*Fig. 55. Barba Roja.* Millet (1998).



### *3.2.4. Barba Roja*

Un título nos ofrece una primera información que no siempre tiene por qué ser descriptiva, pero sí conductora de sentidos y sugestiva; dejando en manos o en mente del receptor la elección entre tanta disyuntiva, la cual estimula un posible maridaje con la obra que proporciona una opción subjetiva para la comprensión de la misma. El artista, como buen prestidigitador conceptual, a veces se recrea en las palabras con la finalidad de enmarañar al contemplador, bien para hacer menos evidente el sentido de la pieza, bien para obsequiar con una información añadida encubierta a las más hábiles seseras. En este caso, *Barba Roja*, nos engarza con el concepto más universalizado del término: con el afamado pirata.

Más conocido como Jeireddín Barbarroja, *Hızır bin Yakup* fue un almirante otomano, corsario turco que sirvió al Sultán Suleimán I, El Magnífico, el cual le otorgó el título honorífico de *Jeireddín* -bondad de la fe-. Fue idea de los italianos el sobrenombre de *Barbarrossa* que, como la mayoría de motes, señalaba la peculiaridad más manifiesta del bucanero. Aquí es donde debemos centrar el análisis si queremos descubrir la correlación que existe entre el título y la sustancia de esta obra objetual. La acción de diferenciar, si no es realizada por el mismo sujeto, contiene una alta dosis de exclusión social y, por tanto, cuenta con una naturaleza generalmente negativa, repudio que, en el caso que nos ocupa, sirvió para encubrir y desvelar esperpentos existentes e imaginarios. La historia que esta pieza relata, basada en hechos reales, aunque, como ya hemos visto en la introducción a la presente serie, a veces la realidad supera a la más ingeniosa ficción, tiene como raíz temática la dicotomía de héroes y monstruos, tantas veces llevada a la gran pantalla con más o menos efectos especiales. Iniciamos la lectura y nos vemos envueltos por una escenografía de ficción literaria, cuyos protagonistas apuntan a ser saqueadores, o al

menos eso parece indicar el título que precede a la obra. Sin embargo, ese decorado se derrumba al profundizar en los objetos elegidos por el autor para contar la historia, relato de preámbulo ficticio que nos arrastra hacia la más cruda realidad.

Si hacemos un análisis minucioso de todo lo que constituye *Barba Roja* nos encontramos con lo siguiente:

En primer lugar, la serie de la que forma parte nos comunica los derroteros por los que seguirá su esencia en cuanto a temática se refiere: la guerra y la posguerra. Aunque esto nos aleja de la literatura imaginaria, el subgénero *sobre héroes y monstruos* se mantiene intacto, con la diferencia de que pasa a formar parte de una realidad concreta, ligero matiz que transmuta enormemente el acontecimiento narrado. Hay que tener en cuenta que, a diferencia de la ficción, donde todo resulta más evidente por no pretender conducir al espectador hacia un terreno de confusión, la realidad obedece a la interpretación de cada individuo y, por tanto, se presenta siempre subjetiva y cuestionable. Así pues, en el mundo que habitamos, los monstruos se convierten en héroes, los héroes se convierten en monstruos y no sabemos muy bien a qué atendernos; pero con la guerra esto se acentúa y aunque todos pretendan ser salvadores, únicamente el tiempo es quien nos proporciona esa distancia necesaria para juzgar los hechos, alejamiento que nos permite el posicionamiento. Por eso, con esta obra, sesenta años después, Joan Millet decide situarse a favor de las mujeres republicanas, señaladas como rojas, de la época franquista, a cuyo sufrimiento y horror nos remonta el suceso que estamos tratando: la represión franquista contra la mujer.

> *«Consideraron a las mujeres botín de guerra, cosificándolas, deshumanizándolas; convirtieron su cuerpo de mujeres en un campo de batalla más, usándolo como medio y como mensaje. Para los varones vencidos, era el medio por el cual se les humillaba nuevamente tras la derrota. Para las mujeres, vencidas o mujeres de los vencedores, el recuerdo del castigo sufrido por sus congéneres y el terror paralizante ante actos tan bárbaros les impediría en muchos años intentar romper de nuevo los estrechos límites de su confinamiento doméstico.»*[1]

1 Sánchez, Pura: «El ritual humanizador de las exhumaciones» en *Andalucía en la historia,* vol. 44, Fundación Centro de estudios andaluces, Sevilla, abril de 2014. pp.94-96.

*Fig. 56. Mujeres rapadas en Oropesa (Toledo).* Fundación Pablo Iglesias.

Obligadas a beber aceite de ricino y completamente rapadas, dejando un único mechón de cabello encargado de sustentar un lazo rojo, las mujeres republicanas eran exhibidas en público, acompañadas por la banda de música, protagonistas en una sinfonía de inevitable colitis exigida y una vulgar humillación. Este ritual de degradación y deshumanización servía para *educar* a una colectividad anclada en el pasado, convirtiendo a la mujer roja en un ser grotesco, señalado y, por tanto, marginado socialmente. Mutación ejemplar que trataba de evidenciar y potenciar el concepto que tenía el poder azul sobre la mujer activa, aunque realmente haya servido para atestiguar la brutalidad con la que jugaba la mano opresora, la misma extremidad que hoy pretende aletargar esa memoria difuminada a diestro y siniestro durante tantos años.

La barba roja que en una primera visualización nos puede recordar a la de un pirata, es en realidad un mechón pelirrojo de cabello de mujer dispuesto en un rectángulo regido por el número de oro, tan empleado en las composiciones de Joan Millet. Al tantear con nuestra intrusa mirada se nos desvela que la cabellera brota de un suavizador de navajas, utensilio de barbero confeccionado en cuero que descansa sobre un sudario de lino. Tres elementos que suministran al posible espectador los rasgos necesarios para que este se aproxime en su interpretación a la historia que el artista describe, huellas que, lejos de lo evidente, reclaman cierto esfuerzo y predisposición. En una primera instancia, la utilización y colocación del objeto nos puede

remitir al Surrealismo o al Dadá, a los objetos de Man Ray o, incluso, de Chema Madoz, pero resulta una sensación aparente ya que en la obra de Millet el placer de la ocurrencia, característica de los objetos surrealistas, carece de aforo. Aquí cada objeto posee una capacidad sensitiva, evocadora y un trasfondo político e ideológico que, en su conjunto, más que una interpretación onírica, actúan como una aseveración de la realidad.

La mortaja elaborada en lino, de tejido manual, funciona como soporte y se repite en *Femmes Rouges*[1] y en *Viele Tränen*[2]. La alusión a la muerte, tantas veces representada en negro, irrumpe crudamente en forma de sudario, lienzo que envuelve la escena de silencio, de vacío y, en cierto modo, de injusticia disfrazada de pureza, de juventud y de inocencia; ingenuidad que manifestaron aquellas jóvenes dispuestas a cambiar el papel social de las mujeres, relegadas siempre a un segundo plano y subordinadas del género masculino, con la intención de ascender y convertirse en coprotagonistas en la Historia. Fue una lucha de ideales por la que, como observamos, pagaron un elevado y desequilibrado precio, deuda que se liquidó a manos de una ralea déspota en monedas de horror y humillación.

El suavizador de cuero es el segundo elemento que aparece en la obra y recae sobre él un papel relativamente sustancial, a pesar de sus reducidas dimensiones. Tanto en un plano físico como conceptual actúa como intermediario entre dos situaciones antitéticas: la primera es la vida, vigor representado por la hermosa cabellera pelirroja, confeccionada con pelo natural, color que nos describe, además, un carácter bravo e impetuoso, seguramente denominador común entre todas aquellas sometidas a purgamiento por los defensores de la tradición nacional-católica; la segunda es la muerte, a la que nos alude el frívolo lienzo que evidencia el desenlace del rito de exorcizar al anticristo carmesí. El útil de barbero simboliza el inicio del ritual, pues se utiliza antes de cada rasurado, como protocolo en la preparación de las hojas de afeitar. De algún modo este objeto posee un intenso vínculo con la idea de esa mano avezada que actúa ya sin concentración, esa garra mecánica que ha perdido cualquier rasgo de humanidad,  zarpa ejecutora e insensible que nos recuerda a la gran masa gris de sayones que exhibe Goya en su cuadro: *El 3 de mayo en Madrid: los fusilamientos de la montaña del Príncipe Pío.*[1]

Así pues, «Barba Roja» nos remite a un punto concreto y de inflexión en la vida de esas mujeres, un lugar espacio-temporal de no-retorno que no sólo las señalaría físicamente como demoníacas, sino que, además, psicológicamente las estigmatizaría para el resto de sus vidas, a pesar de la desmemoria exigida por aquellos fatuos monstruos que creyeron ser héroes redentores.

1 Visitar la página 212.
2 Visitar la página 190.

1 Goya, Francisco: *El 3 de mayo en Madrid: los fusilamientos de la montaña del Príncipe Pío,* Madrid, Museo Nacional del Prado, 1814.

*Fig. 57. Viele Tränen.* Millet (1998).



### *3.2.5. Viele tränen*

De nuevo un sudario de lino tejido, y todo el contenido alegórico que éste acarrea, con el que ya nos hemos familiarizado en *Barba Roja,* absorben íntegramente nuestra curiosidad con el fin de incidir nuevamente en el tema por antonomasia que nos impone el término *guerra*, es decir: la muerte.

Parece, pues, que el estado de la cuestión se presente de manera excesivamente evidente y que la obra quede dotada de elementos aparentemente superfluos que atenten contra la complejidad discursiva y la rigurosa concisión objetual del autor, ambas singularidades reiterativas a lo largo de toda su producción artística. Pero las orientaciones meditabundas, y por tanto, la médula motriz de la obra que nos atañe en este momento transita por sinuosos caminos, rumbo hacia propósitos de mayor dificultad conceptual, haciendo inevitablemente escala en el apeadero lógico que nos remite a ese fallecimiento, imbuido por la cruda mortaja que se adueña de la composición y del espacio.

El sudario propiamente dicho cuenta con ciento ochenta y cinco centímetros de altura, medida que nos alude descaradamente a las proporciones humanas. Este último factor está ideado con el fin de secuestrar al concurrente y obligarlo a sentirse parte de lo narrado, a reconocer la historia como realidad suya, físicamente ya remota en el tiempo. En la sección superior del despojado lino, que tantos inicios pictóricos ha protagonizado y que, como ahora percibimos, también manifiesta capacidad para encarnar consumaciones, una «M» de acero inoxidable, cuyo interior alberga lágrimas de cristal, destaca como punto de interés. La «M» coincide con la inicial de la temática que ya representa el sudario por sí mismo, redundancia que nos ocasiona cierta desazón por su inusitada presencia. Incita, pues, al cuestionamiento y posterior búsqueda de una alternativa conceptual de mayor solidez e ingenio, la cual

hallamos al percatarnos de la naturaleza versal del grafema en cuestión. El carácter capital es una particularidad de los nombres propios, con lo que, por consiguiente, la evolución del concepto *muerte*, de sustantivo común abstracto a sustantivo propio concreto, transfigura también el sentido de la relación entre ambas piezas, el sudario y la mayúscula «M», engendrando así un circunloquio que nos viene a referir a una situación específica: la muerte de la propia Muerte. Instante que, aplicado al contexto adecuado, nos permite intuir su pretensión de hablar acerca del final de la Guerra *Incivil* Española.

A la siniestra de la composición, una percha de madera pintada de blanco sustenta dos pares de muletas de diferente altura: para mujer y para hombre. Este conjunto de elementos es un indicio importante que proporciona el peso de la concepción que el artista pretende exteriorizar en la presente pieza. En primer lugar, la morfología de dichos apoyos recuerda a la de una carabina *Destroyer* del 21, fusil tan utilizado en el transcurso de esta guerra, y, teniendo en cuenta que la expresión «colgar las armas» es sinónimo de desenlace, de reposo, o calma, se podría establecer una concordancia que nos invita a hacer un juego de palabras metonímico donde permutamos la causa por el efecto, siendo el resultado de tan audaz rodeo el que nos ofrece la auténtica temática de la obra en particular: *la paz mutilada*. Esta paz queda materializada en forma de perchero albino, componente que permite la acción comentada sobre las presentes líneas. El blanco, utilizado en períodos bélicos o de conflicto, acoge un significado de rendición, pero también de paz, del cese de las hostilidades. Las banderas blancas son un símbolo universal cuyos orígenes se remontan a la China de la dinastía Han (25-220 d.C); emblema desarrollado independientemente en Oriente y Occidente, que, posteriormente, en la Convención de Ginebra (1949) fue aceptado oficialmente, considerando su uso inapropiado un crimen de guerra según el derecho internacional.

El título de la pieza, esta vez en alemán, significa *Muchas lágrimas* y, como venimos observando, el uso de las lenguas europeas es habitual en la producción de Millet, así como también un punto fundamental en la mayor parte de las obras. *Viele Tränen* es una de ellas y el epígrafe que la acompaña nos incita a interesarnos por la parte más sensible y lírica del ensamblaje: las lágrimas; gotas de cristal que no pretenden relacionarse



con el lamento, sino, más bien, con el júbilo de una muchedumbre, roja o azul, que agotada por treinta y dos meses de guerra, celebra el desenlace y se conforma con estar viva.

*Fig. 58. Vista de un bombardeo en la Gran Vía madrileña, el 1 de noviembre de 1936, a la altura del edificio de Telefónica.* Archivo ABC (1936).

«¡Madrid, Madrid; qué bien tu nombre suena,
rompeolas de todas las Españas!
La tierra se desgarra, el cielo truena,
tú sonríes con plomo en las entrañas.»[1]

Los *Junkers* alemanes de las tropas nacionales, en su gran Cruzada Católica, que también examinamos al tratar *La lletra amb sang entra*[2], bombardearon por primera vez en la historia una ciudad, Madrid, durante cuarenta y ocho horas. Este hecho dota a nuestra guerra con el título de Primera Guerra Moderna, calificativo que conlleva tras de sí mayor crueldad y brutalidad en una contienda demasiado dilatada en el tiempo, especialmente si tenemos en cuenta las condiciones del armamento enviado por la URSS al bando republicano. Después de casi tres años de guerra y desprovisto el ejército rojo de reservas morales, la mesnada nacional-católica avanzaba sin encontrar resistencia alguna, Madrid se rindió sin lucha. Las familias, agotadas, hambrientas y fragmentadas, no deseaban otra cosa que el final de aquella conflagración que ya se había cobrado trescientas setenta y cinco mil vidas.

Así pues, esa *paz mutilada* de la cual ofrece una visión subjetiva y sutil la pieza que analizamos, se refiere al resultado inmediato de una guerra que Franco denominó como *La Gran Cruzada,* cuyos fines fueron, por tanto, la desinfección nacional de todos los que confraternizaron con corrientes políticas anti-franquistas; higiene que obligó al régimen a emprender una tenaz represión contra aquellos que no simpatizaron con los ideales del fascismo nacional-católico, sumándose en las cuentas, según una de las investigaciones más fiables realizada por Ramón Tamames[3], un total de ciento cinco mil asesinatos, todos ellos posteriores a 1939 y fruto de las fuerzas del *orden*. Cifra que, lógicamente, actúa como evidencia de que la mutilación no sólo fue física, sino además psicológica, pues resultó ser también un obligado sacrificio en beneficio de la supervivencia propia y de los seres queridos, frente a la prepotencia de lo que se bautizó como *Terror*

1 Machado, Antonio: «*Madrid*» en *Servicio Español de Información* nº 279, 7 de noviembre de 1937, p.5.
2 citar
3 Tamames, Ramón: *La República. La era de Franco (1931-1970),* Madrid, Alianza Universidad, 1973, p.350.



*Blanco;* convirtiéndose, con el tiempo, en un silencioso sufrimiento mental estigmatizado en el alma de los vencidos. Víctimas que, en ocasiones, recibieron durante años la marginación por parte de ciudadanos cuya catolicidad fue dirigida hacia una venganza despiadada contra aquellos que no pudieron, o no quisieron, desaparecer del país. Muchas, tal vez demasiadas lágrimas.

*Fig. 59. Expósito.* Millet (1998).



### *3.2.6. Expósito*

Hay veces en las que el tesón de la verdad, despreciada y condenada al olvido, es más fuerte que la capacidad de cualquier mentalidad hostil, empecinada en extender un difuminado manto amnésico sobre la Historia acontecida. Frente a quilómetros y quilómetros de falacias, enredadas en una telaraña tolerada y auspiciada por un poder que mucho debe a aquellos denominados *traidores a las urnas*, la realidad deambula malherida en busca de alguna fisura que le permita aflorar y relatar su visión de los hechos, por lo general de mayor acrimonia. Grieta a la que muchos designan con el sustantivo de *casualidad* y que algunos, por parecernos éste exorbitante, confiamos en la presencia de una malla relacional energética que se prolonga hasta los más recónditos lugares con la finalidad de conexionar la totalidad de lo existente, sea visible, o invisible. Así pues, confiando en la citada creencia, que, contrariamente a la fe religiosa, nunca se ha presentado bajo la máscara de *verdugo*, estimamos como contingencia la atracción y posterior convergencia entre energías afines, o complementariamente necesarias.

Ejemplificando lo anterior, nos encontramos, por un lado, con la imperiosa necesidad de nuestro autor invisible que, en plena agonía del siglo XX y manteniendo un interés por evidenciar los crímenes contra la humanidad, a pesar del rechazo de cualquier gobierno, hasta hoy, por dicha aposición, llevados a cabo a manos de una dictadura genocida que se vislumbraba con la insurgencia de 1936, choca vehementemente con los muros de la presentación alusiva. El deseo ineludible y vigoroso de indagar y, por tanto, arrancar la historia de las garras opacas de la penumbra con la finalidad de devolverla a la memoria colectiva, se presenta con tal pujanza en el entendimiento del sujeto que, inconscientemente, activa ciertas vibraciones en la red de energía antes mencionada, trepidación encargada de activar un dispositivo que propicia la búsqueda de nexos entre la narrativa propuesta por el artista y una significación objetual posible.

Por otro lado, nos encontramos con la realidad, con la memoria, silenciada durante demasiado tiempo y reclamando a gritos desde entonces ser contemplada. Ante la negativa de cualquier organismo gubernamental al reconocimiento y/o investigación de esa historia, ésta se ve obligada a recurrir a campos elegíacos que, al presentarse de manera menos clara, posibilitan su inserción en nuestra controlada sociedad, además de la profunda penetración en el inconsciente general, pues, al no recibir un impacto repulsivo, el ser humano accede a la participación comunicativa propuesta. Así pues, la vibración que propicia el deseo de existir de dicha realidad mutilada encuentra su homónima en la desazón del artista por hallar un elemento que dignamente la represente.

*Expósito* pertenece al tipo de obras donde el objeto sale en busca del artista, esperando que éste lo haga posible a él y a la historia que encierra. Narrativamente, se centra en el dolor sufrido por tantos niños que, durante el período franquista, se vieron o sintieron huérfanos, algunos, a pesar de contar con varias familias. Los *niños de la guerra*, los *niños perdidos*, los *niños robados*, son algunos de los términos que se utilizan para definir a los protagonistas de este acontecimiento.

> *«Unos 30.000 niños, hijos de republicanos encarcelados o muertos, fueron a manos de familias del otro bando. Bastaba falsear sus vidas, sus apellidos. Hoy, los que quedan intentan, sin ayuda oficial, recuperar a los suyos, su pasado.»*[1]

El nacional-catolicismo, en su empresa por erradicar cualquier estela relacionada con el anti-franquismo, persiguió, ridiculizó y exterminó a todo aquel que considerara un peligro para el régimen, maniobra que constata el sentimiento de turbación y debilidad frente a unos posibles opositores. Este hecho, vinculado con el miedo, como también comentamos en *La nena roja*[2], es debido a la avaricia y al egoísmo propios de un poder totalitario que aspira a perpetuar su existencia e imponer sus ideales aunque ello requiera funestos sacrificios. Pero cualquier mando absolutista necesita adeptos para sobrevivir y eternizarse, por lo que la dictadura decidió robar

1 AAVV: «Vidas robadas», en *El País*, 3 de mayo de 2009. <http://elpais.com/diario/2009/05/03/eps/1241332013_850215.html> [Consulta: 10-III-2015].

2 Visitar la página 209.



a los niños y niñas, hijos de rojos, que seguramente quedarían huérfanos al poco tiempo, y encarcelarlos en una supuesta organización de socorro humanitario llamada Auxilio Social dirigida por la Falange. Casas cuna, Inclusas, lugares donde se torturaban física y emocionalmente a las criaturas, donde se reeducaban, reconvertían, *reespiritualizaban* y adoctrinaban con el fin de imbuirlos a despreciar los ideales por los que habían luchado sus progenitores, instrucción que concluía en una gran confusión, con la pérdida de la individualidad y de la identidad. Posteriormente, estos niños y niñas eran dados en adopción a ciudadanos afectos al régimen.

*Casa Cuna* e *Inclusa* son vocablos empleados en la presente obra para establecer una relación comparativa de corporeidad con el término *Expósito*. Ésta última palabra, cuyo origen etimológico proviene de *ex pósitus* -puesto fuera-, era utilizada de apellido para aquellos niños huérfanos que fueron, o bien hurtados para ser internados en Auxilio Social, cuya estructura era básica y definitiva para el régimen, o abandonados por sus madres por un motivo comprensiblemente justificado, aunque los testimonios reflejan que la mayoría de ellas preferían que compartiesen su mismo destino, pues eran conscientes de la inevitable pérdida física o moral del recién nacido.

El contraste que se efectúa con la tipografía dorada -color natural del bronce-, sólida y pesada, frente a la naturaleza efímera del clarión que el tiempo seguro borrará, es lo que permite realizar la lectura adecuada: uno puede decidir borrar o alterar su paso por las Inclusas falangistas, pero el título de *Expósito* permanecerá junto a su nombre como una marca indeleble cuya función será la de señalizar, favorecer una exclusión social y, sobre todo, recordar que la vida del poseedor es una vida robada, sin infancia ni filiación. No obstante, la esencia áurea de los caracteres desempeña un papel simbólico en valor de la igualdad, ofreciendo al tan denostado apellido una categoría de equivalente dignidad entre el resto de apelativos.

> *«En ocasiones, los niños habían sido separados de sus padres cuando tenían edad suficiente como para recordarlos, incluidos los encerrados junto a sus madres en las cárceles franquistas, donde les dejaban residir hasta los seis años. Pero en otras, nunca iban a conocer su origen los recién nacidos que les sustraían a las mujeres ingresadas en lugares como la Prisión de Madres Lactantes de Madrid y a las que, en muchos casos, fusilaban al poco de*

*dar a luz. ¿Dónde fueron esos bebés? ¿Quién se los quedó? […] Una de las particularidades del proceso era que a veces a los huérfanos se les ponía el apellido Expósito; en otras ocasiones, amparándose en la ley de 1941, les daban apellidos tradicionales: Gómez, Pérez, Rodríguez o González, y en otros casos ocurría algo más inaudito: los niños entregados a personas que, por el motivo que fuese, eran devueltos al orfanato llegaron a tener múltiples padres y apellidos.»* [1]

A la diestra de la composición un baúl, objeto siempre vinculado a la remembranza, se abre en actitud de sincerarse al espectador para ofrecer el único recuerdo que aquél supuesto/a niño/a tiene de su desafortunada infancia. En su interior, observamos un pañuelo y un saco de tela, blanco como la inocencia, anudado por un cordón cuyos extremos culminan con dos piezas de plomo. Seguramente esta obra esté acompañada por el objeto encontrado menos buscado, y a la vez más conmovedor, de todos aquellos que constituyen nuestro análisis. Reemprendiendo el arranque de esta explicación, donde efectuábamos una disertación acerca del campo energético e invisible que constituye una maraña de conexiones entre todo a nuestro alrededor, consideramos necesario reseñar el encuentro entre el sujeto artista y el objeto, también sujeto, protagonista: vagabundeando entre miles de recuerdos abandonados a su suerte en un rastrillo, nuestro artista invisible, ya distanciado del desasosiego que le había producido su deseo por dedicar una obra a los denominados niños perdidos de la guerra, fue abordado repentinamente por un elemento que, tras abrir una olla, se presentó ante sus ojos con cierto halo de misterio; se trataba de un pálido saco de reducidas dimensiones. Con extremada meticulosidad y asombro, las manos del expectante Millet abrieron aquella valija y de ella emergió un delicado pañuelo que envolvía dos piezas de plomo, numeradas en cuyo anverso y grabadas por el reverso con las palabras: *«Inclusa de Valencia».* El objeto salió en busca del autor ofreciéndose como intérprete en una obra pensada para rendir homenaje a esos niños de Casa Cuna, Inclusa u Orfanato, pieza que quedaba totalmente definida tras aquella aparición. Así pues, el pequeño valioso tesoro de la criatura, es también una lección de las fuerzas de una memoria que se niega a sucumbir y encuentra en Joan Millet una vía posible que le permita existir.

1 AAVV: *op. cit.,* «Vidas robadas».



Concluye la lectura de la obra objetual con un eslogan propio del franquismo que reza: *«Siempre alegres para hacer felices a los demás.»* Se trata de una consigna que insinúa y acentúa en tono despreciativo el cinismo de una dictadura católica que con ridícula palabrería pretendía extirpar el dolor por ella misma ocasionado, como si obviara que en la naturaleza, tras la quebradura nada vuelve a su estado original. Hipócrita sentencia que, bajo el disfraz de la afabilidad, conjuga su verbo en tercera persona del imperativo.

*Fig. 60. Giache Vecchie.* Millet (1998).



### *3.2.7. Giache Vecchie*

> *«El arte no es tan sólo una forma de acción, sino que es una forma de acción* social*, puesto que el arte es un tipo de comunicación que cuando penetra en un entorno produce sus efectos de la misma manera que lo hace cualquier otra forma de acción. Podría decirse que su uso como medio de acción social depende del número de personas al que afecte.»*[1]
>
> Mark Rothko

Si consideramos la sentencia de Mark Rothko, nos percatamos de cuya pretensión por instigarnos a una deliberación acerca del grado de intervención disuasiva que cualquier autor, mayormente de manera consciente, inculca en sus respectivas creaciones. Resulta evidente la imposibilidad de emancipación de una obra, sea plástica o literaria, con respecto a la mano emprendedora de la misma, extremidad seducida y subyugada por el ingenio de una mente reflexiva que custodia ciertos ideales delimitados. Dada la naturaleza extravertida del arte y la elevada condición que sustenta, carácter otorgado por nosotros, los seres humanos, se presenta éste como una penetrante herramienta idónea para la persuasión y, por tanto, la manipulación de un grupo relativamente fácil de dirigir en una época donde el miedo era también un fiel cooperador en beneficio de la causa. La única dificultad planteada por la cita que encabeza la presente reflexión es la derivada de la propagación del arte entre la colectividad, es decir, aquello referente a su inserción en los posibles receptores, cuestión primordial en la pieza que analizamos en estos momentos.

Como bien observamos en obras como *La nena roja*, *La lletra amb sang entra* o *Expósito*[2], el aleccionamiento es propio e indispensable en todos los

1 Rothko, Mark: *op. cit., La realidad del artista. Filosofías del arte,* p.57.
2 Visitar las páginas 196, 212 y 184.

regímenes totalitarios y el arte o la literatura indubitables dispositivos de enderezamiento que, a merced del poder, orientan los intelectos hacia una desembocadura muchas veces de turbias aguas. Nace así, de la premisa formulada en el raciocinio del poder cuya finalidad es la de ejercer la autoridad con la menor resistencia, el asunto que abordamos y, al mismo tiempo, ofrece el tema de la pieza objetual que nos hallamos, en cierto modo, estudiando: el caso del artista invisible, tan constante en la presente Tesis Doctoral.

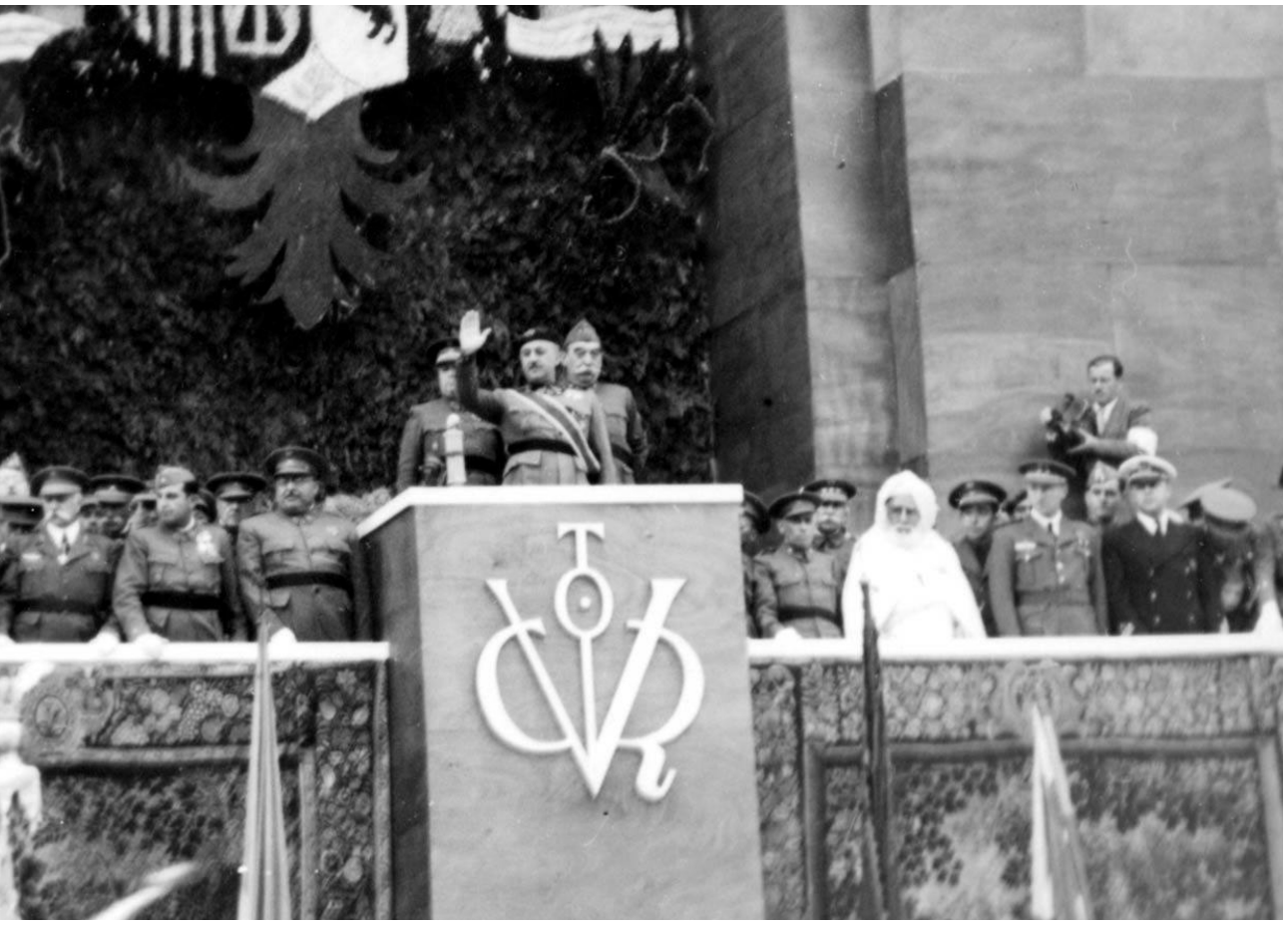


*Fig. 61. Franco, durante el desfile en la Castellana de Madrid celebrando la victoria de sus tropas, el 19 de mayo de 1939.* Por Gil del Espinar. (1939).



Dado que la tiranía, en este caso franquista, se gratifica siempre con la posesión de la integridad de cuantos poderes existan en el momento a su alrededor, no es de extrañar que retenga completa potestad sobre las artes, sean del tipo que sean, ni que conduzca a todos los creadores no adictos al régimen hacia un tenaz acosamiento, hostilización y encarnizado desenlace, es innecesario recordar atrocidades como el caso de García Lorca. El escenario se presenta propicio para el encumbramiento de los ansiosos intelectuales falangistas de la época, eruditos que fructificaron su privilegiada condición para ponderar los añiles triunfos de la guerra, todos ellos compendiados en una colección divulgada en 1940 por la revista *Vértice.*[1] Queda pues manifiesto el sentido que detenta la presencia del ejemplar de dichos cuadernos que aparece como coprotagonista en esta composición que ahora abordamos, significación reforzada por la divisa roja, usurpadora de todo protagonismo e inicialmente destinado a la portada: el *Víctor* franquista.

Emblema derivado del crismón del bajo imperio romano e igualmente empleado en el siglo XIV por universidades españolas como la de Salamanca, Sevilla o Alcalá de Henares para vitorear a quienes obtenían el título de doctor, el *Víctor* fue introducido en el franquismo en su afán de rememoración y admiración por el Renacimiento y el Barroco; corrientes artísticas apadrinadas y consideradas como valores estéticos de un nacionalismo incapaz de reputar aquello que no descendiese de lo que en algún tiempo fue un imperio, el austrohúngaro.

El *Víctor*, símbolo de la victoria, se enseñorea de la publicación falangista y nos desvela el argumento propagandístico, esencia de la totalidad de narrativas que conforman la antes mencionada compilación, siendo pues los autores de éstas únicos, eternos, grandes y libres. Es momento, pues, de desplazar nuestra mirada hacia el oeste para permitirnos vislumbrar el registro de literatos, cómplices por omisión de un sistema que los ensalzaba y arropaba, sicarios de la literatura y de su posible competencia, la cual se vio apresada en un manto de invisibilidad. Eran conscientes y aún sabiéndolo, jamás lo denunciaron. Sus nombres, de caligrafía ensangrentada emergen sobre una antigua chaqueta de falangista, negra cual muerte.

1 *n.*: Publicación de ideología falangista que existió durante la dictadura franquista bajo la denominación de «Las novelas de la Victoria».

> *«Qué asco, pensar en todos esos médicos, filósofos y escritores de segunda que ocuparon las plazas de los depurados, vivieron de algún modo sus vidas y cuando el dictador se fue al otro mundo, los más indecentes aún intentaron falsear la Historia para exculparse, y formaron el coto del descaro: yo evolucioné pronto, yo obedecía órdenes, yo no he matado a nadie, yo ayudé a muchos de izquierdas, yo nunca firmé nada, yo sólo era anticomunista, yo sólo fui monárquico, yo he sufrido un terrible exilio interior. Los cobardes lo son siempre, tanto en la victoria como en la derrota. Es su condición.»*[1]

Como bien expresa el título, esta vez en italiano, por establecer una relación entre falangistas españoles y fascistas italianos, el calificativo *vieja* transporta la acción a tiempos futuros, quizás actuales, donde, como acertadamente se expresa en la siguiente cita, los inscritos en ella permanecen aún hoy indelebles:

> *«[…] los espinazos curvos del franquismo viven y mueren tranquilos. Aquí no hay cebollas que pelar, aunque se sepan podridas por dentro, sino cebollas blindadas, de una pieza, de granito. Aquí no se ha pedido cuentas a nadie. Es fácil saber lo que hizo cada uno, basta ir a la hemeroteca y consultar la prensa de entonces para conocer dónde estaba cada cual y qué decía. Pero los laureles, el respeto, el magisterio, permanecen intocables. Incluso aquellos escritores que, según expresión que ha hecho fortuna, ganaron la guerra pero perdieron la historia de la literatura, han ido recuperando posiciones en los últimos años, mientras quedan autores del exilio que aún no han sido incorporados a la vida cultural española en el lugar que merecen.»*[2]

Esa *chaqueta vieja*[3], más elegante y protectora que su respectiva camisa, cuyo único sustento es una enorme barrena, hogaño oxidada, que en su tiempo y a la fuerza engastó artificiosamente las ideas del adoctrinamiento, denostando y anulando a aquellos coetáneos de enormes aptitudes que no participaron de la misma opinión, nos invita a cuestionarnos si realmente la calidad literaria autorizada puede justificar la ideología atroz que ésta defendió.

1 Prado, Benjamín: *Mala gente que camina*. Madrid, Punto de lectura, 2006, pp.96-97.

2 Rosa, Isaac: «Los espinazos curvos de la dictadura franquista» en *Rebelión*, 15-X-2006. <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=39366> [Consulta: 4 de febrero de 2014].

3 *n.*: Juego de palabras que hace el autor sobre la expresión *«camisa vieja»* que se utilizaba como alusivo de *falangista*.



Nos permitiremos, pues, responder con otra interrogativa cuyo propósito radica en instigar al lector: ¿No es la calidad de la expresión escrita, obligación y responsabilidad de un literato?

Esperemos que las consecuencias de aquel adiestramiento, así como las lecturas con taladro, no continúen siendo la causa de esa generosidad corrupta que, cuarenta años después, ha infestado el país en cualquiera de sus estamentos; circunstancia que nuestro artista invisible no duda en calificar de *«efectos colaterales.»*

*Fig. 62. La nena roja.* Millet (1998).



### *3.2.8. La nena roja*

El miedo a desaparecer, constante a partir de la madurez humana y acentuado con el transcurrir del tiempo, misterio de la naturaleza y rival por antonomasia de la ciencia, a pesar de las células madre, es quizás el mayor temor de nuestros semejantes, cuyo rechazo inspirador ha propiciado la creación de mundos paralelos e invisibles repletos de asexuales ángeles alados y demás supercherías que, durante tanto tiempo, han servido para avasallar atrozmente en el nombre del altísimo, eso sí, desde sus corresponsales en la Tierra, con la finalidad de alumbrar las mentes de las pobres almas ciegas, o bien, acabar definitivamente con ellas. Pero ese es un tema del que hablaremos en otro rincón de esta tesis, ahora lo que nos atañe es la perpetuación de la especie y la lucha por la supervivencia.

Podríamos decir que el ser humano es un animal y por ello, como cualquier otra bestia, cumple ciertas funciones vitales, a saber: nacer, crecer, reproducirse y morir. Si observamos dichas *funciones vitales,* nos percatamos de que tres de las cuatro son inevitables, en cambio hay una que, dado que somos racionales y tenemos capacidad de decisión, podemos secundar o no. Reproducirse es opcional, en cambio, la mayor parte de la población accede a ello, algunos/as casi como una necesidad. No obstante, resulta un requisito indispensable para vencer al óbito. Sin embargo lo hacemos por egoísmo, por nuestra ambición desmedida de alcanzar la eternidad, porque la reproducción nos permite no desaparecer del todo, pues de lo contrario serían inexplicables los índices de natalidad en una época de crisis mundial generalizada como la que sufrimos actualmente, sabiendo que nuestros hijos van a ser los verdaderos perjudicados de ésta. Por otro lado, tal vez sería beneficioso para el planeta azul extinguir la raza humana.

La obra que ahora analizamos, titulada *La nena roja*, habla precisamente de ese *instinto de supervivencia,* obcecación por la perpetuación de la

especie. *«Dios creó al hombre a imagen y semejanza»*, o eso dicen y, como cualquier otro padre, le enseñó el camino que debía andar, o el que él creía correcto que anduviese, como hijo suyo que era. El problema reside en que dos personas no son iguales, pero la rutina talla cerebros y moldea personalidades, especialmente en tempranas edades que cuentan con la incapacidad de elección por sí mismos/as. Por ello, cualquier régimen totalitario prima la educación como intersticio donde inculcar a las futuras generaciones ciertos valores, con la finalidad de ganarse aliados y evitar la desaparición del sistema, sea cual sea.

*La nena roja* hace referencia a esa utilización de la infancia por los regímenes totalitarios. La obra se presenta en forma de escaparate donde se nos muestra un *attrezzo* y una indumentaria que respondería al uniforme de esa niña preparada para ser integrada en un mundo de ideología respecto al cual no está lista para elegir.

Entre los elementos que aparecen, la mayoría de ellos juguetes de la época, nos llama la atención un babi rojo montado sobre un maniquí y unas botas del mismo color, que, a pesar de su diferente naturaleza, inevitablemente nos remiten a los zapatos carmesí que el *Hada buena del Norte*, rubia y de ojos azules, confiscó a la *Bruja malvada del Este,* verde y fea, tras su fallecimiento para, posteriormente, legárselas a *Dorothy.*[1]

En esta obra, el babi rojo, adquiere un protagonismo superior al del resto de elementos, aparte de por su mayor tamaño, por el contraste de sobriedad frente a la excesiva información de las piezas que lo envuelven. Se trata de una prenda lisa, sin ningún tipo de ornamento, que únicamente cuenta con un sobrehilado blanco, indicador de que está en proceso de formación, guiño a esa incapacidad de la niña para elegir una doctrina. También nos llama la atención una insignia de la estrella roja en cuyo interior destacamos un retrato de Lenin de niño, haciendo alusión al régimen que se potenciaba en la URSS. Con estas insinuaciones, el autor hace posible y más sencilla la lectura: la niña no está hecha para ser lo que otros deciden, aunque sea de… o pertenezca a… Exactamente lo mismo ocurría en nuestro régimen azul. Ese dirigismo sufrido por la infancia, camuflado siempre tras la excusa del tipo *«es por el bien de ella»* hacia una justicia humana o un Dios implacable y justo, no es más que el egoísmo de alguien que se niega a desaparecer de forma natural y pretende coaccionar a los demás a que sigan sus pasos con la finalidad de mantenerse intacto. Por tanto, el régimen se convierte en una maquinaria *transfiguradora* y deshumanizadora, creadora de clones sin personalidad propia, se convierte en una fábrica de maniquíes sin rostro como el que aquí aparece.

*La nena roja,* es una obra hecha con ternura, donde el autor trata el tema de la inocencia. La primera lectura despierta en el posible espectador ese sentimiento de delicadeza que proporciona la presencia de la niña, asociada a la miniatura, envuelta de todos los juguetes que el autor piensa que podría tener dicha niña, a modo de caja de tesoros. Posteriormente, el estudio y la mayor aproximación nos descubren una infancia de exotismo aparente, irreal, proporcionado por la naturaleza artesanal de los objetos y la exuberancia ficticia que otorga la saturación y el dominio del color rojo. Infancia del otro lado del telón de acero que, tras despojarla del espejismo seductor que nos produce en la retina lo foráneo e inusual, resulta más infortunada y menos ostentosa que la occidental en época semejante.

1 *The wizard of Oz (El mago de Oz*. Dir. Victor Fleming, *et. al.*). [DVD]. Metro-Goldwyn-Mayer. 1939.

*Fig. 63. Femmes rouges* . Millet (1998).



### *3.2.9. Femmes rouges*

> *«Hacía calor y zumbaban las moscas sobre los cadáveres. Antes de llegar, grité: «No está.» Le había obligado a ponerse los pantalones del traje de boda, y los hubiese reconocido en seguida. Él protestó diciendo que para qué iba a ponerse unos pantalones que estaban nuevos, y yo no quise responderle que quería que, si le pasaba algo, se llevara puesto lo mejor.»*[1]
>
> Rafael Chirbes

De nuevo la obra se presenta sobre un lienzo-sudario de lino, vestidura de piezas tejidas en telar manual y cosidas a testa que nos rememoran la Sábana Santa cristiana. Ese campo blanco, con el cual ya nos vemos familiarizados debido a su reiteración, esconde tras de sí un interrogante cuya precisa interpretación varía en función de los elementos que lo atavían. Hemos observado con anterioridad en *Viele Tränen*[2] y *Barba Roja*[3] cómo un espacio casi desocupado se ocupa, valga la redundancia, del peso narrativo principal. La carga simbólica contenida en el propio vacío, desmedida y envolvente, ejerce un poder visual casi hipnótico; ausencia en ansiosa búsqueda de una presencia a la que secuestrar entre su narcótico éter, capaz de zambullir a su presa en un ensimismamiento regido por las leyes alegóricas de las que la propia obra participa. El denominador común semántico encargado de encadenar la totalidad de las piezas entregadas bajo la misma configuración de mortaja podríamos extractarlo en un único término: vacío.

El vacío, cuya representación es acertadamente reflejada y sintetizada en creaciones como *L'empreinte du temps*[4]*,* ha sido un insistente motivo en la

1 Chirbes, Rafael: *op. cit., La buena letra,* p.28.
2 Visitar la página 191.
3 Visitar la página 185.
4 Visitar la página 249.

producción objetual de Joan Millet y bien creemos que así queda manifiesto en la presente tesis. No obstante, la idea de la ausencia en sí misma, como totalidad, sobreviene en nuestras mentes de manera excesivamente holgada, empequeñeciendo hasta proporciones insultantes al ser humano entre la concepción que plantea, tan abstracta como ininteligible; cualidad de aquello que la Naturaleza impone sin considerar la razón del homo sapiens, al que menosprecia por erigirse desafiante como predicador de un antropocentrismo incapaz de concebir la conmensurabilidad de la misma.

*Fig. 64. Ausencia* (detalle). Millet (2013).

Así pues, nuestras seseras, insuficientes para la entera intelección de la desbordante provocación que supone el misterio de la vacuidad, se ven obligadas a racionalizar el término sometiéndolo a una concreción que sólo puede suceder al ser aplicado sobre algo físico; recurso degradante por desplumar las peculiaridades esenciales de lo que viene a ser el trasfondo que alberga el significante en cuestión. De ese modo, aceptando las obvias limitaciones humanas, llegamos a la conclusión de que el quid reside en discernir entre lo inexistente y lo indescifrable. Aunque estemos incapacitados para asimilarlo, es inviable creer que las cosas son exactamente



como las percibimos, sería ridículo aplaudir a quienes no intuyen más allá de su respectiva observación concreta, pues conllevaría contribuir a una primitiva visión antropocéntrica de la cual, a pesar de todo, no sabemos muy bien hasta qué punto nos hemos despegado. Por consiguiente, si nuestra consciencia se muestra receptiva ante la inevitable presencia del vacío que debido a su índole impalpable se exhibe frente a nuestros ojos, misterioso y majestuoso, alejado del entendimiento, si sabemos de su existencia como tal aunque no logremos procesarlo, es ineludible la fecundación de una conexión entre el sujeto y la nada, disparatadamente, fruto de una relación imposible. El misterio de lo eterno y la curiosidad de lo humano se funden, quedando éste último prendido del primero.

La situación antedicha quiere ser una observación sobre la sensibilidad de un posible receptor ante lo desconocido, contemplador al que, inconscientemente, aquello que se le presenta como vacuo, cual sudario, le crea una palatabilidad y un magnetismo tal que, sin pretenderlo, le inducen al puro disfrute del sólo lienzo despojado; hablamos de un placer abstracto e indefinible, de un símbolo que alude a una cualidad eterna. Una vez cautivo el concurrente por ese mismo gozo, posteriormente, su mirada se verá condicionada por los matices que redondean el significado de la obra, aquellos que la concretan para aplicarla -como ya hemos citado- a las cosas terrenales con la finalidad de hacerla comprensible. Hablamos entonces de la narrativa, de esa historia íntima y necesaria que el autor pretende transmitir.

Siendo y como es el período de guerra el *leitmotiv* de esta serie, sabemos, con más o menos certeza, hacia dónde decantar esa ausencia que impregna la obra. Penetramos en ella y se nos exhibe una especie de casa abarrotada con travesaños horizontales y paralelos, habitáculo de dos alturas entre cuyas varillas de acero se asoman once mujeres rojas; son piezas finales de las *matrioskas* rusas. Última fue también la posición a la que quedaron relegadas estas mujeres después de la contienda, demonizadas, purgadas, perseguidas y asesinadas; y, aun a pesar de ello, permaneciendo como grandes olvidadas, siempre presas de la soledad y del miedo. Debido a la citada ingratitud por parte del transcurrir de la Historia y su posterior transmisión, nuestro autor, siendo invisible como ellas, decide rendirles homenaje con el ensamblaje que analizamos.

Hay que tener presente la sociedad de tradición patriarcal en la que se encontraban sumisas todas esas muchachas que, durante la II República, decidieron levantar sus voces en beneficio de su estatus social. Obtuvieron así unos derechos sin precedentes y al detonar el conflicto que desgarró España, a modo de repulsa contra el franquismo, muchas, con admirable determinación, abandonaron sus hogares para combatir en el frente, codo a codo con aquellos de sexo contrario; dicho sea que pronto se vieron postergadas a la retaguardia tras una campaña discurrida por el doctor Negrín que, claudicando a las costumbres, transfería cómo la mujer debía resistir: desde las cocinas, los hospitales, las fábricas, etc.

No obstante, sin olvidar la situación citada sobre estas líneas, observamos en el punto céntrico del lienzo un elemento que plantea la segunda situación -recordemos que la primera era la mujer prisionera-. Tratándose de un mapa de signos utilizados para señalizar los accidentes geográficos, no cabe la menor duda de la alusión al mundo exterior, a los caminos y, por tanto, al concepto de *viaje*. Si nos decidimos por enlazar ambas premisas la consecuencia nos evidencia el tema que aborda esa ausencia con la que iniciábamos el estudio. Se relata, pues, el obligado desplazamiento que quizás encajaría con más acierto el calificativo de *odisea adversa,* efectuado por aquellas encargadas del hogar, de sus familias. Responsables y por ello condenadas a la eterna preocupación, a la pesadumbre que otorga el distanciamiento y a la cruel incertidumbre que, seguramente, asomaba cada instante sus garras amenazantes ante la posibilidad de pérdida en el frente de cuanto habían amado: maridos, padres, hijos o nietos; angustia continuada tras la guerra por quedar igualmente perseguidos aquellos fáciles de señalar debido a su reciente pasado, siendo sacados de sus casas en dirección a las cárceles o a una muerte sumarísima. Imagen ésta, sobre todo  la de los que nunca regresarían, última e imperecedera, grabada a fuego en la memoria de sus más cercanos, recuerdo que convierte en derecho inexcusable el deseo de quienes pretenden recuperar los restos desaparecidos de aquel ser amado que jamás volvió. De nuevo el terror convertiría ese momento de incierta despedida en última y definitiva, en muchos casos hasta el tiempo en que se realiza la exposición *Rojos, Rojos. L'or de Moscou.*[1] Por tanto, la obra nos habla de la pérdida del miedo, del

1 *n.*: La exposición fue realizada en 1999. La ley de memoria histórica es aprobada en 2007 y no contempla las exhumaciones de fosas comunes.



arrojo desesperado, del coraje de verdaderas heroínas de la guerra que no dudaron en sacrificar sus vidas por algo que realmente lo valiera, de la necesidad ante una situación cuya descripción -como conclusión- dejamos en manos del escritor Rafael Chirbes; no sin antes apuntillar nuestro desprecio ante la mediocridad de aquello que tildan como *memoria histórica* no dejando de ser un embuste con el propósito de sortear lo que tantas muertes se merecen. Únicamente se puede resarcir del dolor y la injusticia a los olvidados mediante la memoria, sin ella, no dudamos que se vuelva a repetir impunemente la misma situación indigna, causante del antedicho sufrimiento.

> *«La certeza de la muerte las curaba del miedo. Preguntaban en voz alta, a la puerta de los cafés, por el lugar en que habían aparecido aquella mañana los fusilados, y los hombres volvían avergonzados la cabeza y seguían jugando en silencio al dominó.*
>
> *Las mujeres viajábamos en cuanto nos decían que habían visto en algún lugar a alguien de nuestra familia. Necesitábamos ir aunque desconfiásemos de la información. Algunas de las mujeres que se fueron no regresaron nunca.»*[1]

1 Chirbes, Rafael: *op. cit., La buena letra,* pp. 30, 31.

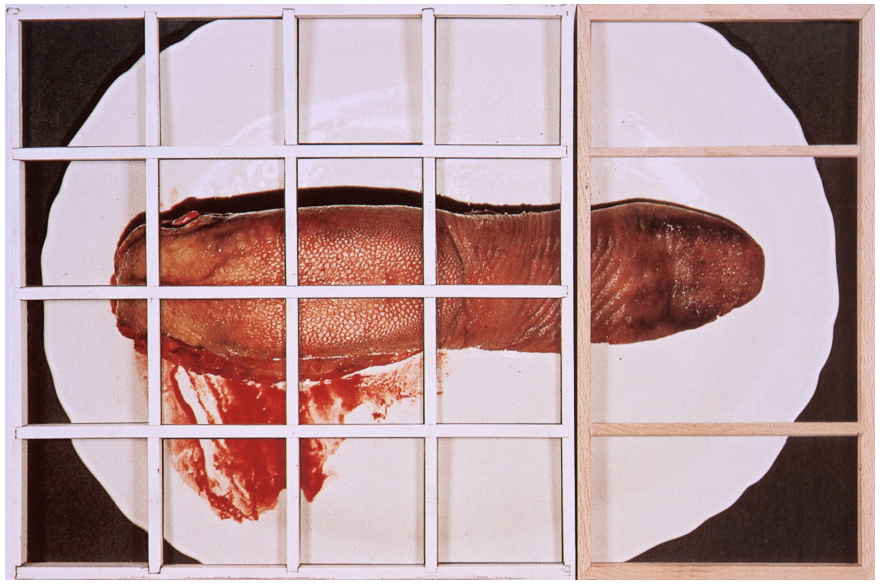


*Fig. 65. I el verb es feu carn.* Millet (1994).



### *3.2.10. I el verb es feu carn*

*«Y el verbo se hizo carne y habitó entre nosotros»*

Y así fue como la alocución de la primera persona de la Santísima Trinidad, encarnada en su respectiva segunda persona, descendió lentamente y desafió la ley de la gravedad, que en aquellos tiempos por no existir se podía perfectamente eludir, para habitar entre nosotros y penetrar, disuadir e iluminar con un discurso elemental de salvación, a la sociedad más egoísta. Generación codiciosa de anhelos de sempiterna existencia y opulencia que, afianzándose a esa verdad eterna, esculpió un aparatoso ardid, conjura contra el resto de la humanidad, para situarse entre los más altos estamentos sociales; cima sustentada por un pueblo iletrado muy condicionado por el temor a comenzar su vida eterna cumpliendo condena en las profundidades del averno. Así pues, el miedo se hizo carne, habitó entre nosotros y fue rentabilizado por el más cínico poder.

Miedo, es precisamente de lo que nos habla la pieza que estamos analizando. El objeto utilizado, en este caso, es una fracción de un sujeto: una lengua de buey se nos presenta arrancada e impregnada con su propia sangre sobre un níveo plato. La primera impresión que nos da es de impacto, guiándonos a continuación hacia una sensación paradójica de repulsión y atracción a partes iguales. Pero la colisión emocional no es en Joan Millet un fin en sí mismo, sino más bien una estrategia comunicativa. Recordemos un breve análisis que hacía Robert Hughes sobre la obra de Francis Bacon con el que podríamos simpatizar en algunos aspectos:

> *«Aquí, se nos repite una y otra vez, está el último límite del expresionismo: estos son los signos de la alineación pesimista a la que ha quedado reducida la imagen humana por una historia de extremos sufrimientos masivos.*

*[…] Sus pinturas no intentan contar historias, sino colgarse del sistema nervioso del espectador y ofrecer, según sus palabras «la sensación sin el aburrimiento de su transmisión.»*[1]

Estableciendo el punto de atención en las últimas palabras de la cita, por ser las que nos ofrecen indicios significativos a tener en cuenta para constituir una relación de intención entre la obra del pintor inglés y la que analizamos de nuestro artista invisible, nos encontramos con que ambos pretenden *«colgarse del sistema nervioso del espectador»* pero lo hacen de diferente manera. En contraposición a las estremecedoras representaciones cárnicas de Francis Bacon, cuyo fin es únicamente retiniano, nos tropezamos con un Joan Millet que nos sitúa directamente frente a los ojos una imagen elegantemente repulsiva, sin necesidad de distorsión alguna, que no permite la indiferencia. El mero impacto no es en absoluto un pretexto, sino una lección de comunicación no verbal, pues la diferencia entre ambos artistas radica en que los dos golpean brutalmente al espectador con sus imágenes, pero únicamente el segundo lo hace con guantes de seda, encerrando así una contención mayor que, por entregarse de modo menos evidente, atrapa al receptor en un halo de incertidumbre y forzosa meditación. Se trata de una maniobra de seducción cuyo objetivo es el de encauzar la percepción del contemplador hacia terrenos intrínsecos que, poco a poco, se distancian de la conmoción inicial para desvelar lo esencial de la producción, generalmente de carácter narrativo, y es entonces cuando cualquier conducto sanguíneo parece desvanecerse para quedar inundado por la poética que emana del interior, del concepto, de la intención genuina del autor, que no es otra que la de relatar una preocupación íntima con la esperanza de que sea compartida.

La utilización de la lengua como objeto nos remite directamente a nociones de comunicación, de expresión. Calificado como el músculo más fuerte del cuerpo, aunque realmente sea una agrupación de ellos, la *sinhueso* es quien permite esa habilidad distintiva de nuestra especie bípeda: el habla. No es de extrañar pues, que el músculo que ofrece la posibilidad de materializar lo que transita por nuestro cerebro haya sido, y continúe siendo, objeto primordial de manipulación y control por parte de ese poder al que nos hemos referido al inicio de este análisis. Podríamos

1 Hughes, Robert: *A toda crítica,* Barcelona, Anagrama, 1992, p.366.



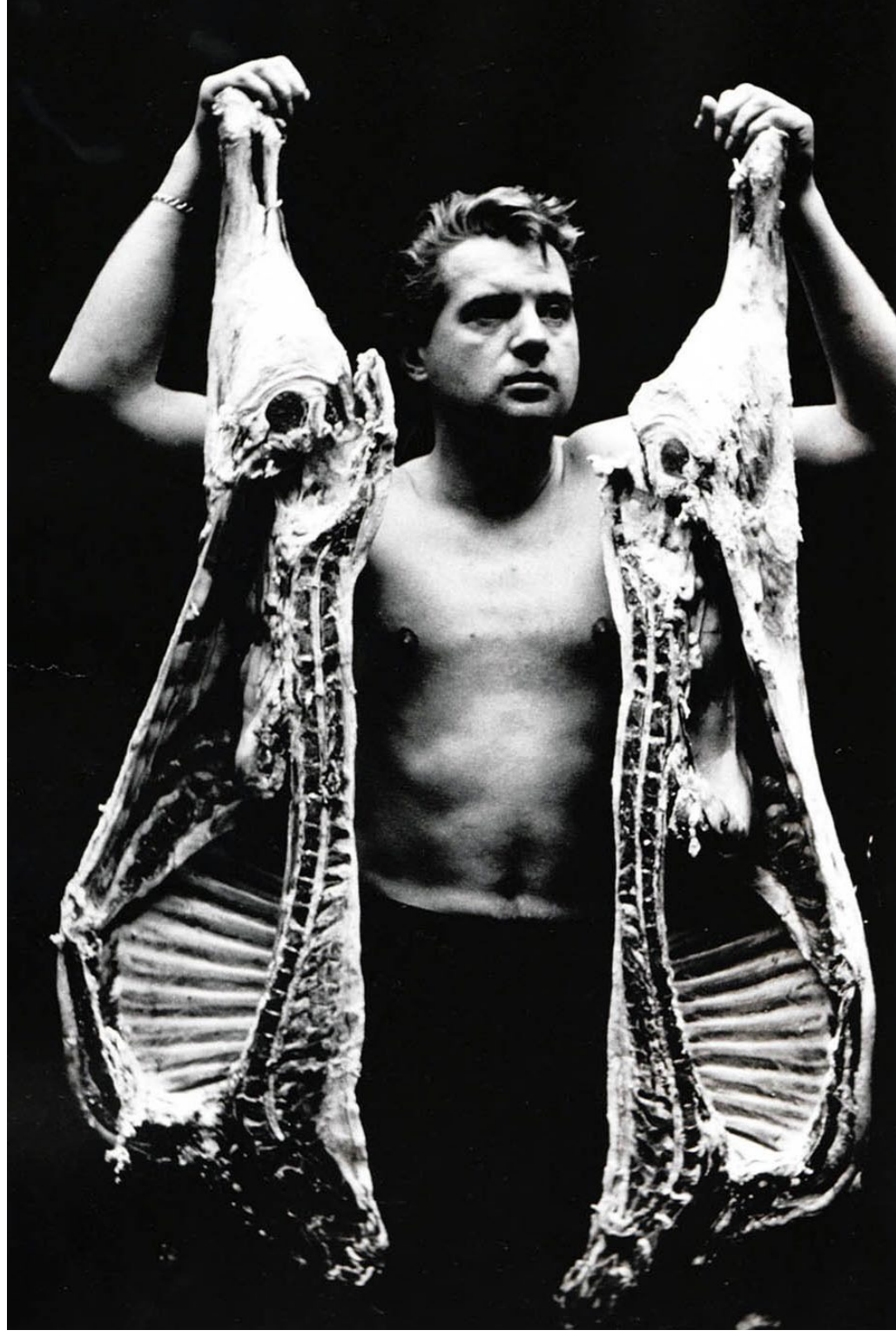


*Fig. 66. Francis Bacon.* Deakin (1952).

establecer una relación que toma como punto de partida el objeto *lengua* y vira lentamente hacia una de sus dos situaciones comunicativas posibles, a saber: el habla y el silencio. Pondremos especial énfasis en la segunda acción para efectuar este desglose artístico-narrativo por ser la menos usual y la que nos interesa particularmente en esta obra: la lengua mutilada. Aunque aparentemente sea una acción por omisión, de la citada en primer lugar, el silencio siempre se presenta con mayor relevancia, tal vez por estar menos presente en nuestra sociedad, tal vez por acontecer de manera más inquietante, consecuencia lo uno de lo otro. No obstante, el que aquí se produce está coronado por una aureola escalofriante que encierra tras de sí una vaporosa sensación de amenaza, así que bien podríamos calificarlo de *circunspección* para diferenciarlo del resto de silencios que no responden a ninguna advertencia previa y, por consiguiente, no nos hablan del horror.

Teniendo en cuenta la serie a la que pertenece, *Rojos, Rojos. L'or de Moscou,* nos percatamos de la envergadura del tema que se trata: la desmemoria generalizada e impuesta, el olvido perseguido por cualquier régimen totalitario o ése silencio que encierra en sí, no solamente la muerte en vida, sino la amnesia deseada para el futuro.

La imagen de la lengua, lejos de cualquier connotación erótica, nos habla de ese terror con el que juega siempre el poder, pánico cuya finalidad reside en controlar a las grandes masas, a la sociedad. Sin embargo, esa tenacidad con la que tales poderíos ejecutan tan complejo trabazón, obligadamente acompañado de demostraciones ejemplares, desvela el talón de Aquiles del nacional-catolicismo: el desconcierto ante una suma de gente pensante y activa capaz de derribar fácilmente su gallina de los huevos de oro, de la cual ya nos hemos ocupado en otra obra *Pour toi qui crois tout avoir V*[1]. Así pues, resulta necesario, en un régimen de éstas características, ilustrar la fortuna de quienes se atreven a desafiar la gracia de un Dios que, seguramente, se regocija desde lo más alto contemplando los límites más aterradores de la condición humana.

La idea de la fragmentación, como observamos, está muy presente en la obra y nos hace retroceder en el tiempo para recordar esa fracción que sufrió España durante la Guerra *Incivil* y la posguerra, así como la falta de libertad de expresión en que quedó sumido el país cuyo principal deseo

1 Visitar la página 107.



era, seguramente, el que aquella locura fratricida finalizara. La lengua de toro troceada se convierte de ese modo en la imagen más directa y sencilla para evocar una España franquista en la que, de existir alguna verdad, era sagrada o bien, sesgada. Teniendo esto último en cuenta, podemos construir un puente relacional para ahondar en un contenido que parece subyacer en la pieza, cuyo indicio nos es proporcionado mediante el inusitado marco que confine la fotografía y despedaza el órgano protagonista. La sinhueso de astado, nos evoca de una manera más o menos directa una colectividad, hace alusión a los habitantes de *la piel del toro*, hoy repartidos en diecinueve comunidades autónomas, al igual que las fracciones en que se divide la obra. Diecinueve espacios políticos, algunos de los cuales históricamente con lenguas propias, identidades igualmente mutiladas tras la implantación del régimen franquista que prefería ejercer el adoctrinamiento y la desmemoria en la gran lengua del imperio.

Podemos concluir diciendo que *I el verb es feu carn* es, en esencia, una observación descriptiva que nos advierte de que el desenlace de una guerra no va acompañado de un punto y final. Muy alejado de cualquier dogma religioso, siempre invencible al tiempo, Joan Millet parece entender que las funciones principales no comunicativas de la lengua, como la masticación y la deglución, incluyen ese silencio que no siempre *otorga*.

*Fig. 67. La lletra amb sang entra.* Millet (1998).



### *3.2.11. La lletra amb sang entra*

No es motivo de discusión aquí la presencia o la ausencia de un Dios implacable y omnipotente; pues las creencias son de libre elección, aunque se luce evidente la figura deforme de un miedo generalizado, del terror hacia el propio desvanecimiento, lance que durante el transcurrir del tiempo ha inclinado siempre la balanza hacia la opción esperable de la naturaleza humana: hacia la codicia. Apostillamos ya en algunos rincones de este trabajo de investigación, léase el análisis de *La nena roja*[1] o *Estat de Guerra*[2], el afán egoísta del ser bípedo, y supuestamente inteligente, por trascender en la temporalidad y erigirse inmortal y extremadamente aburrido entre confortantes almidonados algodones, más allá de la asistencia del $CO_2$, de la gravedad y, por supuesto, del agujero en el ozono creado por la inmundicia de sus *necesidades*. No perderemos tiempo en el cuestionamiento de la fe cristiana, un tiempo tan valioso para aquellos que comprendimos lo que Francis Bacon vislumbró tras contemplar una masa residual canina: *«Recuerdo que estaba mirando una cagada de perro en la acera y de pronto lo comprendí; ahí está, me dije, así es la vida.»*[3] Tras el hedor de la deposición queda su descomposición y posterior desaparición; con suerte, según donde se haya posicionado, sirva de abono para futuros residuos que hoy aún siguen siendo materia *deambulante*.

Lo que sí nos concierne es la materialización de esa administración divina en nuestro planeta Tierra. Nos incumbe por el simple hecho de tenernos adscritos a la totalidad de seres racionales vivientes, en su programa de adoctrinamiento, selección y expansión de corte imperial. Analizando la Historia se puede fácilmente corroborar cuan genocida ha sido siempre eso

1 Visitar la página 209.
2 Visitar la página 167.
3 Sylvester, David: *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*, Barcelona, Polígrafa, 2009, p.114.

que situamos bajo el apelativo de *Iglesia*, a la que nosotros tildamos con amargura y desprecio de *criptoxenofóbica*. No resulta necesario remontarse a tiempos excesivamente pretéritos para constatar hechos que respalden lo antedicho. Centrémonos pues en recordar algunos pasajes del acontecer histórico por los regímenes fascistas:

- Estimularemos la memoria con la dictadura del *Duce*, régimen que al alzarse en una guerra de conquista contra Etiopía, obtuvo la aprobación del papa Pío XII para bendecir por cardenales cercanos a San Pedro aquellos carros de combate, tanques y armas destructoras de superpotencia bélica que se enfrentarían a los cuchillos, flechas y lanzas de los africanos. El mismo pontífice, más tarde estamparía su firma en el Tratado de Letrán (febrero de 1929), el cual reconocía -entre otras cosas- la soberanía del Estado Vaticano, así como un concordato que admitía la autonomía de la Iglesia dentro del mismo, siendo obligada la enseñanza de la religión en los colegios.
- En el caso español, que debido a la intención del autor nos atañe con mayor fuerza en el análisis de la presente serie, el general Francisco Franco, tras la victoria iniciada con el golpe de estado de julio del 1936, recibió un telegrama del papa felicitándolo por la misma. Posteriormente, el Caudillo se vincularía estrechamente con la Iglesia católica para llevar a buen término una guerra de exterminio; convirtiéndose así el catolicismo en la mano derecha del dictador. Sospechamos que dicha unión, resultaba moralmente necesaria al *Salvador de España* del germen comunista y marxista; y calificando la expedición bajo el nombre de *La Gran Cruzada*, Franco convertía su lucha de ideología racista en una campaña regida por el propio todopoderoso; bajo su cuño, toda crueldad y sacrificio quedaban perfectamente justificados.

Con esta cruzada penetramos en la obra misma, batalla político-religiosa representada por Joan Millet con la elección y ulterior fragmentación de una fotografía que funciona como fuente documental de una acción realizada por el propio artista; *performance* encargada de transmitir a un posible espectador el impuesto silencio que nos dejó la guerra. Desde la sección superior derecha del documento fotográfico una mano divina, externa a cuanto conocemos, se encarna en morfología humana y con sus



respectivas falanges presiona con intensidad suficiente como para lograr arrancar de cuajo la lengua a un país que se hace llamar *piel de astado*. La sinhueso bovina, inerte en el extremo de las tenazas, impregna la nación con su propia sangre, fluido colorado que teñirá rápidamente el púrpura de lo que representó la democracia. Ésta es la lengua que aparece en *I el verb es feu carn*[1], en cuyo análisis desvelamos su verdadero significado metafórico: trata de personificar la segada libertad de expresión tan característica del régimen azul. Como consecuencia de la citada intervención *divina,* el país quedaría fraccionado por el éxito de esa *Gran Cruzada* antes mencionada, manifiesta físicamente en la obra que nos ocupa: el signo de la cruz, definido por las cuatro perpendiculares, cuya presencia divide en cuatro fracciones la imagen. Los vencedores, sin embargo, concretaron su propósito de unificación, implantación y expansión del nacional-catolicismo; mientras los vencidos fueron silenciados, asesinados física o psíquicamente. De esta suerte, la pieza fotográfica troceada que nos exhibe el artista invisible hace posible un grito silencioso, simulando aquél que los derrotados jamás pudieron efectuar.

Empero la obra no encauza sus propósitos narrativos por el interior de esa senda, pues llanamente funciona como aporte añadido, como un adjetivo cuya finalidad no es otra que la de esclarecer una situación para que no dé lugar a confusionismo alguno. Sin embargo, al realizar un recorrido visual por aquellas partes que nos quedan fuera de lo ya analizado, percibimos una sensación distinta, relacionada con lo anterior pero cubierta por un halo desemejante que reside vinculado a todo lo relacionado con la infancia. Nos percatamos de la presencia de un par de sillas de madera cuyas diminutas dimensiones transportan mentalmente a cualquier concurrente hacia la época escolar, de parvulario: la primera, situada a la izquierda luce un rojo cadmio en su asiento, mientras la segunda queda impregnada de un color prusia. El cromatismo, descaradamente, apunta hacia ambas ideologías presentes en la España de la época; no obstante, las dos permanecen juntas a los pies de entrambos elementos suspendidos sobre las mismas. Del primero ya hemos arrojado luz y cotejado su función aclarativa; así pues, procederemos a desmantelar la siguiente agrupación de objetos apropiados que consideramos fundamentales para la intelección del tema abordado.

1 Visitar la página 219.

*Fig. 68. Un grupo de niños, al final de la guerra, hace el saludo franquista durante los trabajos para retirar la coraza que protegía a La Cibeles entre 1936 y 1939.* Santos (1939).

Sabemos que el raciocinio racista del general Franco, hacía pensar que la supuesta inferioridad de la estirpe republicana podía subsanarse a tempranas edades, causa por la cual a las madres rojas les robaron los infantes con el objetivo de evitar su degeneración contaminante; caso del que ya nos ocupamos en el estudio de *Expósito*[1]. La religión pasa a ser, al igual que en la Italia fascista, de enseñanza obligatoria, adquiriendo de ese modo un protagonismo e interés recíproco con el estado. El tesón del nacional-catolicismo por corregir y uniformar a los más débiles, a los niños, así como por ataviarlos con ropajes cerebrales anclados en el pasado, tuvo su emplazamiento en las escuelas, aquellas de más prematuras edades. Las hormas que aquí aparecen, son símbolos a los que recurre Millet con frecuencia para referirse a la *norma*. Deriva la conexión entre ambos términos por un juego de palabras debido a la similitud fonética, así como por asociación de causa-efecto: la norma, al igual que la horma, está diseñada para moldear. En este caso, ambas se sitúan juntas, al igual que las sillas, no importa su procedencia, su color, pues indistintamente van a ser ahormadas por la misma matriz.

1 Visitar la página 197.

*Fig. 69. Fotograma de la película Pink Floyd The Wall.* Parker (1982).

Así, podríamos decir que el tema tratado es la infancia en general, sin pretensión de señalar a unos u otros, pues independientemente de bandos, el débil siempre resultó ser el niño/a. Funciona, pues, como recuerdo de esa indefensión inherente a la niñez frente a cualquier manipulación que los sistemas educativos siempre tuvieron -y siguen teniendo- sobre el alumnado, sea ésta declaradamente evidente o camuflada. La extorsión educativa se presenta como hecho indiscutible en cualquier régimen totalitario. España fue un caso ilustrativo, su dictadura impuso la norma a la fuerza mediante la pedagogía del adoctrinamiento tanto político como religioso; y, por lo que conocemos de la antigua URSS, si bien sólo era de carácter político, es de suponer que, en relación a la manipulación del niño o niña, pudiera ser similar, aunque es cierto que se contemplaba una educación de igualdad de género con un proyecto de futuro gratuito para todos los niños y niñas que manifestaran aptitudes frente a los estudios.

En aquella España franquista, forzada al ultra-catolicismo imperante, ¿qué mejor que un enorme calzador para ayudar a afianzar esas leyes las cuales, seguramente, estigmatizarían a la criatura de por vida? *«La letra con sangre entra»*. Palabra de Dios, álter ego del más repugnante poder.

*Fig. 70. De cuna.* Millet (1998).



### *3.2.12. De cuna*

Tras efectuar la lectura del título precedente a la obra que analizamos es inevitable, para quienes conocemos en profundidad la producción artística de Millet, así como su modo de abordarla, el cuestionarse la elección de dicho epígrafe como único aporte propiamente narrativo; sucede esto debido a la singularidad de la sentencia, la cual se sitúa alejada de la normalidad, en materia de cabeceras, instigándonos a la desconfianza y ulterior búsqueda de una polisemia colmada de ideología y moral.

Como bien percibimos en el transcurrir de nuestra investigación, la magnitud hospedada en los títulos de la peculiar creación plástica que aquí descomponemos es tal que la mínima irregularidad, como pueda ser el hecho de ofrecerle a un refrán la categoría de título, hace saltar las alarmas de aquello que podríamos denominar *narrativa intrínseca*; es decir, la captación de lo que el autor pretende exteriorizar. Es así debido a la contextualización realizada, esa previa experiencia que nos manifiesta la desestimación por parte del ejecutor plástico de cualquier elemento fortuito, sea cual fuere. De ese modo, tratándose de nuestro artista invisible, no resulta nada complejo figurarse la existencia de un sentido tras la elección de la inscripción que inicia la presente obra objetual.

*De cuna* es un adagio utilizado para identificar el nivel social al que pertenece cierto individuo, aforismo cuyo sentido se balancea de un extremo a otro dependiendo del adjetivo preliminar empleado: de alta cuna, de baja cuna. No obstante, de la significación nos ocuparemos posteriormente, pues ahora nos interesa adentrarnos en la elección de un proverbio como medio para transbordar perspicazmente cierta información a la obra.

Si cabe, debemos establecer un puente de ligazón entre la posición adoptada por el artista y la esencia de lo que viene a ser una máxima común,

refrán. Sabemos que son sentencias de origen popular cuya forma puede presentarse figurada o pintoresca y la mayoría de las veces encierran una cuestión moral. Habitualmente, los aforismos carecen de autor conocido y suelen ser el producto de una constante observación analítica, la cual el tiempo y la experiencia aprueban o condenan; es decir, su creador resulta ser el propio pueblo y el dicho un reflejo de la misma sociedad, refracción únicamente posible en la distancia temporal. El alejamiento mencionado es compartido por Millet cuya mirada se muda a los ojos de una ciudadanía atormentada por una dilatada y feroz guerra, de la cual obtiene un panorama sentenciado por el destino a permanecer incorpóreo sesenta años después[1]. Sin embargo, mediante esta obra, se obsequia al posible espectador con la mirada, hoy crítica, de la tercera España: aquella silenciada constantemente y relegada a la invisibilidad, la que no fue ni roja, ni azul, ni política, pero sí víctima; una inmensa masa sufridora y muda de pobreza extrema a la cual la guerra no había mejorado. La entereza de dicha mirada se materializa en el centro de la composición bajo la morfología de un jergón confeccionado en yute y henchido a base de pieles de mazorca de maíz. Este colchón, tanto interna como externamente, alude indiscretamente a la clase social desfavorecida que se multiplicó en nuestro país de posguerra y su céntrica posición nos indica que funciona como eje alrededor del cual gira la historia relatada.

Haciendo caso omiso a la generalización de *las dos Españas*, tan utilizada como síntesis en la instrucción del conflicto político-social característico de nuestras tierras íberas, se desempolva en esta pieza una visión considerablemente más cercana a la vida común, más humanizada y, por consiguiente, con predominancia del factor social sobre el político. Se evapora la tan frecuente dicotomía con la intención de dar lugar al surgimiento de tres colchones, objetos elegidos para desempeñar un papel de medio al cual un emisor concreto otorga el simbolismo y las características necesarias, con la finalidad de configurar un mensaje no excesivamente evidente que necesitará de cierta sensibilidad por parte del observador para su correcta comprensión. Representan las Españas sociales en las que quedó dividido el país tras la genocida contienda:

1 *n.*: Sesenta años hasta el momento de la exposición, realizada en 1999.



- En primer lugar, se erige el colchón rallado rojiblanco. Quizás sea la funda más ordinaria y recordada en la memoria colectiva, pero lo trascendental de la cuestión ideológico-narrativa no se detiene en la superficie del elemento, pues en su interior es donde podemos hallar el indicio que nos guíe con mayor exactitud hacia la apropiada interpretación. Dado que el autor se ha molestado en dotar a cada colchón de su respectiva sección de transparencia, cabe suponer, contextualizando, obviamente, como ya hemos apuntado anteriormente para mayor intelección, que la envergadura de aquello localizado en las entrañas de los envoltorios resulta mayúscula y, en cierto modo, determinante. Así pues, tras la *ventana* observamos la borra embutida encargada de representar lo que hoy denominaríamos *clase media*, estrato social cuyo confort nada tenía en común con su homónimo contemporáneo.

- En el centro de la composición un saco de yute, relleno de pieles de mazorca, sustenta el protagonismo de la obra. Destaca la pobreza del material de forro tanto visual como táctilmente, miseria engrosada por la naturaleza del gris cromado propio de todo el follaje por el que queda atiborrada la arpillera destinada al descanso de los más infortunados. Este colchón sería la analogía con el gris del políptico *Pietat*[1]. Toda la penuria de aquél manto plomizo que tapizó el país tras la conflagración, la vastedad del pánico impuesto y el obligado silencio y negación de un estamento social que parecía carecer de importancia para el régimen totalitario, siendo, y como es, de necesidad vital para el mismo, pues la represión sobre dicha categoría social y el pavor de ésta son algunos de los pilares esenciales para el triunfo de los tiranos; todo el ambiente sombrío y de necesidad que, a pesar de la ridícula propaganda del NO-DO, se convirtió en idiosincrasia de un país lisiado; esa totalidad queda condensada en el crujido de las cortezas de panoja. Resulta paradójica la función de descanso en la definición del presente colchón, pues el único reposo de quienes lo poseían, seguramente, sería eterno.

> *«Carecía de fibra moral. No había sido un genio en la política, en la milicia, en la economía o en la formación técnica. Su capacidad, para la traición. La sublevación la reacondicionó de tal manera que los deseos*

1 Visitar la página 175.

*de los monárquicos que confiaban en él se quedaron en agua de borrajas. La inversión en terror que promovió, incluso por medios que chocan en comparación con la Italia mussoliniana y el Tercer Reich, fue el legado sangriento que ha dejado en la historia de España.»*[1]

- Por último, situado intencionadamente a la extrema derecha, dada la incuestionable imposibilidad de abundancia para las demás ubicaciones, tropezamos con una tela adamascada roja y blanca en cuyo interior la albugínea lana ofrece el mayor confort posible en aquellos tiempos a los que perteneció. Esta última pieza personifica la clase social más acomodada.

Apreciamos a lo largo de nuestra indagación en la presente serie una predilección hacia aquello relacionado con el lecho: sábanas, sudarios, colchones o edredones; coincidencia que carece de un carácter accidental, pues bien sabemos que nuestro autor invisible asigna una importancia íntima a todo lo que, de un modo u otro, se relacione con el hogar, el descanso y la regeneración. No es inopinada la selección de indumentaria de cama como símbolo de la casa, de la totalidad de moradas arrebatadas durante el franquismo; síntesis de todas las familias que se vieron obligadas a huir para conservar sus vidas aunque ello significara sacrificar sus hogares, sus camas, en definitiva, sus identidades. Así pues, volviendo a los inicios de esta disertación donde el refrán se adueña de la introducción, podríamos compendiar esta obra bajo un aforismo que rezara: *«dime donde duermes y te diré quién eres»*.

1 Viñas, Angel: «Franco. La crueldad» en *El País*, 29 de julio de 2012. <http://politica.elpais.com/politica/2012/07/27/actualidad/1343404265_327255.html> [Consulta: 4 de marzo de 2015].

*Fig. 71. La embajada de Estados Unidos y el Catholic Relief Service entregan colchones a las familias necesitadas españolas.* Pato (1958).

*Fig. 72. Et por quoi pas?.* Millet (1998).



### *3.2.13. Et por quoi pas?*

*«Sin duda no hay progreso»*[1]

Charles Darwin

La duda es precisamente lo que se vislumbra tras el disfraz de los interrogantes, la insondable introspección de un individuo, camuflada y reducida a la morfología de pregunta retórica. No espera respuesta verbal pero sí un esfuerzo intelectual por parte del receptor que, debido a la naturaleza de la interpelación, queda directamente implicado como partícipe de la escenografía comunicativa que emerge tras zanjar una oración con un signo interrogativo. En el título de la presente pieza se abre una interrogación y con ella una puerta que nos arrastra  hacia lo irreal, directamente entrelazado con la fantasía y con la ilusión de la más tierna juventud, de mundos en donde utopía y realidad conviven en perfecto equilibrio. Sabemos que la mente es incapaz de diferenciar entre fantasía y su opuesto, pero el desarrollo vital en una sociedad asentada sobre los pilares de la razón nos infesta de intelecto y nos deslumbra sobremanera hasta dejarnos ciegos ante cuestiones como la que estamos comentando, provocando así el terror a la incertidumbre, a lo desconocido o a lo que no está establecido, quizás por miedo al fracaso, producto de malas experiencias. Lo que aquí se plantea es una apertura de mente para un país constreñido entre oscuras anteojeras; no pretende imponer, sino ofrecer como posibilidad la III República, alternativa lógica ante una monarquía impuesta *por gracia divina* y un criminal de guerra. Sería prudente que en un país democrático y aconfesional Dios no tuviera nada que ver con el destino político-económico de una élite de sangre azul que se sustenta a

1 Darwin, Charles R.: Naturalista inglés (1809-1882).

costa de la ignorancia y el sudor habitual en tierras del Ebro y, posiblemente, la competencia craneal de Joan Millet no sea capaz, tampoco, de albergar una posibilidad diferente a la de una elección democrática. Pero, aun a pesar de todo, los *bendecidos* por la varita *entumecedora* del poder, como en cualquier otra especie terrestre, persiguen con gran tesón la inmortalidad, aunque en la actualidad sea teóricamente incompatible con su credo.

Se habrá percatado ya el lector de que la presente tesis conserva los razonamientos sinuosos a los que invitan algunos planteamientos de las creaciones objetuales del artista que analizamos, reflexiones subjetivas que creemos necesarias por responder al funcionamiento del entendimiento de un posible espectador, o del propio artista, al encontrarse ante una suma de vestigios capaces de exhortarnos a la cavilación y posterior convergencia con la finalidad de hallar la historia que se quiere transmitir, formando también parte del análisis activo. No obstante, ya dedicamos unas palabras de aclaración a ello en el capítulo introductorio de la presente Tesis Doctoral, aunque nunca viene de más recordarlo.

Volviendo, pues, al principio, donde la duda planteada por el título interrogativo ocupaba la totalidad de nuestro entendimiento, cabe destacar aquello a lo que nos hemos referido anteriormente y que sugería lo utópico, ligado a lo inocente u onírico  y, al mismo tiempo, motor generador de dudas, incertidumbres y miedos entre aquellos sacralizados y amparados por una tradición clasista que hoy, lejos de todo linaje, se empeñan en custodiar aun siendo, y como es, un cadáver obsoleto. Por tanto, la antítesis de esta pretérita concepción se podría relacionar, como ya hemos citado, con una idealidad jovial e impetuosa, que no entiende de edades físicas, ni tiene que ver con el republicanismo, sino, más bien, con la democracia real, con algo que hoy día nos resulta casi fantástico. *Et pourquoi pas?* -¿Y por qué no?-  es la pregunta que desata la introspección efectuada sobre estas líneas, una cuestión aparentemente sencilla y lógica y, sin embargo, tan lejana y denostada por el poder. Plantea una esperanza, una disyuntiva que podría ser posible frente a la postura de un régimen esencialmente totalitario. ¿*Y por qué no* poder llegar a ser esa República que dos veces ha fracasado, si la ciudadanía así lo elige? *¿Y por qué no* ofrecer esa opción en lugar de imponer una monarquía corrupta, enmascaradora, de inicios dictatoriales?



Esta obra no podía ser titulada de otra manera que en francés, puesto que realiza un guiño a la República y la francesa, por proximidad, es la que más vínculos ha establecido con la sociedad española. Además, Joan Millet es nieto de un exiliado político e hijo, igualmente, de exiliado nacido en Francia. Por tanto, la lengua francesa, a pesar de ser menos habitual en su hogar que la valenciana, para él nunca resultó extranjera. Por ello, encontramos una gran cantidad de obras suyas tituladas en dicho idioma, desde los años ochenta hasta hoy. De hecho, a modo de anécdota, recordamos que en su catálogo *Painting for living*, el autor se definía como *«Pintor francés nacido en España.»*[1] Por influencias paternas y cuestiones político-culturales, Joan Millet siempre se sintió algo afrancesado y lo único que admiró de los borbones fue su mobiliario, por considerarlo heredero de nuestra cultura clásica y, también, por respeto al tratamiento utilizado en las artes decorativas o suntuarias del dorado y policromado que, como observamos, está presente, además, en su obra objetual.

Aparece en la escena un niño, sabemos que es una creación de origen fallero rectificada con la finalidad de integrarse en el círculo artístico. Su color, el blanco, predomina en la instalación e impregna de inocencia cada rincón del espacio. El aséptico color simboliza, además de inocencia: pureza, niñez, paz, virginidad, perfección y suele contar con una connotación positiva y representar un inicio afortunado. Todo ello encaja con la idea que se intuye en el ambiente de la presente obra. Podríamos establecer una relación entre la figura impoluta, blanca como el vacío y las palabras de Aristóteles al decir que cuando nacemos somos «*sicut tabula rasa in qua nihil est scriptum*» -como una tabla rasa en la que nada hay escrito-. Aristóteles defiende, pues, que no hay nada en el entendimiento que no haya pasado antes por los sentidos, es decir, que no lo hayamos percibido desde el exterior. No obstante, más acertada nos parece la rectificación de Leibnitz sobre la citada oración aristotélica, a la que añade: *«No hay nada en el entendimiento que no haya estado antes en los sentidos, excepto el entendimiento mismo, esto es, las ideas innatas y las estructuras del conocimiento.»*[2] Por tanto, a pesar

1 Millet, Joan (coor.) *Painting for living* (Exposición celebrada en Castellón, Casa de Cultura, del 15-XII-1989 al 20-I-1990), Castellón, Ayuntamiento de Castellón/ Valencia, U.D. Dibujo del Movimiento, UPV.

2 Leibnitz, Gottfried W.: en «La teodicea existencial en Leibnitz» *Mayéutica,* Vol. 33, Nº 76, 2007, pp. 479-495.

de las fuertes presiones e influencias a las que se pueda haber sometido nuestro infante, su inocente sentido común es capaz de permitirle divergir de orientaciones familiares.

Así pues, la secuencia nos muestra un firmamento de treinta y nueve estrellas, haciendo clara alusión al año en que concluía la Guerra Civil Española, cuyo aspecto rompe con el blanco dominante para reproducir los colores que, a lo largo de nuestra Historia, han representado a España, a saber: el rojo, el gualda y el morado. Bajo ese cielo estrellado, una escalera sugiere la posibilidad de alcanzar la bóveda celeste con la finalidad de adquirir un ejemplar de dicho astro. Acción que únicamente cabría en la imaginación infantil, clarividencia de la cual nos hemos despojado los adultos, quizás por temor a descifrar la facilidad de un cambio que hoy, mientras nuestras mentes se paseen amarradas a una tradición hedionda, resulta ficticio. Pero la simbología del niño no comparte afinidades con el presente, ni mucho menos con el ayer. Al contrario que la senilidad, vinculada obligadamente al recuerdo de tiempos pretéritos por la imposibilidad de desdeñar el deceso vital, la pubescencia erige conjunciones con el futuro, pues su mayor cualidad responde a las necesidades de éste. En consecuencia, la imagen del niño abre una grieta entre el muro mental de tradición arcaica y nos convida a creer en una contingencia, aproximando a la realidad algo aparentemente tan lejano e irreprimible en cualquier angosto intelecto como podría ser la III República.

Llegados a este punto, hay una pregunta que nos podría asaltar: ¿es el niño un elemento de conmoción cuya utilización cuenta con finalidades manipuladoras por parte del autor hacia un posible espectador? La respuesta es negativa y el por qué lo aclaramos a continuación.

Como hemos explicado anteriormente, la imagen de niñez nos ofrece la posibilidad de llegar a algo soñado e irreal. Tanto la figura de éste, que ofrece una estrella, como la escalera, que sugiere la posibilidad de alcanzarla, sólo cabrían en la imaginación inocente de alguien de temprana edad que aún no haya sido golpeado por la cruda realidad. Realidad, por otra parte objetable, al exhibirse siempre relativa y mediatizada por individuos adultos asentados sobre los pilares racionales de creencias tradicionales, cuya esencia, coartada entre barreras mentales causadas por la excesiva devoción a su verdad, les impide la sensación de anhelo, de utopía y, en



el peor de los casos, de cuestionamiento y duda. Es así como quedan desposeídos para siempre de la individualidad propia del adolescente, pasando a formar parte de una gran masa gris dirigida por aquello que denominamos experiencia.

Después de la anterior reflexión, se podría llegar a la conclusión de que la propia obra es quien determina la utilización del niño como único protagonista capaz de narrar la historia que el autor quiere reflejar. Así pues, aunque la palabra *manipulación* esté presente en la obra, dado que remite a un periodo histórico donde el abuso de ella y del miedo mantenían vivo aquel régimen -hoy con menos miedo pero con una adulteración más sibilina, opaca y distorsionadora-, cabe destacar que sin intención no puede existir manipulación alguna. Por tanto, puesto que los designios del artista se dirigen hacia derroteros alejados de la disuasión, podemos inferir en que la utilización del infante como medio comunicativo viene únicamente dada por necesidad de la propia obra.

La misma representa el momento en que el niño ha cogido una de las estrellas del firmamento, casualmente la de color morado, y la muestra con la intención de compartirla con el espectador para hacerlo partícipe en la acción artística, como cuando en cine un actor mira a la cámara y, automáticamente, se establece una relación distinta, un vínculo más estrecho que parece situar al concurrente en una categoría de obligada reflexión y posicionamiento. Tal vez ahí sea donde radique la única maldad partidista del autor, pues el protagonista de la obra bien podría haber elegido ese rojo y ese gualda que parece que tengan que ser únicos y eternos en nuestra enseña nacional.

> *«No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que una imagen, por el contrario, es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: la imagen es la dialéctica en reposo.»*[1]
>
> Walter Benjamin

A lo largo de nuestro profundo recorrido por la producción objetual de Joan Millet hemos percibido ciertas alteraciones supeditadas a la natural evolución de una carrera artística congruente para con lo que sería la esencia del arte propiamente dicho, dejando de lado cifras y elogios que pudieran sobrealimentar un ego que hoy parece discreto y acorde con sus ideales y menesteres. Paulatino progreso iniciado con los ojos, y también con el alma, depositados sinceramente sobre la superficie de cuantos elementos ha sido capaz de procesar, de registrar, la mente humana. Al otear cualquier epidermis objetual, la retina, con su sensibilidad y experiencia, advierte unas cualidades determinadas cuya manifestación en el cerebro propician la aceptación o la negación del elemento: podría decirse que es sometido a juicio, a una valoración subjetiva, la finalidad del cual es acomodarlo en un sector u otro según las preferencias visuales del individuo sensible.

Esta situación, claro está, siempre viene condicionada por las convenciones vitales, culturales y sociales en las que permanece, en este caso concreto, nuestro artista, que planea observando y admirando su alrededor más cercano en el espacio, aunque no necesariamente en el tiempo.

*Fig. 73. Pour toi qui crois tout avoir VII.* Millet (2004).

1 Benjamin, Walter: *Libro de los pasajes,* Madrid, Akal, 2005, p.465.

En contraposición, el sentido de la vista solo permite una somera inspección en la que se incapacita cualquier acceso para su análisis en profundidad, esto es, sin explayarnos demasiado, un mero reconocimiento físico, como ya hemos mencionado recientemente. Aquello examinado desde este ángulo no es más que una simple corteza confeccionada con mayor o menor esmero cuyo material alude únicamente a concepciones terrenales de las que somos únicos culpables, perversas fecundaciones especulativas de la naturaleza humana encargadas, en cierto modo, de la disgregación social en la que persistimos inmiscuidos durante nuestro transcurso vital.

Si bien con esta acción ocular se clasifica el objeto y, al tiempo, se puede intuir parte de la idiosincrasia de los posibles poseedores, lo cierto es que precisamos de los servicios sensoriales del tacto para absorber y nutrirnos de la cualidad del elemento, para penetrar en su interior si este así nos lo autoriza. Aunque hayamos desplazado la mentada impresión táctil a inferior rango en nuestra particular jerarquización de los sentidos, acorde al imperio de lo visual en que coexistimos, cuestión de la que ya hacemos alusión en nuestro análisis dedicado a *Vero spechio*[1], hay quienes confluyen en la sospecha de que el tacto, debido a su propiedad de contacto directo, es la percepción con mayor fiabilidad y, por consiguiente, aquella que más completamente nos acerca a la realidad.

Como ocurre con el extraordinario poder del clarividente que al tocar un cuerpo, bien sea animado o inanimado, se le materializa en el pensamiento un hecho relativo a lo palpado mediante un eslabonamiento de imágenes o sensaciones, al situar las manos sobre un objeto éste también cuenta con la capacidad de hacernos cómplices de su historia. Tal vez, súbitamente, nuestro acontecer inmediato dé un vuelco tras dicha acción y, al asentir el propio objeto, nos veamos envueltos en un suceso que irremediablemente nos pertenecerá, es decir, pasaremos a formar parte de su historia y, por interrelación, también él de la nuestra. Además, aunque nos hallemos en un espacio y una temporalidad compartidos, el intercambio de mundología puede situarnos en el tiempo más propicio de la existencia del mismo objeto con el fin de lograr la deseada transmisión hacia nuestras mentes, a modo de mecanismo comunicativo idóneo que posibilita una correcta escucha e interpretación de lo que sugiere el mismo elemento con pretensión a mostrarnos algo.

1 Visitar la página 113.



No obstante, para que se dé dicha circunstancia cabe contar con cierta predisposición y predilección hacia el mundo objetual y así ocurre con nuestro artista invisible, que se declara admirador del arte y la artesanía de todas las épocas. Para él, aquello realizado en un pretérito merece siempre un respeto y, a la vez, ser considerado, por contar con soluciones técnicas varias realizadas de manera magistral; pues aquello que fue tratado de manera impecable es aquello que más se ha perpetuado. En definitiva, preocupaciones que en el mundo actual, donde todo parece valer y lo efímero es igualmente valorado, parecen desvanecerse. A pesar de lo cual, Millet, persiste firmemente convencido de la importancia del papel que juega el procedimiento técnico en un trabajo de artesanía o artístico cuya naturaleza debiera ser de trascendencia temporal, aunque únicamente fuera para ofrecer testimonio de las realidades sociales, técnicas y estéticas en cada período. El tiempo se convierte en juez supremo a la vez que en verdugo de todo cuanto conocemos, por lo que a aquello que le concede temporalidad, a eso que llamamos eterno, sería recomendable, como artistas, prestarle cierta atención. Circunstancia esta que conlleva, por ende, el interés hacia algunas cuestiones que envuelven al mismo objeto: el objetivo que propició su nacimiento, la coherencia entre el diseño y la funcionalidad, su relación con la estética del momento, la calidad del material empleado y su resistencia al uso, así como su concomitancia con la utilidad, etc. Estas relaciones, que al final son *inter-temporales,* ligadas a los acontecimientos de índole íntima, a los recuerdos que en ellos permanecen en una sucesión conjuntiva, son las que facilitan la sentencia de Walter Benjamin inicial. Los objetos se articulan para narrar y originan un vínculo de complicidad con el autor;  a la historia de los mismos se le une la de J.Millet en una sustracción recíproca de experiencias, relaciones y recuerdos de sus respectivos interiores, generándose así una fusión entre el pasado y el presente que capacita la convivencia de ambos con fascinante eufonía. ¿Quién es entonces el emisor y quién el receptor? ¿Se convierte el objeto en sujeto? ¿En narrador tal vez?

> *«En este caso, la génesis de sus obras es motivada por objetos, buscados o encontrados, no importa, o es lo mismo, pero lo cierto es que de todos modos el fenómeno se produce por la complicidad de ambos. […] el objeto queda sujeto a otros fines, a otros principios y con ello desvirtúa sus valores estéticos, o les da virtud de ser otros y potenciándolos los modifica creando su propia obra.»*[1]

1 Gimeno, Víctor M.: *op. cit.,* «El objeto como sujeto», p. 12.

Indudable es, sin embargo, la materialización de los objetos en calidad de narradores en la producción artística de Millet que queda registrada y desmenuzada mediante la presente Tesis Doctoral. Creaciones que, en ocasiones, al igual que observaremos en *L'empreinte du temps*[1] albergan una imperiosa necesidad de existir y propician una incesante búsqueda de voz que les permita ser cronistas de sus respectivos relatos, huyendo a su vez de la oscuridad que acompaña al olvido. Hemos sido testigos del diálogo que nuestro artista invisible entabla con los denominados *objets trouvés* y de cómo les brinda cuantos medios están a su alcance para ofrecerles la oportunidad de expresarse. Esta acción que, en cierto modo, determina la actitud adoptada por el artista frente a aquello que reclama ser escuchado, sitúa a la palabra en un lugar privilegiado en relación al de la estética: nos encontramos pues ante una obra mayormente narrativa. La belleza de las composiciones no recae en absoluto en la figura de nuestro artífice, como ocurriría en numerosos ejemplos de artistas objetuales donde la adulteración de los citados objetos para crear unas u otras sensaciones de inquietud y misterio serían la razón de existir de los mismos; en Joan Millet la estética viene de la mano de los diseñadores originales, en cuya profesionalidad se confía plenamente. La manipulación del objeto no responde a una cuestión de fútil variabilidad en su forma o función, no estamos frente a un *objeto surrealista,* ni frente a alguien que pretenda romper ninguna norma estética, acción con sentido cuando lo hizo Marcel Duchamp, nos hallamos frente a un conjunto de elementos encontrados que comparten una necesidad comunicativa con el autor.

Con esta exposición Millet vuelve al colegio en el que realizó sus estudios hasta bachillerato, las Escuelas Pías, donde, seguramente, debido a la temática de muchas de las piezas que elegantemente se mostraron en ese mismo lugar durante los meses de febrero y marzo de 2006, en su época de estudiante hubiera sido *suspendido A divinis*[2]. Queda registrada como título de la muestra la segunda parte del veredicto, a modo de colofón del peor de los suspensos que a un Reverendo Padre se le podía sentenciar. Así, este transgresor e inconformista, nacido artista *por la gracia de Dios* como la mayoría de cuantos dudan de su divina existencia, presenta en

1 Visitar la página 249.

2 *n.*: Dicho de la suspensión o cesación canónica impuesta a un sacerdote que lo inhabilita para ejercer su ministerio.



esta última etapa que analizamos una producción caracterizada por una tenuidad significativa frente a la osadía de la inmediatamente anterior, *Rojos, rojos. L'or de Moscou*; el motivo, tal vez, quede ubicado en la manera de abordar dicha exposición.

*A divinis* es un diálogo pausado y constante con los objetos y tuvo lugar durante un prolongado período de diez años (de 1996 a 2006). Etapa de reflexión y reconsideración en la que parece consolidarse el artista con un modo de hacer que se le presenta inagotable. Son obras que se personifican ante la mente de nuestro autor en un principio, aunque necesitan de tiempo no solo para crecer, si no para convertirse en reales; si Duchamp creía peligroso equivocarse en la elección de un objeto, arrepentirse de este tras haberlo considerarlo artístico, es comprensible la necesidad temporal en la obra objetual de Millet, debido a su carácter narrativo que exige del objeto la máxima idoneidad para interpretar el papel de sujeto narrador. Advertimos también, por contraste con lo anteriormente realizado, cierta suavidad en el contenido evidenciando una seria introspección que afecta, a su vez, también a lo físico, a las formas, a la disposición de los elementos. De ese modo, al asomarnos a *A divinis*, contemplamos también la evolución lógica en la construcción de las obras, a lo cual nos referíamos inicialmente. La cantidad de objetos que conforman cada pieza se multiplica y, a la vez, los mismos conviven y participan de la misma historia, interrelacionándose en un coloquio temático. En cuanto a la trama se refiere, el autor persiste manteniendo en ocasiones su característica crítica al frecuente *poder,* sugerido durante toda su carrera, pero, sin embargo, en esta última etapa estudiada, manifiesta preferir contenidos de mayor preocupación íntima, quizás cuestiones menos generalizadas y más personales que nos abren las puertas a su lado más humano, observemos: *La mare morta, Non finito, Viele Tränen II*, *The end*, *Adam i Eva*[1], etc. Vira su obra hacia un camino de mayor lirismo, sosegada senda que integra una poética más acorde con un lenguaje artístico. Los pasos de Joan Millet parecen transitar por ella, ahora tranquilos, con la firmeza de la experiencia y la seguridad de la plácida conciencia, arropado por los *objets trouvés* y las historias que los circundan.

1 Visitar las páginas 331, 338, 315, 345 y 261.

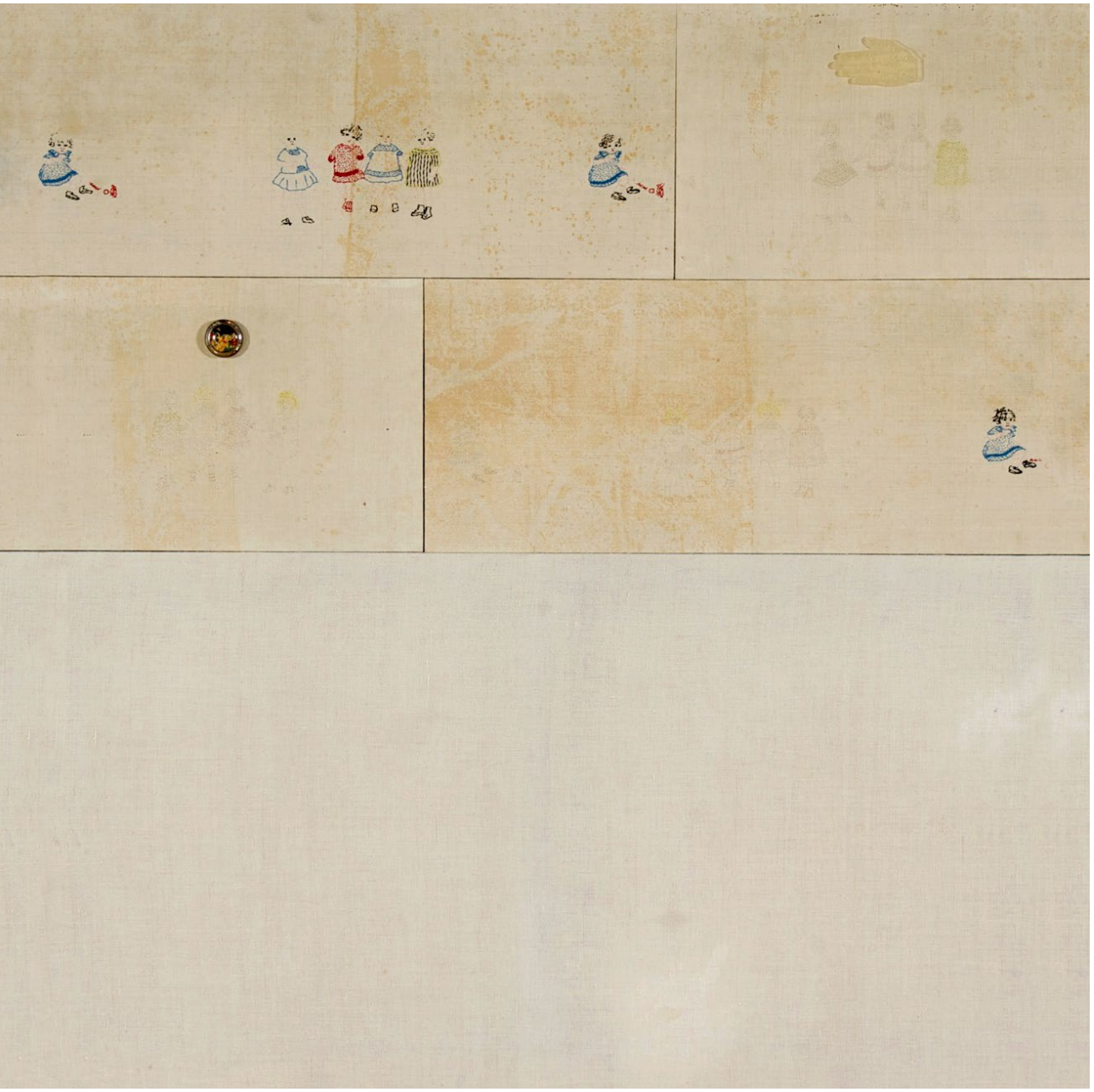


*Fig. 74. L'empreinte du temps.* Millet (2004).



### *3.3.1. L'empreinte du temps*

La utilización de la deconstrucción con el fin de dar lugar a una obra con un sentido narrativo diferente a la original llegó de la mano del azar. Quizás porque a veces, en el arte, como en la vida misma, hay hechos que simplemente suceden, pues así han de ocurrir, y es entonces cuando el individuo debe, seguramente, decidir si los atiende, o bien sigue con esa idea fijada. Así pues, esta obra pertenece a aquellas que, descaradamente, se muestran ante el artista para reclamar su existencia, persuadiéndole para que cambie el rumbo de su idea original. Es la obra la que va a ser protagonista de su propia realidad concreta, siendo el autor la mano inducida.

En principio, sólo se trataba de recuperar una pieza de lino antiguo tejido en telar manual; pero de manera que Joan Millet iba eliminando los restos de hilos de colores de aquellas niñas bordadas sobre la tela, observaba, a la vez que descosía, como aparecían marcados en el lino, fruto del desteñido de los filamentos de seda en el tiempo, los espectros de las citadas muchachas.

Conforme el autor iba *deconstruyendo* la bordadura, acudían a su memoria las imágenes de las jóvenes que, verano tras verano, se dedicaban a la realización de sus labores con el fin de aprender y progresar en la técnica. Estación ésta donde no cabía el aburrimiento, en una época en la que las máximas eran «*ora et labora*» o «*contra pereza, diligencia*». Y aunque, por supuesto, a todas las niñas de entonces no les gustara coser y bordar, aquella actividad formaba parte de la disciplina femenina; así también, dado el caso, podrían colaborar en la economía doméstica realizando este tipo de labores. La mujer burguesa igualmente tenía que ser hacendosa para poder mandar cualquiera de estas tareas a otras personas, si su posición económica se lo permitía. Así pues, de manera que desaparecían las imágenes y aparecían las huellas que los colores de éstas, por los diferentes lavados, habían ido depositando sobre aquel viejo lienzo, Millet pensaba en que únicamente

*Fig. 75. L'empreinte du temps.* Millet (2004). Detalle de las siluetas registradas por el tiempo, debido al traspase de pigmentación de los hilos del bordado al lino del soporte.

ese transcurso de los años era capaz de producir, y lo había hecho, aquellas imágenes espectrales sin la necesidad de tener que recurrir a ejercicios pictóricos más o menos honestos o a iconos habituales con los que poder sugerir el paso del tiempo en la obra de arte. A partir de ese momento el artista empezó a cuestionarse quién habría sido la autora de aquél trabajo anónimo de costura del que, finalmente, decidió no hacer desaparecer por completo, respetando la última figura para convertirla no sólo en última superviviente de esa vida compartida con sus contemporáneos, que cierra el capítulo de la historia y mantiene en su memoria a los demás, sino también como coautora de lo que iba a ser la nueva obra.

Curiosamente, aquél ejercicio de costura en el que, supuestamente, se reunían varias generaciones de mujeres con sus labores, se convirtió en una de las piezas más poéticas del autor. Tanto los materiales como los elementos elegidos, no han sufrido ningún tipo de manipulación y las marcas son las transferidas por los hilos de seda de colores a través del tiempo, sin adición posterior de coloración alguna.

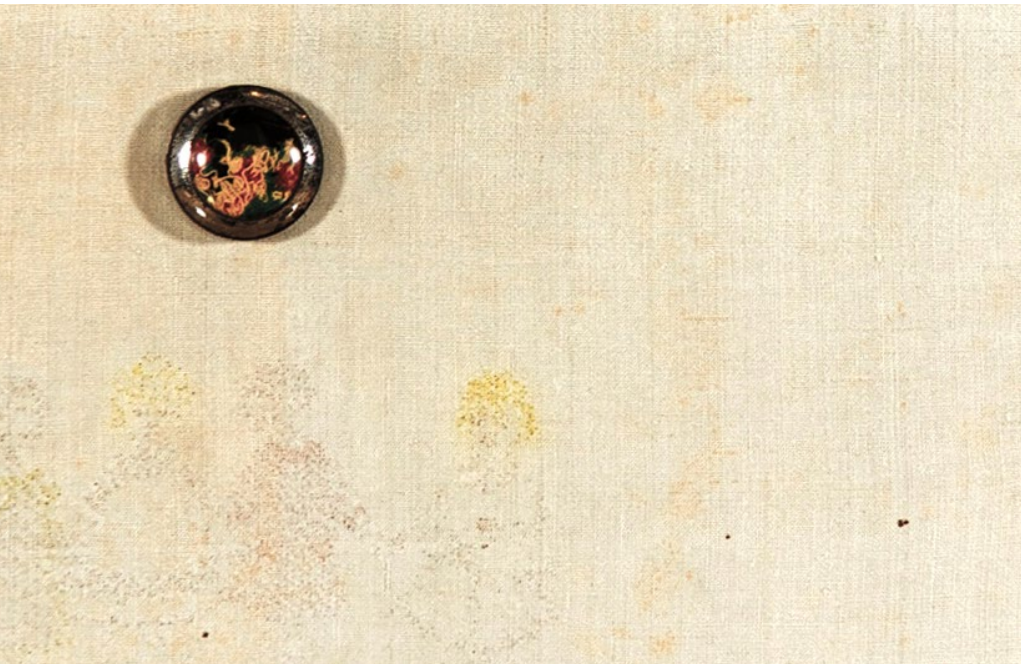


En la parte superior derecha nos encontramos ante una mano abierta de silicona cuya función original era ejercer de jabonera, *«Nena, antes de ponerte a bordar lávate las manos»,* se decía popularmente. Transmutó conceptualmente el objeto al incluirse en una obra de arte y pasó a formar parte de un lenguaje diferente, quizás más lírico, donde predomina el simbolismo. En este caso, aparece la mano en una actitud de respeto hacia el lino, acariciándolo cuidadosamente, sugiriendo una valoración del trabajo, sea propio o ajeno, y una actitud receptiva ante las cualidades expresivas del propio tejido. Las manos son instrumentos de acción y representan el hacer, aunque aquí Joan Millet va más allá y nos muestra la mano izquierda. La mitad izquierda del cuerpo humano está asociada a la energía *yin*, a lo femenino, a lo emocional, a la vinculación con la madre o con otras mujeres, a la quietud, a la creatividad y a la intuición. No es casualidad que así suceda en la presente pieza, ya que el arrepentimiento, cuando se eliminaba el bordado cuyo residuo despertó en el autor una gran inquietud acerca del pasado de aquel trabajo de horas y estaciones perdidas, vinculó su pensamiento al de su creadora original y permitió la chispa que ofrecería la luz necesaria para engendrar una pieza que habla de una relación colectiva íntima, de amistad o proximidad. La labor de bordar atiende disciplinas diversas pero se basa fundamentalmente en un ejercicio de repetición, con lo cual exige una atención permanente que hace posible que la representación bordada esté ejecutada con arte y primor, algo muy diferente a la obra final que estamos analizando.

Sin embargo, dos manos y dos momentos tan lejanos en el tiempo se unen en esta pieza de una manera tan natural que cualquier espectador diría que todo estaba premeditado y, seguramente, negaría tal anacronismo. Por ello, el autor hace una figura retórica de símil/antítesis para tratar de insinuar tanto la mano de creación de la bordadura original y sus efectos, como la mano de destrucción de dicha labor, cuya deconstrucción hace posible una creación posterior diferente que convive con la anterior, al decidir salvar algunas de las representaciones originales: la mano constructiva y la mano destructiva. El hecho de que el objeto de silicona aparezca en la parte derecha de la composición hace referencia a la iniciativa por parte del poder, en la época en que vivió la autora del trabajo original de costura, con el fin de unificar la mano diestra como elegida para la realización de cualquier acción.

En la parte izquierda nuestro artífice sitúa una cajita antigua que se utilizaba para guardar el reloj de bolsillo, de principios del siglo XX, que en este caso alberga los hilos eliminados en la deconstrucción del bordado. Elemento este encargado, también, de salvaguardar el tiempo y, por vínculo funcional, convertido aquí en una especie de relicario cuyo cometido es el de recordar aquel pasado no demasiado lejano, albergando los hilos que conformaban las pequeñas figuras hechas a mano sobre la limpia tela; remembranza de un pretérito donde la gente conservaba todos aquellos pequeños objetos, *cositas* insignificantes que, seguramente, jamás volverían a utilizar salvo en la posible y casual reparación de algún enser. La carencia económica influía en la capacidad de valoración sobre todo cuanto realmente les pertenecía. Un mundo secreto de diminutas cajas de sorpresas que al ser descubiertas posteriormente, cuando el familiar fallecía, se convertían en elementos con una mayor carga de valor sentimental y de absurdos guardados que de riquezas ocultas del desaparecido. Cerrando este políptico de cinco piezas, formado mediante la agrupación de rectángulos áureos, encontramos el inmenso vacío ineludible al que únicamente el tiempo sobrevive, en este caso con forma de trama y urdimbre. La nada y el vacío, protagonistas de nuestra angustia en el transcurso de la vida, existen gracias a nosotros y antes del *no* o de la negación. Pero el tiempo sí sucede.

A propósito de lo inmediatamente anterior, citaremos a Francisco Brines, en cuyo poema *A vosotros, futuros fantasmas* aludía a esa nada inalcanzable y, sin embargo, tan cercana, siempre acechante:



*«Yo te amé en Queronea. Vivos éramos.*
*Entre la pesadumbre derruida*
*un hálito mortal: éramos vivos.*
*Los siglos han pasado, y otros ojos*
*contemplan las ruinas, aún intactas.*
*¿Quién aquí transcurrió? Sólo el vacío*
*fue el tejido del tiempo en este llano.*

*Yo te amé en Queronea. Impalpable*
*era el calor de la ceniza humana,*
*y en la mañana solitaria yacen*
*sombras de fustes derribados, cuerpos*
*ardientes fuimos en su sombra. Cuánta*
*muerte tendría que llegar, borró*
*tu hermosa juventud, sopló en la mía,*
*nada perduró, aquí, donde buscamos*
*que el corazón se acelerase, como*
*si fuese el solo signo de la vida.*

*En la mañana solitaria, amaros,*
*acelerad el corazón, como*
*si fuese el sólo signo de la vida.*
*Perdurable tan sólo es el vacío.»*[1]

1 Brines, Francisco: «El triunfo del amor» en Brines, F., *Jardín nublado*, Valencia, Pre-textos, 2016, p.114.

*Fig. 76. Si madejado.* Millet (2001).



### *3.3.2. Si madejado*

> *«Interpretar es un juego del intelecto, un juego muy bonito a veces, bueno para gente inteligente pero ajena al arte, para gente que sabe leer y escribir libros sobre escultura africana y música dodecafónica pero que jamás encuentra la entrada al interior de una obra de arte, porque se detiene en la puerta, prueba con cientos de llaves y no ve siquiera que está abierta.»*[1]
>
> Hermann Hesse

Una obra que *a priori* se desconoce y emerge desde la albura de aquello que denominamos *cubo blanco* o, en otros términos, habitáculo cuya neutralidad propicia una idoneidad a la hora de exhibir piezas artísticas, a menudo, y por muy reducida que sea su invasión espacial, genera una conexión con su alrededor más inmediato, preceptuándole a este la creación de cierta atmósfera encargada de envolverla e incluso de fusionarse con la misma, de complementarla; no existe palabra más acertada para designar al citado lugar que *complemento*, en el sentido más estricto del vocablo. Hablamos entonces, cabe suponerlo, bajo la conjetura de que se cuente con una correcta disposición e iluminación de la obra, en un ámbito profesional, que permita la transmutación de un área determinada en el apropiado santuario dedicado a la contemplación, a la voluptuosidad artística. Dicha neutralidad siempre se descubre sumisa y camaleónica frente a los intereses exigidos por la presencia de aquél objeto intruso que se le impone, ensanchándose sobre los impolutos muros y generando una caracterización deseada con la que presentarse al público.

Esa naturaleza extensiva, tan exclusiva de la obra de arte, posibilita un impacto visual inicial determinado en la retina del espectador que la observa por primera vez; concurrente que, por su parte, tampoco mantiene en su

1 Hesse, Hermann: *op. cit., Lecturas para minutos I,* p.112.

mirada limpidez alguna, pues su bagaje sensorial, cognitivo y espiritual es probable que le niegue cualquier tipo de ecuanimidad, avivando así en su interior el ferviente deseo de entablar una inminente lucha por la supremacía en ese preciso e imparcial espacio poseído del que hablamos. *Objeto y sujeto* repentinamente se verán envueltos en una trifulca por dominar la situación y aunque el objeto sea visto siempre supeditado al sujeto a ojos del propio individuo, pues éste último al erigirse como creador mantiene una relación de posesión que resulta ridículamente errónea, únicamente la obra conoce y atesora la verdad. Es decir, la intuida unilateralidad en el discurso sitúa a la pieza artística en una posición superior, incapaz de ser derrocada por el ser humano que se ve obligado a aceptar como máxima aspiración su comprensión. A pesar de todo, el portal de acceso, habitualmente, tiene lugar en un plano sensorial cuyo carácter nos permite, a su vez, disfrutar de la técnica y la estética. Aunque escape a nuestra comprensión la razón por la cual la disposición de una serie de elementos que se muestran no puede ser posible de otra manera, es de mayor circunspección la aceptación de una aproximación mediante el placer puramente visual, pues, con ello, también absorbemos indirectamente el flujo de energía que proporciona vida y forma a la obra y, a su vez, se cumple la función comunicativa que en el arte se circunscribe. El acercamiento, por consiguiente, siempre y cuando la intención sea obtener resultados satisfactorios, debe hacerse desde el amor, desde una admiración que, con harta frecuencia, nos condena a la pequeñez, situación otorgada al ser humano, por comparación, frente a la vastedad de la obra de arte cuya capacidad de persistir en el tiempo le confiere una condición que no llegamos a alcanzar.

Sin embargo, en esta tesis, nuestra labor consiste en desvelar el *por qué* de cada obra, así como descubrir la relación entre el artista y los objetos participantes, vínculo determinante de su respectiva morfología, desde la que realiza una transmisión; tratamos, pues, de extraer las claves de un discurso objetual del cual Millet es un claro exponente que nos permite la desmembración necesaria para la búsqueda, con éxito, de todos los valores individuales que conviven y conforman un sentido total.

*Si-madejado* surge a partir de la escultura que realizó Eva Lootz (Viena, 1940), situada en los jardines del Guadalquivir, para *Arte actual en espacios públicos,* en la Expo de Sevilla '92. Se trata de una construcción en ladrillo



cuya forma alude al ocho (8), símbolo del nudo, de la madeja que aparece en el jeroglífico NO8DO, logogrifo de la ciudad de Sevilla leído como «*no madejado*» –no me ha dejado-. La palabra *nodo,* que a su vez es *nudo* en latín, queda registrada visualmente mediante este signo y alude, además, a un vínculo, a la fidelidad de la ciudad andaluza ante el rey medieval Alfonso X, quien les obsequió poco antes de su muerte con el pictograma en señal de agradecimiento. La artista austríaca, por tanto, realiza para su intervención una reinterpretación del símbolo de la ciudad citada, sede de la Expo en 1992 y la titula *No madejado*. La obra en sí es un inmueble que cuenta con escaleras, rampas, arcos y espacios cerrados. Parece mantenerse en la línea de sus producciones de este tipo que hacen referencia al transitar vital y sus diferentes estados, por lo cual sospechamos que la única relación con Sevilla puede ser de índole puramente formal, una ocurrencia con la que se intenta justificar su presencia en el lugar.

No obstante, la condición de invisibilidad de nuestro artista le incita a realizar un juego verbal que gira en torno al verbo *dejar*. Y *dejar,* en el caso que nos concierne, también se refiere a la condición del artista como tal. Nosotros, como narradores omniscientes que somos, tenemos la obligación de conocer cualquier detalle en relación a la producción plástica que concretamos en esta investigación, así que estamos capacitados para desvelar la existencia de un circunloquio que advierte un tema ya tratado en la obra de J.Millet: la complicidad entre artista y *poder.* Si a Eva Lootz *no la han dejado,* tal vez expresarse crudamente si esas resultaran ser sus necesidades, sí le han financiado la pieza en cuestión y le han proporcionado la visibilidad tan ansiada por cuantos artistas compiten en esta carrera sin fin. En contraposición, a Millet *sí le han dejado* expresarse según sus necesidades, siempre a costa del sacrificio de su corporeidad en el mundo de las *Fine Arts* contemporáneas y de la negación de cualquier tipo de capital para la realización plástica-objetual. Aunque la relación establecida entre ambos artífices pueda tener un carácter anecdótico, resulta ser la chispa engendradora de la pieza analizada en estos instantes, por lo que merece ser respetada y meditada en el presente escrito.

Nos encontramos entonces ante una contraposición inicial que se dilata mediante una serie de sub-discrepancias en una ingeniosa demostración de retórica antitética. Así pues, la construcción al aire libre de la pieza situada

en los jardines del Guadalquivir, que alberga en su interior la cualidad de *público* y, por ende, la suponemos aceptada por el *poder,* se enfrenta al espacio cerrado en la que se encuentra la versión de Millet, de mayor intimidad e introspección; la dicotomía del *No* en contraposición con el *Sí* en lo referente al título; la morfología del ocho (8) que permanece abierto en la obra de la artista austríaca, incitando a la participación, ante la exégesis del invisible artista, de condición cerrada, hermética, simbolizada mediante la madeja, de cualidad áspera, bien atada e implicando aquella unilateralidad discursiva a la que nos referíamos unos párrafos más arriba, etc.

Vicent Josep Escartí, a propósito de la exposición *A divinis,* redacta en el respectivo catálogo unas palabras dedicadas a la obra protagonista de este capítulo:

> *«[…] con la presencia de la madeja en el lema del rey medieval sobre la ciudad andaluza, Millet reelabora toda una serie de conceptos y figuras, para ofrecernos una visión ácida del fracaso amoroso: la imagen romántica de la dama que se escapa por la ventana, los dos cajones en representación de los dos mundos irreconciliables de la pareja rota, o la "madeja" que nos sirve para el título, consiguen un clima poético y limpísimo donde aquello que alcanza un mayor valor es el mensaje»*[1]

En efecto, se juega con las palabras para contar una historia de desamor en cuya trama una mujer abandona a su pareja. De centrarnos en la acción evidente, veremos a la joven descender por una ventana, discretamente, en secreto, mediante un movimiento que, además, queda registrado físicamente en la obra con una maniobra de repetición de imágenes idénticas, subseguidas hasta alcanzar el suelo. Las ilustraciones, concebidas a partir de tres serigrafías sobre madera, evidencian la esencia escapista de la huída, aquella referida al entorno de los ilusionistas[2]. La muchacha se desprende de las metafóricas cadenas y se fuga por la ventana, sin otro equipaje que su libertad, sacrificando los bienes materiales que pudieran existir en el habitáculo, considerado durante algún tiempo un hogar, con todo y la seguridad que ello conlleva. Es crucial en esta obra la condición

1 Escartí, Josep V.: *op. cit. Joan Millet o l'art de la insinuació,* p.17.

2 *n.*: Según la RAE, Escapista: Ilusionista que se libera de cadenas, esposas o cuerdas que impiden sus movimientos, con frecuencia dentro de una caja aparentemente hermética de la que debe escapar.



de la marcha, como algo íntimo y reflexionado, como una decisión difícil que cambiará radicalmente una situación personal. Debido a ello, Millet coloca a la derecha de las impresiones un par de cajones cerrados, una señal de apoyo a nuestro razonamiento; ese mobiliario, encargado de albergar los bienes terrenales que facilitan la vida, aparece sin saquear. Ambos cajones permanecen cerrados, lo cual indica el carácter espiritual de la decisión que se toma, seguramente, con una finalidad moral, para obtener un cambio de posición más acorde a unos ideales propios. Como ya habrá percibido el hábil lector, se representa una situación de pareja entre seres humanos, de dos individualidades en desacuerdo, pero, en realidad, es una alegoría que centra su atención comunicativa en una relación tóxica entre la situación del artista con un *poder* que trata de manipularle para el beneficio propio. La ansiada libertad, a veces cubierta con un manto de invisibilidad, reivindicada por Millet en esta pieza objetual lúcidamente dirigida a una colectividad de artistas, pues su consciencia sabe que del mencionado poder no se puede esperar un cambio de similares características, exige un sacrificio en el plano tangible, una renuncia difícil de asimilar.

Con estos dos elementos presentes en la pieza, hablamos de las tres serigrafías y los dos cajones, podría interpretarse como una sencilla y evidente pieza abordando un tema recurrente: el desamor entre una pareja de seres humanos. Sin embargo, a modo de punto y final, de epifonema agridulce, de conclusión, una madeja de cuerda se materializa en la parte derecha de los cajones. La cuerda, recogida en vueltas iguales sobre un soporte de madera en forma de H horizontal, es el material escogido para este desenlace, un elemento de aspereza que, dejando de lado las alusiones al NO8DO, nos recuerda la dificultad de subsistir como invisibles, condición a la que, paradójicamente, parece pertenecer la integridad artística.

*Fig. 77. Adam i Eva.* Millet (2005).



### *3.3.3. Adam i Eva*

Remitir, como lo hace el título de la obra, a Adán y Eva, obliga a una transportación temporal hacia el origen del hombre y de la mujer, hacia un principio bíblico que desconoce las muchas preocupaciones de Charles Darwin y, sin embargo, plantea igualmente el fenómeno de la creación, desde una perspectiva tan sencilla como inverosímil. Muy a pesar del carácter fantástico y literario de los registrados supuestos acontecimientos, encargados de narrar la antinatural vida de la pareja humana primigenia por antonomasia, parece ser que en ocasiones la literatura despierte del ensueño y se vuelva patente en nuestra realidad, seduciendo a la razón y ofreciendo la comodidad deseada ante una existencia repleta de preguntas que, necesariamente, han de permanecer retóricas; toda fe en la actualidad viene proporcionada egoístamente, por el propio beneficio, generada y asimilada debido al miedo a lo desconocido. Este anhelo materializado, permitido gracias al poder de la interpretación literaria, innegablemente, afecta no únicamente a las creencias de los individuos, sino también a su proceder individual y colectivo, puesto que el ser humano queda inscrito en la categoría de animal relacional.

De tal modo y teniendo en cuenta lo antedicho, si sabemos que la temática en la producción artística de nuestro autor invisible -al igual que la de cualquiera cuyas intenciones sean las de transmitir algo- ha de transitar forzosamente por su propia experiencia, como bien decimos en el análisis dedicado a *Dios bendiga cada rincón de esta casa*[1],donde para ello nos servimos de las palabras de Jean-Hubert Martin, significa que la historia ideada antaño, de algún modo, encuentra su correspondiente proyección en esta realidad, prolongada desde tiempos inmemoriales. Es decir, el espejismo, tras atravesar la capa de lo innegable, cala en la mentalidad

1 Visitar la página 289.

de lo real y parasita de ella, coadyuvando, además, a una alteración del comportamiento natural, entre el cual se circunscribe la aceptación sin miramientos de unos u otros roles en la vida ordinaria. Así pues, confluiremos en que Millet está lo suficientemente capacitado para hablar acerca de Adán y Eva, pues perfectamente comprende sus situaciones; al fin y al cabo, han estado acompañándole en su entorno cotidiano durante toda la existencia, aunque, en un principio, él no fuera plenamente consciente de ello.

*«Y el Señor dijo: No es bueno que el hombre esté solo; le haré ayuda idónea para él»*[1] Por consiguiente, el hombre fue elaborado primero y posteriormente la mujer. Somos conocedores de que la fracción que permitió la clonación -obviamente para la omnipotencia no existe límite alguno- fue una costilla flotante de la sección izquierda en la caja torácica de Adán. La supremacía divina no solamente posibilitó una reproducción idéntica, sino, también, la variación con finalidad complementaria. Complementariedad esta que indica, en su más hondo sentido, una supeditación intuida ya en la citada frase, *«idónea para él»* leemos. El hombre fue creado para los designios de Dios y, sin embargo, la mujer fue engendrada para satisfacer los deseos del hombre, o, al menos, eso nos dejan entrever las sagradas escrituras que siguen, tras la escena del fruto prohibido, ratificando nuestra postura: *«[…] con dolor darás a luz los hijos; y a tu marido será tu deseo, y él se enseñoreará de ti.»*[2]

La creación de un vínculo de subordinación de la mujer para con el hombre, es generada desde un principio y aceptada siempre como realidad a lo largo de la Historia, al menos en estas tierras occidentales que habitamos. Joan Millet, como artista y miembro de una colectividad, únicamente se limita a confeccionar una observación descriptiva tridimensional, ofrece forma al hecho, creando una imagen a partir de un contenido concreto. De sencillez en cuanto a la caracterización formal, la pieza sorprende por su viveza en el cromatismo, a pesar de hablar acerca de la excesivamente dilatada sumisión femenina.

Encontramos, pues, a modo de soporte, una colcha tejida con lana, confeccionada a base de desechos pertenecientes a madejas sobrantes de

1 Génesis 3:18.
2 Génesis 3:16.



trabajos de abrigo, nos recuerda a los cubrecamas, tan característicos, que las mujeres elaboraban con la finalidad de no desperdiciar ningún resto textil. Este elemento aparece, por tanto, para representar a Eva, que es, en cierta forma, un acopio de la totalidad de mujeres que participaron o coexisten aún en un mismo mundo. El valor simbólico de la pieza de sobrecama radica asimismo en que se alude, de manera líricamente visual, al papel que estas han desempeñado en nuestra sociedad; al trabajo repetitivo y monótono tanto en la casa como en el campo o en las fábricas, ocupaciones poco creativas y otorgadas por obligación, aunque igualmente necesarias a lo largo de los siglos. Lo mismo que la suma de rectángulos de lana da lugar a una gran manta con capacidad de cubrir y proteger del frío, el cuidado y mantenimiento del campo ha hecho posible también la alimentación, la subsistencia. Nos referimos a una situación que parece pretérita y, en cambio, si lo pensamos bien, aún permanece hoy en día muy cercana, demasiado cercana, quizás de manera menos evidente, camuflada con tintes de equidad. Esa repetición que nos viene dada a partir de cuadrángulos tejidos, unidos unos a otros, alude, además de a una pluralidad femenina que comparte cometido, al tiempo y su transcurrir, y lo hace mediante un paralelismo temporal. Enlazamos entonces con la cuestión inicial, con el punto de partida del edredón, ahora coprotagonista, pues su preparación precisaba de largas y sucesivas estaciones y así lo requería porque así lo determina su naturaleza acumulativa y la exigüidad que conlleva el término *resto,* con lo que se fabricaban las citadas piezas textiles.

Por otro lado, la vasta y cómoda superficie que ofrece la colcha, dividida en noventa y ocho secciones de diferente carácter que la conforman, ampara nada menos que a setenta y ocho objetos punzantes dispuestos compositivamente sobre su colorida epidermis. Ocupan la totalidad de extensión que se les brinda y obsequian al espectador con una nueva información. Son los encargados del género opuesto, los Adanes simbolizados mediante afilados elementos, característica con la cual, precisamente, se alude al papel del hombre en la historia, asociado al trabajo creador, seguramente, incluso narrador de los mismos acontecimientos históricos. Si bien algunos de los mentados *objets trouvés* tienen la misma función, no dejan de ser creaciones diferentes para distintos usos, lo cual convierte al hombre en ese primer diseñador con la obligación de solucionar las necesidades que, con el paso del tiempo, la sociedad va generando. Este rol

de creador, negado o no atribuido a la mujer, es el que, en cierta forma, le ha permitido ser más poderoso y, puesto que sin dualidad se desvanecería el sentido de cualquier acto o pensamiento, también ha hecho de él un ser de mayor destructividad. Así pues, los utensilios necesarios con fines de creación también sirven como hirientes debido a su puntiaguda condición. Por fortuna, la inteligencia concedió a la mujer su desarrollo creativo mediante la utilización de seudónimos, un atisbo de esperanza que, con los años, dará sus frutos y se impondrá ante tal despropósito discriminatorio. Creemos sensata la aclaración de una posible interpretación errónea acerca de los punzantes utensilios, cuya morfología quizás pueda ser apreciada, símilmente, como una imagen fálica. Así como el lecho con la colcha no representa el receptáculo al que quedó relegado el cometido de la mujer, con sus tareas, las afiladas piezas no procuran insinuar, en absoluto, al miembro viril ni a todo cuanto conlleva la relación hombre-mujer, muchas veces de dominación. Estas discusiones son impertinentes ante lo que la obra ambiciona transmitir, pues sabemos con certeza que nuestro artífice, de querer tratar ese supuesto tema, hubiera concebido una escena de celebración en la que ambos personajes se abandonaran al disfrute del sexo, del que considera que se creó originariamente para el placer.

De esta manera ha querido Millet hacer su propio acercamiento a una temática tratada reiteradamente en el transcurso de la Historia del Arte, recordemos a Durero o Miguel Ángel. Con la presente representación de los últimos Adán y Eva el autor incita a la reflexión, propiciando en el espectador una aproximación hacia su propia realidad, a los roles implantados para ambos géneros que aún subsisten y determinan el comportamiento social.

Los objetos, narradores de esta panorámica visión de nosotros mismos, se entrelazan en una fusión de variedades, quedando, además, su interpretación condicionada por un título que, imprescindiblemente, nos transporta en el tiempo hacia el génesis de nuestra especie. No obstante, el hecho de rememorar el pasado también obliga a situar la mirada en un punto de la actualidad con el fin de efectuar la necesaria comparación. Justamente esta operación inter-temporal es la que permite establecer diferencias y producir en nuestro intelecto una imagen genérica de la situación contemporánea. La obra de arte nos habla hoy, pero no necesariamente del ayer, puede que su tiempo verbal sea indefinido y eso, quizás, la haga trascender; puede



que hable en dos tiempos al unísono, los únicos que somos capaces de concebir, a saber, presente y pretérito; y, con ello, tal vez pretenda estimular la introspección y la autocrítica, así como formar un futuro de mayor igualdad por medio de la única manera de hacerlo posible: a partir de la concienciación individual. *«Una obra de arte apunta siempre más allá de su simple presencia en el espacio; se abre al diálogo, a la discusión […] un proceso temporal que se desarrolla aquí y ahora.»*[1]

El anacronismo que suponen las creencias religiosas, unidas de manera irremediable a la índole subordinada en cuanto a la existencia de la mujer se refiere, imposibilita un paso clave en el proceso emancipador del género femenino. Lamentablemente, la fe aún mantiene un desmesurado peso sobre demasiadas personas e instituciones, poder con autoridad suficiente como para dictar y modificar aquellas características que en una sociedad son fundamentales. Rebelarse contra aquello primigenio incapacitado para convivir en una misma mente liberadora, desprenderse de cualquier lastre aprisionador, debe ser un paso crucial que subsigue al que Millet ya efectúa: la presentación de la situación en permanente transcurrir.

Se cree que Dios creó a la mujer para complementar al hombre, pero cabe incidir en el hecho de que, con ello, también hacía al varón más inútil, en lugar de pretender engendrar dos equivalencias relacionales, aunque jamás sabremos si esas eran precisamente sus pretensiones. Es evidente que la complexión física entre ambos géneros dista en su contraposición y sitúa a los individuos en diferentes disposiciones. Sin embargo, en el siglo XXI en el que nos hallamos, debido al avance tecnológico, la única fuerza a considerar debe ser la intelectual, aquella que ubica a la totalidad del género humano en el mismo punto de partida.

1 Willet, John: *El rompecabezas expresionista,* Madrid, Guadarrama, 1970, p.49.

*Fig. 78. Recordatori.* Millet (2005).



### *3.3.4. Recordatori*

> *«Entonces Jesús dijo a sus discípulos: De cierto os digo que difícilmente entrará un rico en el reino de los cielos. Mas os digo que es más fácil a un camello pasar por el ojo de una aguja que a un rico entrar en el reino de Dios.»*[1]
>
> Mateo

A menudo es conveniente despegarse del terror y extraer el intelecto fuera del cuerpo, a modo de proyección astral, con finalidades comprensivas, para que el distanciamiento alumbre el significado de aquello contemplado, tal vez desacertadamente asimilado debido a la inherente debilidad de los sentidos -físicos- que conforman las percepciones humanas. El mismo horror del que tratamos de huir siempre tiene en común el temor a la desaparición, aunque se presente indirectamente, o bien transitando por un cauce cuyo desviado recorrido no propicie la sospecha de su habitual desembocadura en el mar de la tranquilidad eterna.

Iniciamos el escrito con una cita del Evangelio según San Mateo, sentencia esencial, tratándose de la obra a la que pertenecen estas palabras que ahora redactamos, cuyo título es *Recordatori* -Recordatorio-. La misma referencia, a su vez temática de la pieza escultórica abordada, es la que nos lleva a situar en el punto de mira todo aquello concerniente a los dogmas religiosos, sean del tipo que sean; aunque aquí, debido a nuestra situación geográfica y cultural, que compartimos con el propio artista, se reducen a la fe católica. Creencia esta de dilatada experiencia adoptada desde tiempos inmemoriales por la misma iglesia católica, apostólica y romana en su imperturbable afán de manipulación total, de ejercicio del

1 Mateo 19:23

poder y de control sobre la humanidad mediante acciones cuidadosamente efectuadas a través de la infusión del miedo. El pánico a la ausencia, a la aniquilación, al final parece ser el arma más poderosa de cualquier totalitarismo y la experiencia, lamentablemente, nos lo ratifica una y otra vez. Sin embargo, el mismo pavor que inflige el poder comparte un fondo con su causa motriz, pues dicho comportamiento viene dado, a su vez, por un ansia de perpetuación, sinónimo del mentado terror desmesurado hacia la irremediable adjudicación de la condición de ausente.

*«Exigimos que la vida tenga sentido, pero tiene exactamente el sentido que nosotros somos capaces de darle. Como el individuo no es capaz de hacerlo sino del modo imperfecto, se ha intentado encontrar una respuesta consoladora en las religiones y en las filosofías.»*[1] Se crea, por tanto, un círculo vicioso de necesidades recíprocas que se retroalimentan, del que conviene alejarse, como ya hemos dicho con anterioridad. Por ello, y debido a la naturaleza sensorial de dicho terror hacia una causa fisiológica como es la muerte, cabe la posibilidad de que, al apartar las sensaciones a un lado, asimilemos con mayor entereza nuestro sentido en este planeta, así como el de todo cuanto seamos capaces de contemplar en él, a nuestro alrededor; quizás, si lo intentáramos concebir desde fuera de nuestra prisión material, se desintegraría el sentido antropocéntrico que mantiene nuestro punto de vista en una posición rígidamente estática.

Volviendo al hilo en el que nos encontrábamos, aquellas enseñanzas calificadas de *sagradas,* de ser entendidas como lo que debieran ser, es decir, como un compendio de actividades extraordinarias de compleja literatura moralizante, seguramente proporcionarían mayor beneficio entre los lectores cuyas pretensiones giraran entorno al deleite de la lectura subyacente, ejercicio requerido tantas veces para la comprensión de una obra artística. Pero la fobia a la desaparición, temática abordada ya en producciones anteriores de nuestro artista invisible, como ocurre en *La nena roja*[2] o *La lletra amb sang entra*[3], permite el acceso al hecho de creer y, al tiempo, a la generalización de dicha convicción que, en cierto modo, contaría con sentido si mejorara espiritualmente al individuo e inculcara valores entre quienes permanecieran en este convencimiento; pero,

1 Hesse, Hermann: *op. cit., Lecturas para minutos I*, p.69.
2 Visitar la página 209.
3 Visitar la página 225.



en su lugar, acaece como una necesidad cuasi vital, como una obsesión que traspasa las barreras de lo sobrenatural, afectando también así al comportamiento terrenal. Por no mencionar la pesada tradición arrastrada por nuestra Iglesia, cuyo extenso currículum rematado con méritos en atrocidad no es precisamente de gran ayuda para el satisfactorio intento renovador de cambio de posicionamiento, del paso hacia el lado opuesto al que se pretende transmutar mediante la tenaz lavativa contemporánea.

Seamos entonces honestos, en el supuesto caso de asumir la existencia de una eternidad, cabría considerar que tanto su apariencia como su esencia distarían enormemente del espejismo lujoso y de extrema comodidad que se nos vende en las doctrinas, y su alejamiento, tanto formal como esencial, sería tal que jamás podríamos llegar a comprenderlo utilizando como medio una mente humana, terrenal. Por lo cual, a todo caso, habríamos de asimilar las sagradas escrituras bajo un sentido figurado con el fin de ofrecerle cierta coherencia. Aprovechamos ahora para puntualizar, amistosamente y con el objetivo de evitar controversias *post-existenciales*, que nuestras intenciones con esta intervención no pretenden, de ningún modo, ser ofensivas ante los devotos, a quienes les pertenece un futuro de felicidad infinita entre blancas nubes de algodón, pues simplemente tratamos de expresar un punto de vista -acorde con el del propio artista- que creemos crucial para la explicación de una relación narrativa-objetual.

En su favor diremos que la religión ha servido para acumular riquezas y sublimar las artes, inspiradas en sus dramáticos pasajes, para confeccionar una serie de complementos, de vestimentas o simbología de alta calidad con la que manifestar las características más elevadas de una sucesión de estilos a lo largo de los siglos. Nuestro artista invisible parece plantearse todas estas cuestiones y llega a la conclusión de que la Iglesia, paradójicamente, ha servido para el enriquecimiento de las artes y la artesanía en un mundo plenamente material. Para él es suficiente este sentido, que de algún modo justificaría su existencia, aunque no sus actos, pues como incondicional del objeto de valor, técnico, estético o de concepto, justiprecia toda labor que haya persistido en el tiempo, independientemente de cuál fuera la causa de su nacimiento.

Así pues, los trece camellos protagonistas en la presente obra pasean lentamente sobre el delgado hilo filamentoso que, en equilibrio, se sustenta con el único apoyo del ojo de una desmesurada aguja dorada. Su apariencia

recuerda a las artes suntuarias, a toda la ostentación que reviste el mundo eclesiástico, quedando establecida de manera obvia una relación cromática que liga con la irónica intención del artista, cuyo *leitmotiv* es el poder, un poder que para esta ocasión viste con la pomposidad propia del catolicismo. Obra figurativa inspirada, de manera descriptiva y evidente, en la cita que inicia la presente indagación, sentencia que el autor da por sabida en esta ocasión y decide omitirla del título para proporcionarle a éste un carácter preventivo, de advertencia.

Esta pieza de origen objetual, que tenemos ahora entre manos, alberga en su tratamiento un obvio carácter escultórico que difiere en la producción plástica de nuestro artista invisible. Por ello y aunque nos alejemos un poco de las sutilezas narrativas, consideramos de suma importancia reparar, también, en la complejidad de su abordaje técnico, cuyo desglose, con total seguridad, nos permitirá sustraer gran parte de las claves procesuales de las posibles manipulaciones objetuales que en su obra podemos encontrar.

En cuanto al espacio escultórico se refiere, como bien podemos contemplar, este viene dado por el mismo conjunto de elementos que conforman una totalidad exenta y maciza, pues el vacío no lo plantea la obra, sino, más bien, lo forman los elementos relacionados entre sí. Por ello, estaremos de acuerdo en que está tratada a la manera tradicional, lo cual permite múltiples puntos de vista, aunque el de mayor interés sea el frontal por contener más información en relación con el discurso narrativo. No obstante, cabría destacar también los puntos de vista laterales que permiten la visualización del ojo de la aguja, lugar que centra la acción principal.

Los materiales utilizados son industriales: bronce en el caso de los camellos y metal en la aguja y el hilo. Para la realización de los animales, Millet partió de un dromedario de plástico del cual sacó un molde de silicona con el fin de poder hacer una serie de cambios morfológicos en su positivado de cera. Posteriormente, ya mutado el dromedario en camello mediante un modelado manual realizado directamente sobre la cera, se sacó otro molde de silicona que ya sería el definitivo, cuya función consistiría en asegurar la supervivencia de la figura en el caso de que el resultado de la micro-fusión no fuera el esperado, pues dicha técnica se utiliza en joyería para piezas de diminuto tamaño y los camellos cuentan con unas medidas considerablemente mayores a las requeridas. Sin embargo, la elección



de reproducción por micro-fusión vino dada casi por necesidad con un sentido expresivo que la obra tenía que mantener debido a las exigencias del guión comunicativo; era obligación de los camellos contar con el máximo realismo posible y este procedimiento es el idóneo si el principal interés radica en registrar los detalles más minuciosos. Así pues, convergeremos en la coherencia entre discurso y manipulación objetual, aunque esta última se presente como una complejidad técnica -debido al mayor tamaño- que declama la obra y, por tanto, precisa de habilidad para una solución satisfactoria a pesar de los hándicaps. Por el contrario, la aguja de metal fue torneada a mano y posteriormente se le realizó la cabeza y el agujero con sierras, taladros, limas, etc. Instrumentos empleados, igualmente, para la confección del hilo que, a pesar de compartir material, contiene una forma y una textura orgánica y filamentosa que contrastan con las características formales del alfiler.

Para la unión de los tres elementos que conforman la escultura se tuvo que tener máxima precaución en las soldaduras, pues, debido al tamaño y a la condición de las diferentes piezas individuales, se corría el riesgo de que se fundiera algún elemento durante el soldado, ya que existían zonas que precisaban de más tiempo de calor que otras. Por consiguiente, se decidió soldar en primer lugar los camellos al hilo y, dada la fragilidad de las extremidades de estos, se hizo mediante soldadura de plata, que suelda antes de que se funda el latón o el bronce, evitando así posibles malformaciones ocasionadas por el calor excesivo en las patas de los animales. A la hora de enlazar el hilo con la aguja se prescindió de soldadura, ya que existía el peligro de que el filamentoso cable se fracturara debido a la diferencia de envergadura entre el mismo y la aguja, que era cuatro veces mayor. Así, se optó por fijarlo mediante dos mechones metálicos que atravesaban ambos elementos, evitando además el posible balanceo del objeto horizontal. La operación quedó finamente rematada e integrada gracias a un impecable limado y lijado.

Las cuestiones técnicas incitan, también, a detenerse en las cualidades de la superficie creadas por el artista, tales como la textura, que en esta ocasión son un valor añadido y pueden prestarse a interpretaciones o sugerir ideas y sensaciones. En el caso de la mencionada textura, quedan combinadas en la misma obra ambas posibilidades relativas a esta: rugosa y lisa. La aguja está dotada de una superficie muy lisa y, en contraste, tanto los camellos como

el hilo sobre el cual transitan, mantienen una trama rugosa. Observemos como en los doblemente jorobados animales, la misma textura sirve para obtener el efecto lanudo de su natural recubrimiento, tratamiento que se repite en el elemento *hilo*, más semejante a una cuerda, dotada con un rallado cuya finalidad radica en acentuar su procedencia de materiales orgánicos.

En la presente obra el material parece quedar relegado a segundo término debido a la potencia narrativa que encuentra en la forma su más completo medio de expresión, pero, sin embargo, la presencia de un posterior baño de oro le confiere un protagonismo considerable, pues el áureo color cuenta con ciertas connotaciones de las que no podemos escapar. No obstante, a pesar de que dichos significados concuerdan con el tema tratado y lo refuerzan, cabe decir que la decisión del acabado dorado no fue propiciada por el deseo del artista de ofrecer o conseguir cierta estética *kitsch*, pues su finalidad, además de la congruencia narrativa, tenía más que ver con el respeto hacia el color original de los materiales, así como con el hecho de velar por una futura conservación en el tiempo de ese color amarillo-dorado tan característico del bronce recién salido de fundición. Para perpetuar dicho cromatismo se precisa un gratado y un barnizado posterior pero nuestro artista invisible, preocupado por mantener un acabado de mayor resistencia en el tiempo, optó por sustituirlo por un baño de oro, acción con la que se puede, igualmente, respetar el color original y, además, dar un aspecto más satisfactorio debido a las posibilidades que el baño de oro permite: remate con diferentes tonalidades, bien más cálidas o más frías, bien brillantes o mates. De esa forma, el color áureo adquiere cierto protagonismo, pues la utilización del oro conlleva el significado del poder económico al que ya nos hemos referido con anterioridad. El mismo poder es quien posibilita la acción que Millet plantea como un simple problema de proporción y, por tanto, solucionable si se dispone de dinero suficiente, al igual que sucede con las ocurrencias artísticas espectaculares.

Los animales transitan sobre el hilo en un perfecto equilibrio que viene proporcionado por la presencia de una línea vertical contrarrestada por una horizontal, en cuyo cruce se encuentra el punto de tensión de la historia que se está narrando. Nada menos que un camello se encuentra atravesando el agujero de una aguja, mientras hay seis que ya lo han hecho y seis más que lo harán con posterioridad; trece en total, simbolizando a



Jesús y a sus doce apóstoles. Trece, el número del cambio. Se trata de un juego de proporciones que permite materializar la sentencia que Mateo relata, trastocando de ese modo la realidad referida al hecho de penetrar en el reino de los cielos, tan ansiado por todos los mortales.

Esta repetición de camellos proporciona a la obra un ritmo en el espacio e invita al espectador a recorrer su mirada a lo largo de todo el hilo, trayectoria que obliga a la detención al llegar al agujero de la aguja para contemplar el extraño suceso que allí tiene lugar. Partiendo del episodio que se nos enseña, materialización de la famosa sentencia del Evangelio según San Mateo, el artista articula una obra cargada de ironía en la cual recuerda a todos esos ricos y poderosos que, aunque su desbordante poder económico les permita comprar el cielo o, incluso, conseguir hacer pasar un camello por el ojo de una aguja, siempre vivirán con la incertidumbre de su devenir. Quizás su lectura de las sagradas escrituras no les haya sido propicia; quizás la frase se deba a una traducción incorrecta, con todo el esfuerzo que ha supuesto materializar la obra; y el peor de los *quizás* es que, seguramente, tras esta vida no exista otra cosa, impensable pero por la mayoría deseada. Con lo cual se entiende que los poderosos, aunque malos o peores, habrán ganado todas las batallas.

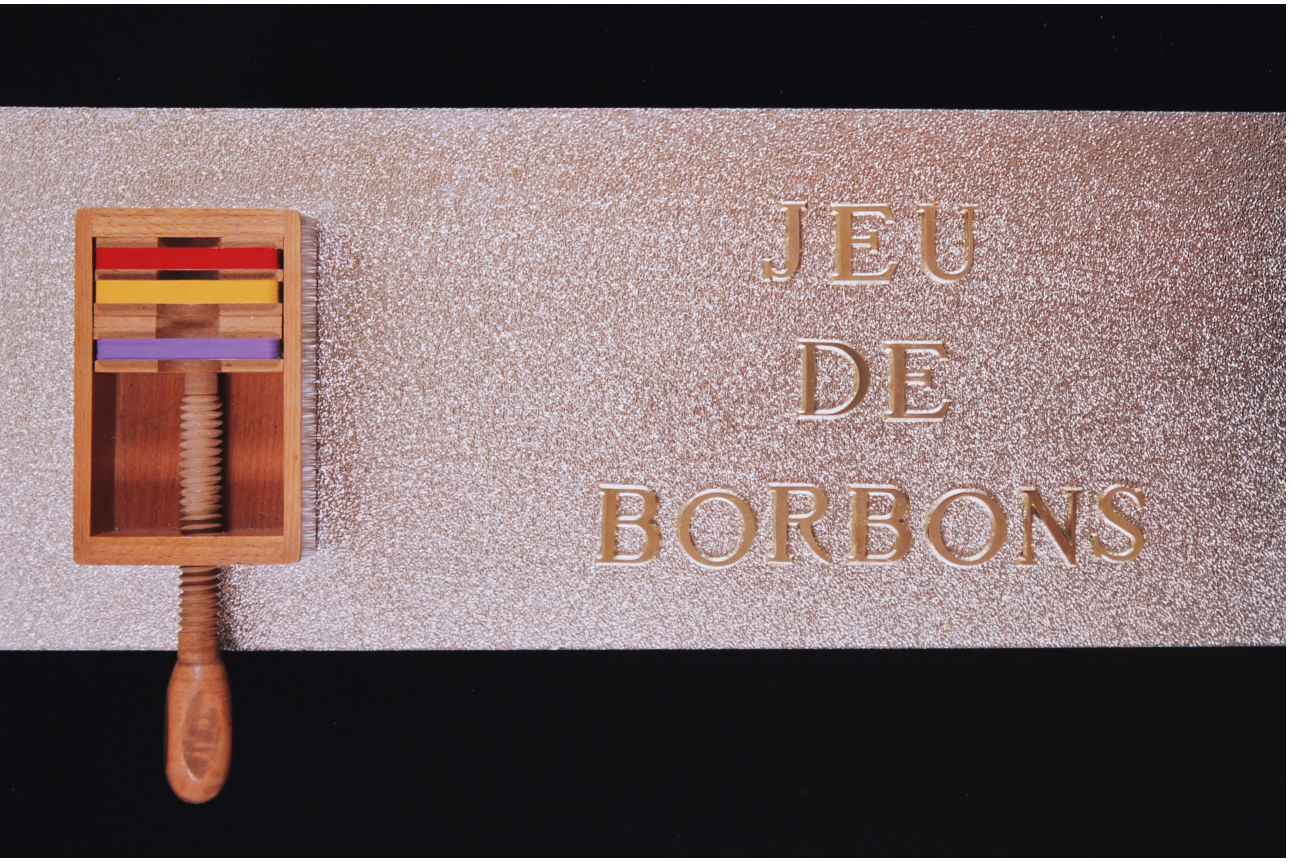



*Fig. 79. Jeu de Borbons.* Millet (2001).



### *3.3.5. Jeu de Borbons*

El novelista y ensayista colombiano Fernando Vallejo, en un momento de lucidez extrema, nos brinda una definición de *Borbón* con la que podremos o no comulgar; empero, igualmente, cabe considerar la naturaleza equilibradamente razonada de la sentencia que, pese a su apariencia vejatoria de mal gusto, contiene una disertación mental sintetizada para la ocasión con la finalidad de facilitar su deglución por el público que se interese en apreciarla. Será entonces, con posterioridad a dicha ingestión, decisión del lector el digerirla o bien vomitarla, según la relación y posicionamiento que se mantenga con un sistema caduco heredado del Antiguo Régimen que hoy sobrevive en formato de cadáver putrefacto, de *zombie*. Quedan asentadas en un despejado ensayo las punzantes palabras del escritor, jamás ingenuas, a modo de observación histórico-descriptiva: *«Definición de «Borbón»: mierda francesa reciclada en España.»*[1] Si contemplamos la oración y penetramos en la exactitud de su rigurosa construcción semasiológica, lejos del valor peyorativo con el que se pueda interpretar, comprenderemos que en ningún momento se aleja de una simple situación que la realidad, unida a la concepción contemporánea, nos ofrece. Así pues, al referirse a *Borbón* se designa a un sujeto concreto junto con el aura que lo envuelve y le proporciona una cualidad distintiva entre la totalidad humana: se nombra una casa real que ha ocupado el trono regio en diferentes puntos del continente europeo a lo largo de la Historia.

Se prosigue en su especificación mediante un sustantivo añadido encargado de perfeccionar la idea que se nos intenta transmitir, que no es más que una aclaración referida a la naturaleza de lo tratado. Un nombre común, en este caso «*mierda*», sencillamente responde a un mecanismo de agrupación, a un factor de carácter organizador con la capacidad excluyente suficiente

1 Vallejo, Fernando: *Casablanca la bella,* Madrid, Santillana, 2013, p.108.

como para permitir asimilar una colectividad según su semejanza en cuanto a cualidad, características y comportamiento, entre otros factores; sirve con el fin de posibilitar cierta estructuración tanto interna como externa, basada en la comparación, en relación a una misma entidad. El significado de la palabra en cuestión denomina un residuo, es decir, un material inservible que resulta de la descomposición o la destrucción de algo. De modo que, acogiéndonos al sentido estricto del término, «*mierda*» parece ser un sustantivo óptimo con el que denominar la esencia de la casa borbónica en pleno siglo XXI, pues no es más que un detritus agonizante, resultante de la abolición del Antiguo Régimen a manos de los revolucionarios franceses mediante la decapitación del rey Luis XVI, perteneciente a la misma casa de Borbón.

Este punto y aparte con el que se inició  un sistema político cuya nueva concepción económico-social facilitó el denominado Nuevo Régimen, del que ahora formamos parte, situó a las monarquías en una posición de declive crónico irreparable. Actualmente la corona se presenta como un sinsentido debido al incuestionable avance de la mentalidad humana y, quizás, también a la pérdida del miedo o a una contemporaneidad que ya no cree en nada. Aceptar una realeza significaría asentir ante la idea de la supremacía de una minoría selecta y transigir al concepto de discriminación que esta acarrea, ya no estamental, sino, más bien, de especie, de preeminencia por pertenecer a una variedad superior por cuyas arterias circula el mismo azul del decrépito totalitarismo, hoy en peligro de extinción, situado siempre a la derecha del Padre Poderoso.

> *«Las dignidades y la condición de los reyes, de la nobleza y de los ricos es el resultado de un accidente de nacimiento; ninguna «grandeza natural» les ha hecho grandes, sino más bien la grandeza que ha sido establecida por voluntad humana»*[1].

No obstante, entendemos, como es lógico, el miedo que empaña los ojos de quienes se ven con la soga al cuello, cuyos deseos de perpetuación incitan a la lucha por la supervivencia. Sin embargo, la preservación del

1 Kolakowski, Leszek: *Dios no nos debe nada: un breve comentario sobre la religión de Pascal y del jansenismo*, Barcelona, Herder, 1996, p.215.



*pedigree*, lo mismo que ocurre con los caninos, entorpece ciertas conexiones craneales, propiciando defectos en la especie, y más aún tratándose a base de relaciones fraternales, como es el caso. Así pues, como consecuencia, la conservación no parece situarles precisamente en un plano elevado con respecto a sus análogos mestizos, mejorados, desarrollados mediante la evolución natural. En virtud de ello, si podemos considerar algún bípedo malnacido, no puede ser otro que aquel que ya antes de nacer sea por derecho futuro rey de un país sin el consentimiento o la voluntad de sus ciudadanos.

Puesto que la mayoría de las ideas son causadas por la racionalización de los sentimientos, a Millet, al igual que a Fernando Vallejo, se le persona la monarquía como un sentimiento anacrónico, como una representación de un sistema perverso que ya no tiene cabida, como un residuo cuyo destino consustancial debiera ser la evacuación inmediata del sistema, con la finalidad de impedir la contaminación de una colectividad en perenne avance. Así pues, su contención podría intoxicar la integridad del conjunto. En su obra, *Jeu de Borbons,* queda esta opinión plasmada de la mano de un espejo cuya ruidosa textura imposibilita el reflejo de cualquier espectador. De ese modo, se sitúa al Borbón en un plano diferente al humano, como bien se pretendía desde la ilusoria cúspide soberana, pero no se le acomoda en la facción de superioridad deseada, pues de ser así, de estar dotados con la pureza de la excelencia, podrían servir, al menos, como vidas ejemplares de tantos hombres y mujeres. En cambio, su sino ha sido el desplome hacia las más bajas esferas a cuyo reflejo, en el caso de los Borbones actuales, no podemos acudir ni siquiera para apreciar sus estilos mobiliarios, a los que se hace indirectamente alusión mediante la presencia del propio elemento, pues el espejo es un objeto importante en el moblaje de esta dinastía por multiplicar la luz en las estancias. Empero, sabemos que a Millet lo único que le suscita interés de la citada casa real es, precisamente, el mobiliario que, al parecer, desapareció con la caída del mismo Luís XVI. ¿Qué tipo de admiración o reflejo cabe esperar en el presente de alguien cuyo mote determinante, finalmente, sea *El campechano?*

El poder de la monarquía, por consiguiente, es hoy meramente simbólico y aunque se pretenda ataviar con los atractivos de un pretérito eminente, la condición física de la humanidad no entiende de elevaciones sanguíneas.

*«Es difícil seguir siendo emperador ante un médico, y también es difícil guardar la calidad de hombre. El ojo de Hermógenes solo veía en mí un saco de humores, una triste amalgama de linfa y de sangre. Esta mañana pensé por primera vez que mi cuerpo, ese compañero fiel, ese amigo más seguro y mejor conocido que mi alma, no es más que un monstruo solapado que acabará por devorar a su amo.»*[1]

La progenie queda lentamente diluida ante la razón y el irremediable final concede un último hálito, aquello que en ajedrez se denomina *el jaque de la agonía,* un sacrificado intento que no prospera, incapacitado para dar un vuelco completo al estado de las circunstancias, por no contar con el necesario apoyo de la cordura. La no asimilación ante tal verdad, que se presenta ya sin tapujos con imponente voz, aviva una reiterada negación, culminando esta con un ataque fallido mediante el cual se echa la culpa de la desgracia propia a la situación externa, es decir, al ala opuesta. Con esta hipótesis que hace nuestro artista invisible en su obra dedicada a los Borbones, ahora analizada, entendemos la razón de ser de los objetos que la configuran, dispuestos sobre el ya mencionado vidrio texturizado que funciona como soporte. La presencia del título, en dorados caracteres sobre dicho cristal, incita al espectador a cuestionarse a qué juegan, realmente, los Borbones. Ahora, debido a la inmediatez de la información, sabemos que entre sus aficiones destacan algunas de las tan propias en casas reales, como es la de disparar a animales, racionales o no, e incluso aunque estén considerados en peligro de extinción. De modo que, siguiendo con sus salvajes inclinaciones y su predisposición a la caza, no es de extrañar su tenaz maltrato hacia su antagónica República, hermana de la que arrebató la monarquía en el país vecino un veintiuno de enero de 1793 en la Plaza de la Concordia de París. A modo de venganza, y seguramente también por lícito terror, la realeza trata de ahogar cualquier gen republicano probablemente con el fin de evitar una situación de inferioridad de fuerzas. Eso sí, se ejecuta la acción a la manera española, mediante la utilización de un garrote vil metafórico que asfixia, cabe recordar que Fernando VII abolió la muerte por horca. Esta maquinaria estranguladora encuentra su síntesis objetual en la presente pieza mediante una caja de guardar juegos de naipes, gracias a una relación de semejanza propiciada por el tornillo de madera que sirve de prensa, análogo al de la mentada y conocida silla

1 Yourcenar, Marguerite: *Memorias de Adriano*, Barcelona, RBA, 2001, p.9.



de tortura. Con el artefacto en cuestión, el conjunto de barajas, tricolor, en relación cromática con la bandera republicana, queda asfixiado bajo la presión que aún hoy mantiene el sistema realista, presente en la España actual. Sin embargo, y a pesar de los colores, este surtido de cartas sigue conservando su nombre de *baraja española.*

*«Definición de «Borbón»: mierda francesa reciclada en España.»*[1] Ese mismo proceso de reciclado del que nos habla Vallejo, que infiere cambios, forzosamente, en ciertos aspectos inherentes al objeto o sujeto original, con total convencimiento, podemos decir que permitió, a su vez, modificar los métodos inmolares del poder supremo. De tal modo, gracias a la presencia del descrito garrote vil, que aunque asfixia no separa la cabeza del tronco, queda abierta, otra vez, la posibilidad de ejecutar sin insuflar daños psicológicos de reminiscencia familiar en las mentes de nuestras majestades. La decapitación se deviene, entonces, una solución demasiado francesa para un país católico que, independientemente del buen o mal gusto en cuanto a artesanía suntuaria, mantiene una Constitución capaz de conceder el derecho de ser rey *por la gracia de Dios*. Y, puesto que la gracia de Dios es infinita y de perenne amparo, ¿cómo no van a permitirse asfixiar, entre otras cosas, a *ese mal necesario*?

1 Vallejo, Fernando: *op. cit., Casablanca la bella,* p.108.

*Fig. 80. Hijos predilectos.* Millet (2005).



### *3.3.6. Hijos predilectos*

> *«Creer en nada pero creer. Sé que la frase es en sí misma contradictoria, pero no hay otro modo de expresarlo. Porque nacemos y morimos, pero en el intermedio damos con nuestros impulsos un sentido a esa existencia sin objetivo»*[1]
>
> Francis Bacon

Φ 1,61803398874988… El denominado número áureo es uno de los factores que evidencian la presencia de cierta armonía establecida en el aparente caos que conforman las corrientes estructurales de la propia Naturaleza. Escribimos su nombre con mayúsculas, al igual que el de los dioses, por tratarse de una fuerza innegablemente superior a cuyo sentido no podemos acceder con los limitados utensilios que se nos han otorgado para defendernos en este breve recorrido existencial. Totalidad compleja, objeto, además, de múltiples preguntas cuyas silenciosas respuestas, ausentes, inducen reiteradamente a una absorbente contemplación que tantas veces derruye las bases de lo asimilado, obligándonos a sucumbir ante lo inconcebible para obsequiarnos, seguidamente, con las más sublimes maravillas observables sobre este planeta azul. Profundidad que se presenta impenetrable y, sin embargo, concreta y traslúcida; como si tratara de hacernos entrever puntuales rasgos y, con ello, transmitirnos alguna enseñanza relacionada con nuestro cometido en este dramático desfile que es la vida humana, tal vez exigiendo del cerebro racional cierta reestructuración central necesaria en lo que se refiere a la asimilación de los impulsos sensoriales recibidos, a esos lazos encargados de conectarnos con nuestro exterior más inmediato.

1 Sylvester, David: *op. cit., La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*, p.115.

Probablemente, la autoimagen, confeccionada a partir de nuestra propia percepción, sea simplemente una quimera, una idealización, un espejismo ocasionado debido a la refracción aderezada con exageradas dosis de amor propio y de los delirios de grandeza tan característicos de nuestra especie. A pesar de la obstinada fe, el universo no parece girar en torno a ninguna bípeda figura.

Con la observación reflexiva se origina una minimización del individuo, así como de todas sus facultades y conocimientos que creía dominar; se torna este un minúsculo ser, torpe, cuestionándose todo a su alrededor, una *tabula rasa* en disposición de aprender. La Naturaleza, inconquistable, estimula su estudio, incita al trenzado de su filamentosa composición y nos sitúa dentro de la misma, como parte de ella. Así pues, gente como Alberto Durero, conocedor de los estudios de Euclides, también consideraba la razón áurea en la misma Naturaleza, porque sabía que se trataba de una repetición y, por tanto, proporcionaba un ritmo y, además, intuía que cualquier tipo de ritmo contiene en sí mismo valores estéticos que se presentan agradables a la percepción humana, de lo contrario no se considerarían armonías. Al trazar su espiral áurea, cuyas espiras se confeccionan a partir de rectángulos dotados con la divina proporción, era consciente de la reincidencia de la mencionada *dorada razón* en el *todo* que conforma la vida, la *totalidad* en la cual él también quedaba inscrito. El armazón del *nautilus* resulta un ejemplo clarividente de esta anáfora aritmética. Más tarde, en el Renacimiento, sería adoptada para casi cualquier composición pensable y su utilidad seguiría vigente hasta nuestros días, como vemos, por ejemplo, en muchas piezas de nuestro artista objeto de la presente Tesis Doctoral. Al igual que en el caparazón del antedicho molusco, *nautilus*, la *razón extrema y media* se encuentra, entre otras cosas, en la disposición de los pétalos de las flores, en la correlación de nervaduras de sus respectivas hojas o en las relaciones de las distintas partes del cuerpo humano entre sí. Como ya hemos dicho, cualquier repetición genera un ritmo y sucede debido a que acontece en un espacio y obliga al trayecto visual, introduciendo el tiempo en la acción.

En la pieza que estamos tratando, la reiteración de un mismo personaje dorado, a pesar de su inmóvil posición, ofrece, asimismo, un recorrido, un movimiento que, en este caso concreto, acaece de manera regular. Una procesión, supuestamente estática, compuesta por sesenta y una reproducciones de bronce acabadas en dorado galvánico al oro fino, circula ante nuestros ojos sin el menor movimiento individual. Dicha rigidez, potenciada además por la frontalidad y la simetría, infunde en cada personaje ciertas pinceladas de sosegada conducta. Más de medio centenar de protagonistas se muestran pasivos, expectantes, a la espera de un suceso inmediato con los brazos abiertos y en actitud de recibir. De acuerdo con los estudios efectuados en el campo del lenguaje no verbal, nuestros sujetos no ocultarían nada, manifestándose seguros de sí mismos; sin embargo, la contextualización nos aconseja revisar la escena para evitar cualquier camino falaz que nos pretenda traicionar.

En primer lugar, advertimos su situación con respecto a la pared que los sustenta. Su disposición elevada señala superioridad. Se asoman todos

ellos al unísono con el objetivo de observar desde lo alto de su grandeza a sus respectivos semejantes, con la seguridad brindada por el poderoso amarre de metal que les sujeta y les proporciona tal situación de elevación, de distinción en definitiva. Al ajustar nuestra retina, de la cual también participan la experiencia y la memoria, percatamos en el diminuto ser una incongruencia: el prototipo inicial de la figura del niño es un juguete de los años cincuenta, un muñeco de toque naturalista en cuanto a las extremidades y a la cabeza se refiere, en contraste con el cuerpo de trapo que las sustenta. Esta apreciación nos indica que, en un principio, el sujeto fue confeccionado para permanecer trajeado. No obstante, los sesenta y un ejemplares se nos exhiben despojados de cualquier ropaje, desnudos mostrando un cuerpo asexuado, porque aunque estemos acostumbrados a escuchar el título de la obra en masculino, también existen algunas del género opuesto a las que se las menta como *Hijas predilectas*, libres o, al menos, esa es su pretensión comunicativa. La sospecha, latente en el interior del posible espectador, florece tras desmantelar el juego de falsas modestias con el que parecen compenetrados/as: cómplices. No son quienes dicen ser y la vulnerabilidad a la que aludía una desnudez que pretendía ofrecer una visión enternecedora, truncada, se desvanece al examinar en detalle la escena y reparar en el total recubrimiento áureo con el que cuentan los personajes en cuestión. Estética de efecto *kitsch,* frecuente en la producción objetual de Joan Millet, cuya razón de existir responde a una necesidad comunicativa e invariablemente participa de ese discurso narrativo e íntimo que el autor confiere a quienes estimen oportuna y fructífera su escucha.

Desplazando nuestra atención hacia el título, esperando de él asesoría para efectuar una adecuada conclusión narrativa, se nos proporciona cierta información que consuma la exploración, iniciada con un mero peregrinar retiniano. Sin oscilar lo más mínimo, la inscripción es directa en su difusión. El tema: los *Hijos predilectos*. Es el nombre de un título honorífico que pueden conceder tanto ayuntamientos como comunidades autónomas de este país y está destinado a aquellos cuya labor o trayectoria, personal o profesional, haya rozado lo sublime y engrandecido su tierra natal. Empero, en el mundo actual que ahora confeccionamos entre todos, ya no de estado líquido -inseguro, cuyos valores se desvanecen- como pretendía explicarnos Bauman en un sinfín de publicaciones, sino, más bien, superado ya el punto de ebullición, convertido en estado gaseoso,



estado que dificulta su control, en el cual aferrarnos a algo resulta ya imposible y, por extensión, imposible parece también de definir lo sublime.

Millet invita a una reflexión que centra su curiosidad en todos aquellos gobiernos locales en los que todavía se mantiene vigente la entrega del título honorífico antes mencionado, indistintamente del color al que pretenden todavía pertenecer. Distinción ideada, como su propio nombre indica, para excluir: se anteponen unos pocos convirtiendo al resto de los ciudadanos en *hijos no predilectos,* siendo, teóricamente, equivalentes en cuanto a derechos y deberes. Así pues, si jamás consideraríamos justo que un padre tuviera a un hijo predilecto por encima de los otros, que lo singularizase ¿cómo los gobiernos de una España que pretende ser democrática permiten en estas fechas una discriminación de tal calibre? Se repite el uso que evidencia la desigualdad desde el poder en un falso pluralismo heredero de todos los tics que mantienen el talante histórico: perduran los *ilustrísimos, excelentísimos* y *muy honorables*, a diferencia de la austeridad en este sentido de nuestro país vecino, Francia, con sus únicos *señor* y *señora*; o bien se soluciona a la manera íbera, con títulos, condecoraciones y distinciones que, al igual que sucede en este caso, son de formato altivo a la vez que despreciativo. Millet los aborda en esta obra como punto de reflexión.

Quizás todo esto sea asimilado, en cierto modo comprendido, debido a que únicamente se extermina psicológicamente al ciudadano que no recibe la distinción y, por consiguiente, la percepción de maltrato, puesto que no es física, resulta invisible, condición que también parecen compartir aquellos descartados, suprimidos. Esta tolerancia masoquista, que debería ser inconcebible en un país del siglo XXI, suponiéndose avanzado aunque nosotros dudemos de ello, se reduce en el presente caso a una refinada operación de orfebrería convertida en narradora.

Labor técnica realizada mediante micro-fusión, además de servir para asegurar su durabilidad en el tiempo en circunstancias normales, se hizo para preservar el detalle más minucioso del arquetipo inicial, de especial encanto, que simboliza al ser modélico, al *hijo predilecto* que todo *padre* desearía; paradigma que se repite una y otra vez con la finalidad de recordarnos el carácter constante de las condecoraciones, otorgadas por el mismísimo poder, degeneradamente predestinadas, dada la imposibilidad por naturaleza del padre o la madre ejemplar a tal dilema separatista.

Quedan los electos registrados para la Historia, que al final, no es más que otra selección cuya veracidad se supone tan subjetiva como el punto de vista que aprecia una perspectiva y declina otra. Sin embargo, la reiteración mentada, sinónima de ritmo, necesita de silencios intercalados para ser posible, al igual que se muestra en la comitiva planteada por Millet, en la cual los intervalos despejados posibilitan la exaltación de los habitados. La ausencia no es tal y, al contemplarlo así, pasamos a percibirla como invisibilidad, cualidad que permite la total franqueza del individuo. El ser imperceptible, para el poder resulta inútil, insignificante, aun siendo, como es, el auténtico narrador de la Historia, que no se elabora de lo general a lo particular, como pretenden transmitirnos mediante una visión tuerta de la misma, sino al contrario: el invisible traza aquello que denominamos micro-historia para abrir el paso, posteriormente, a la teatralización a gran escala que se nos vende en los libros; por lo cual podríamos concluir también aceptando el asunto de la *memoria* como parte de la temática en la presente obra, plasmada mediante una perspicaz elipsis.

> *«[…] hoy los jóvenes novelistas buscan ansiosos un protector que los libere de la antes mitificada radical soledad del arte. O se convierten en funcionarios de cultura de un Estado sospechosamente generoso con quienes debían serle molestos»*[1]

La visibilidad a ojos políticos y sociales exige un cambio de estado que observamos, asimismo, en la pieza que nos atañe. El cuerpo se convierte en una estructura, armazón diseñado para ser vestido, no importa tanto la condición del uniforme sino a quién pertenezca este y a quién represente. Existe entonces cierto nexo entre el premiado y el poder que lo escoge, lo cual viene a sostener que el sacrificio de cualquier disconformidad y transgresión en contra de ese poder se convierte en condición indispensable. Así, la pérdida de la sustancia, de la identidad del juguete, manipulable y de interacción social y táctil en sus inicios, viene dada con la rigidez obligada del material al que ha transmutado, bronce, restringente en cuanto a su capacidad de maniobra. Ahora, los *Hijos predilectos*, convertidos en valor artístico, en producto, pertenecen al mundo de las apariencias: han sufrido la pérdida de espíritu y sólo se tienen los unos a los otros en una exhibición donde se devienen en resplandecientes trofeos.

1 Chirbes, Rafael: *op. cit., EL novelista perplejo,* p.19.



Millet, en esta obra, se atreve a dejar de rogar, como rechazo también hacia ese término que sigue estando vigente en el lenguaje administrativo patrio, y que no soporta. Hablamos del apartado que incluye el término «*ruegos*» -no se sabe a quién- y «*preguntas*», para lanzar una interrogación retórica: ¿*Hijos predilectos* de quién? El autor considera suficiente la condecoración mediante una *Medalla* bautizada con el sustantivo que se quiera, como galardón distintivo de quien el aparato elija como digno de ser distinguido. Aunque, a pesar de todo, mantiene que como individuos pertenecientes a un colectivo civilizado, nuestra obligación es la de ser buenos o superiores en todo aquello que hemos elegido libremente como trabajo o filosofía de vida. De lo que sí está seguro J.Millet es de que jamás recibirá del Ministerio de Cultura la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes por su dedicación al toreo, aunque en lo referente al poder entre siempre a matar.

*Fig. 81. Dios bendiga cada rincón de esta casa.* Millet (2005).



### *3.3.7. Dios bendiga cada rincón de esta casa*

> *«Todos estos objetos, de aquí o de fuera, tienen en común la posesión de un aura. No son simples objetos o útiles de valor funcional y material. Están destinados a actuar sobre la mente y las ideas de las que son fruto. Son receptáculos de valores metafísicos. Transmiten un sentido.»*[1]
>
> Jean-Hubert Martin

Como tambien sostenemos en el apartado referido a *J'attendrai toujours*[2], idea ahora reforzada con las observaciones de Jean-Hubert Martin, el objeto, a causa de la alteración estamental sufrida que supone su elevación al plano de lo artístico, comparece desprendido de su función original, material. La tarea que en un principio determinó la morfología del elemento en cuestión según sus necesidades prácticas, ahora queda completamente disipada y la forma, con su legítima fobia a la orfandad, encuentra su sentido en la superficie metafísica, que acoge su lado más poético y favorece la comunicación con el mundo exterior, eludiendo así a la solitud y a la amnesia que supone una vida vacía, de completa inutilidad. ¿A caso no tratamos de hacer también nosotros algo similar? *«La sustancia de una obra de arte es inseparable de su forma; su verdad y su belleza son dos cosas distintas, aunque misteriosamente sean una y la misma.»*[3] Sin embargo, al contrario que el individuo racional, el objeto puede permanecer durante un periodo muchísimo más longevo sobre la faz de la Tierra, en una probable sucesión de vidas que le adjudican la contingencia de convertirse en un recipiente de experiencias, en un testigo

1 Martin, Jean-Hubert (com.): «Préface» (Marqués, D., trad.) en *Magiciens de la Terre* (Exposición celebrada en París, Museo Nacional de Arte Moderno Georges Pompidou, 1989), París, Editions du Centre Pompidou, 1989, p.8.

2 Visitar la página 296

3 Huxley, Aldous: *Música en la noche,* Barcelona, Kairós, 2001, p.36.

del tiempo, en un remoto vestigio de lo que llegó a ser un determinado ser humano o una colectividad de ellos.

Al trasladar un cuerpo funcional, útil, al mundo de lo físicamente *infuncional*, de las artes, se transmuta también la concepción que de él tenemos. La relación con él se deviene distinta, ya no es de subyugación ante la criatura que lo creó, sino de equivalencia. Ilación que da lugar al intercambio de información, al relato, a la complicidad y, obviamente, también ofrece la posibilidad del desacuerdo, siempre mutuo.

Manifestaba entre líneas el propio Jean-Hubert Martín, en su texto con motivo de la exposición multicultural *Magiciens de la Terre*, exhibición que comisarió para el Centro Georges Pompidou y la Grande Halle de la Villette de París en 1989, que el individuo únicamente es capaz de hablar sobre aquello que conoce, por lo que, indirectamente, llegaremos a la conclusión de que todo el mundo, independientemente de que sea o no artista, comparte similares preocupaciones que conforman su día a día, sus temas de conversación y, en consecuencia, sus discursos e historias. Confluiremos en que la cercanía se presenta condición necesaria para la transmisión y, al extrapolar esta hipótesis al sector artístico, nos percataremos de que, en última instancia, los temas abordados en este sector del arte son comunes entre la totalidad del mundo, pues aluden a inquietudes humanas y esa condición las hace, a su vez, universales. Temáticas como la del SIDA, la identidad, el poder, la represión o la violencia, entre otras, son las planteadas en el círculo del arte contemporáneo. Se habla, en definitiva, de la sociedad en la que se vive y del entorno que la arropa.

Joan Millet no es ninguna excepción y a través de la obra *Dios bendiga cada rincón de esta casa* realiza, a su modo y de manera muy personal, una aproximación al espacio expositivo encargado de albergar su última exposición hasta la fecha, titulada *A divinis:* la sala Coll Alas de Gandía. Se trata de un habitáculo interior que forma parte de las Escuelas Pías, edificio de los jesuitas y sede de la antigua universidad de Gandía. Estimamos crucial el hecho de reparar en su pasado como edificio en el que dos órdenes religiosas habitaron y en cuyo interior se ha impartido tanto conocimiento hasta ahora. Hoy, aunque siga siendo de los mentados padres escolapios, estos ya son meros vestigios, restos de lo que fue el colegio cuando Millet



estudió allí durante los años comprendidos entre 1964 y 1974; en su interior el autor recibió una formación docente basada en valores religiosos, circunstancia que influyó, posteriormente, en parte de su producción artística, como bien advertimos a lo largo de la presente tesis doctoral. Dicho lo cual y situando ya nuestro interés frente a la pieza específica que espera de nosotros unas palabras con responsabilidad suficiente como para depositar luz sobre su traslúcido contenido, cabría, en primer término, puntualizar que hablamos de una de las pocas instalaciones confeccionadas por nuestro invisible artífice. Esta sencilla labor de taxonomía ya obliga *a priori* a nuestro intelecto a reflexionar sobre el lugar elegido para su exhibición, pues la condición de cualquier tipo de instalación, a menudo, exige cierta cooperación del espacio que, con toda seguridad, la consumará.

De modo que, sobre una blanca pared, un total de cuarenta y tres idénticas conchas doradas[1] son homogéneamente distribuidas en tres filas a lo largo de nueve metros, generando un mar de caparazones de bronce capaz de engullir al curioso espectador e impidiendo a este su posible huída de la escena, planteada entre la vastedad de un espacio con feroz e íntima personalidad en lo que se refiere al propio artista, lugar repleto de recuerdos aprisionados que se materializan en la mente de Millet y demandan de él una especie de exorcismo liberador.

La relación entre el espacio y el autor se vuelve evidente en su discurso -desde que se nombra a la exposición con el título *A divinis,* aludiendo a algo tan negativo y positivo a la vez, según la posición de los ojos que interpreten, como es una expulsión clerical de esta índole- y esta pieza en concreto estrecha aún más el vínculo tóxico que obliga a nuestro artista a actuar mediante una maniobra de ensalmo, decidida con la finalidad de subsanar la problemática situación, de liberar el horror atrapado. Toda alusión a la religión, como bien observamos en los análisis de este último grupo, es ineludible en la presente exposición y siempre se presenta como una evocación agridulce: dulce por rememorar a una época de juventud, etapa de desarrollo repleta de posibilidades, ya ofrecidas y también por llegar, de sueños y aspiraciones personales y profesionales; y, por otro

1 *n.*: Las piezas están en su color natural, el dorado característico del bronce recién salido de fundición. Con la finalidad de conservar un color dorado homogéneo, se les confeccionó un baño rápido de ácido nítrico y sulfúrico diluidos con agua.

*Fig. 82. Detalle de una concha perteneciente a la obra Dios bendiga cada rincón de esta casa* (detalle). Por Gregori (2005).

lado, de amargo sabor debido a las circunstancias protagonizadas ante la comparecencia del entonces joven Millet, que presenció momentos lo suficientemente poco generosos por parte de algunos sacerdotes; tantos como para dedicar una crítica e irónica obra al espacio que, de algún modo, les definía y les proporcionaba una idiosincrasia común. Las actitudes violentas, que debieran ser impropias de gente cuyo oficio radica en predicar una fe basada –en teoría- en valores como la bondad y el perdón, fueron las que sembraron la semilla que, muchos años después, engendraría la pieza con la cual ahora permanecemos ocupados.



Nuestro artista invisible, a modo de remedio o contraataque, realiza una maniobra de invasión a base de elementos familiarizados con el universo eclesiástico, como son los marinos exoesqueletos encargados de hospedar el agua bendita, objetos cuya apariencia es, seguramente, producto de una fortuita correlación de continente-contenido invertida. La misma concha hartas veces empleada con fines purificadores, en sacramentos que denotan iniciación en la cristiandad, ahora asalta uno de sus emplazamientos para denunciar las crudas realidades allí acontecidas. Sabotaje determinado tanto por el título de la obra -*Dios bendiga cada rincón de esta casa*- que señala la cantidad de infamias retenidas entre los muros de lo que ahora es un espacio expositivo, como por la ocupación objetual que lo materializa, anexionando una aspecto visual a la sentencia y evidenciándola para que el espectador la perciba con mayor impacto. La obra queda, por consiguiente,

materializada en formato de mordaz petición divina, como solución a aquellos momentos no gratos vividos y aún imborrables en la retentiva de nuestro artista.

La elección de los citados caparazones, como bien hemos apuntalado anteriormente, viene dada por una relación de semejanza con objetos pertenecientes al ajuar de nuestros ritos sacros. No obstante, se prescinde del modelo original y las reproducciones son quienes cuentan con la función de conquistar la zona y hablar de ella. Sutil operación de invasión esta que introduce al elemento extraño mediante un esmerado camuflaje que mantiene con el original un nexo de parentesco. El mundo que habitamos, en su contemporaneidad, permite la reproducción e incluso el mejoramiento técnico del dechado y, en ocasiones como la presente, acaba siendo aniquilado por su propia réplica, aunque no sin merecérselo.

> *«Aquí ya no tenemos el modelo y su copia: tenemos una copia que devora a su modelo, y el modelo deja de existir mientras que solo la copia, por una extraña ley de la naturaleza, goza del privilegio de la existencia. El modelo imitado se convierte entonces en un accidente de su copia –un accidente frágil, en peligro de ser engullido- y no al revés. El menos-ser se ha comido al ser, posee al ser, está en su lugar.»*[1]

La repetición multitudinaria se abalanza sobre el original que, por cuestiones temporales y de mentalidad caduca se ve destronado por su versión actualizada, que además es múltiple. Ocurre porque la verdad, al no poder permanecer oculta por más tiempo, se aprovecha de las circunstancias conceptuales y técnicas ofrecidas por el arte para rebelarse contra su opresor: el poder de la iglesia sintetizado morfológicamente como una pila de agua bendita. La condición primigenia de este tipo de poder, eclesiástico, de unilateralidad en el discurso y negación u ocultación ante cualquier opinión, acto o imagen que pueda generar una perturbación, imposibilita cualquier tipo de modernización en su trasfondo. La comodidad de la religión, propiciada por un poder dilatado y casi absoluto, la inhabilita para hablar del hoy, que no se concibe con valores arcaicos, ni divinos vestuarios de espolines y bordados en seda plata u oro,

1 Didi-Huberman, Gorges: *Fasmas. Ensayos sobre la aparición I,* Santander, Shangrila, 2015, p.21.



ni cetros o demás elementos de ostentosa superchería, atavíos exigidos por el protocolo litúrgico que Fellini, en su película *Roma*[1] (1972), recreó de forma novedosa e irónica en un desfile de moda eclesial que quedaría grabado en el archivo de la memoria de nuestro autor invisible; pomposa pasarela que, por su parte, únicamente sirve, como bien vemos en el análisis de *Recordatori*[2], para engrandecer las riquezas materiales del poseedor y dar testimonio de un pretérito. No podemos referirnos al presente con las bocas del ayer, por ello Millet ofrece una pluralidad en diálogo, una nueva experiencia que interactúa con el exterior y relata lo acontecido, ya extirpado tras el exorcismo. Conchas simbólicas que, sin olvidar la forma del original, cuya actitud las hizo posibles y, por consiguiente, cabe retener en la memoria para no volver a caer en el error, se presentan actualizadas y abiertas a la comunicación de quien esté en disposición de escuchar. El hecho de no tener nada que ocultar marca una sustancial diferencia de reajuste con respecto a la versión añeja, por responder a las necesidades del ahora, plural, transparente y ajeno a la manipulación mediante el miedo.

En la exposición agua de las conchas era incolora pero no bendecida, no sabemos si finalmente el lugar quedó sacralizado, pues no hubo en el lugar ritual litúrgico alguno, únicamente aconteció la buena voluntad del artista.

1 *Roma.* Dir. Federico Fellini. [DVD]. Coproducción Italia-Francia; Ultra Film / Les Productions Artistes Associés. 1972.
2 Visitar la página 267.

*Fig. 83. Locura de amor.* Millet (2001).



### *3.3.8. Locura de amor*

*«¿Qué enfermedad es ésa de que todo el mundo me habla y cuyo nombre ignoro? ¿A qué empeñarse en el cuerpo lo que está en el corazón?»*[1]

Manuel Tamayo y Baus

El amor, palabra que conforma parte de la locución encargada de proporcionar título a la obra cuyo análisis iniciamos con estas líneas, es una sensación que, a menudo, arrastra consigo adjetivos tan sólidos como *vehemente* o *desenfrenado.* La magnitud que adquiere, porque además de merecida así se la hemos proporcionado, resulta de excelsa condición y, al tiempo, al igual que los sentimientos más sublimes, dificulta su representación en el plano tangible, pues pertenece a otra dimensión. Debido a su naturaleza metafísica, la transmutación de aquello sensible para su transmisión o comprensión en el mundo material, seguramente, convenga efectuarla mediante una maniobra simbólica, y el corazón ha sido el órgano sobre quien ha recaído dicha responsabilidad. Probablemente la posición central que ocupa en el cuerpo humano haya tenido influencia sobre esta decisión. Dicha centralidad, por tanto, deberíamos tenerla muy en consideración. Si bien es cierto que en occidente los sentimientos han ocupado el punto céntrico de ese espacio delimitado por el contorno de la figura humana, también existen culturas en las cuales el mismo corazón es el sitio donde se localizan diferentes virtudes tales como la inteligencia o la intuición. Por ello, al analizar una obra de arte, habitualmente soporte de tantas cargas simbólicas, es muy conveniente realizar una contextualización correcta de la misma para efectuar una lectura de mayor proximidad a la real. El situar al autor en el tiempo y en el espacio que le pertenece

1 Tamayo y Baus, M.: *La locura de amor. Un drama nuevo*, Biblioteca Virtual Universal, p.6.

nos permite, asimismo, acotar el margen de interpretación de la misma y, por ende, acercarnos con mayor seguridad a la razón de existir de la obra presentada.

Obra que, en este caso concreto, nos asalta cromáticamente mediante la comparecencia de dos largas mangas confeccionadas a partir de intensos corazones carmesís -rojo cadmio-, figura sintetizada del órgano humano -símbolo del amor-, encargados de rematar los flancos de una supuesta camisa de fuerza y disfrazando así su inherente crudeza tanto visual como de contenido. La presencia de estas inusuales extremidades, así como su posición de relajación, de brazos abiertos, frente a la imagen que nosotros albergamos de este tipo de ropajes creados precisamente para todo lo contrario, nos permite el acceso a la narración que se adivina si sabemos dónde y cómo mirar.

Iniciando nuestro análisis por lo estructural, observamos que toda la sinfonía objetual se articula alrededor de un mismo punto que funciona como soporte: una percha. Este utensilio, tan cotidiano, permite la exención de la obra, el despego de la superficie bidimensional proporcionándole, de ese modo, cierto carácter escultórico. Condición con la que, a pesar de mantener una vista frontal principal, se le concede a la pieza mayor vinculación con el mundo real del acontecer diario. Es decir, se difuminan los lindes que distinguen la representación de la mera presentación y, también debido a sus características formales y funcionales, se convierte en un objeto con el que podemos acabar ataviados cualquiera de los existentes; en un pasado, presente o futuro de seres que podemos, o no, conocer. Por lo cual, cabría razonar que la narración trata un problema veraz, de próxima cercanía al ser humano corriente.

Sobre el colgador, antes mencionado, descansa rotundamente el lino que adopta la morfología de una camisa de fuerza. La acritud que desprende el material se convierte en una sensación de distanciamiento que se corresponde, en parte, con lo que significan estas vestimentas: la lejanía de la sociedad, de la familia, del mundo que se conocía y del cual se participaba activamente en un pasado; la soledad física y, también, de espíritu. Se habla de un personaje genérico o, más bien, del arquetipo manifestado en la mente del autor al pensar en la locura. El título, en este caso superfluo, reafirma lo que advertimos a simple vista: la temática de la enajenación



mental. No obstante, resulta interesante el *cameo* introducido de manera consciente del título de una película, *Locura de Amor*[1], protagonizada por Aurora Bautista y Fernando Rey, que narra la historia de Juana La Loca. Acción esta que exterioriza la presencia continua del cine en el imaginario de Joan Millet.

*Fig. 84. Aurora Bautista interpretando a Juana la Loca en Locura de amor.*
De Orduña (1948).

Llegamos pues al primer elemento disidente al que ya hemos aludido anteriormente: una concatenación de bermejos corazones de fieltro se articulan en los extremos de la pieza principal de lino formando, precisamente, un paralelismo evidente con lo que serían las prolongadas extremidades de una camisa de fuerza común. Elementos simbólicos que simpatizan con la posición distendida de las mangas para reforzar su significado mediante una tautología que alude a una acción, la de abrazar. La representación física del amor por antonomasia es el abrazo, por expresar tan concisa y sinceramente lo que ni siguiera los besos son capaces de transmitir, por no hablar de la imposibilidad de las palabras. Con el abrazo se produce una interacción física y, también, emocional cuyo rasgo principal es la intercomunicación de sentimientos equivalentes entre dos seres, es decir, la reciprocidad. Su configuración envolvente denota, en cierto modo, protección y seguridad además de expresar amor y, para que

1 *Locura de amor*. Dir. Juan de Orduña. [DVD]. Compañía Industrial Film Español S.A. (CIFESA), 1948.

ello se dé, el factor tiempo se manifiesta crucial en este acto. Cabe tener en consideración la finalidad de la acción, que resulta ser un intercambio de energías, por lo que se presenta necesario, además del contacto directo, el contacto sincero con el que volcar dichas energías. Sin embargo, nuestra protagonista se expone con los brazos caídos, como si fuera la sombra de la propia persona que vaga buscando esos abrazos perdidos, no solo reclamando el abrazo sino, debido a la necesaria correspondencia de la acción, deseando ofrecerlos igualmente. Como bien hemos advertido ya previamente, esta postura que expresa soledad demanda comprensión, y Millet la dota de condescendencia. ¿Qué otra cosa podríamos tener con una loca o un loco de amor?

Confeccionada con un aspecto elegante que roza el *kisch*, nuestro artista invisible nos muestra una prenda, un prototipo que aparentemente podría desfilar perfectamente en pasarela compitiendo con los grandes del diseño de moda, si consideramos que hoy, incluso en arte, cualquier producto tiene la posibilidad de desfilar. Estamos ante una prenda de apariencia desenfadada creada para disfrazar una vida dramática con final posiblemente trágico. No obstante, nosotros, como buenos conocedores de la labor conceptual y creativa de Millet, abordada tantas veces desde la ironía más mordaz, nos percatamos de la operación objetual que mantiene una meditada relación basada en la antítesis. Por ello, la piel del cadáver de un zorro, que cubre la parte superior de la vestimenta, arremete contra cualquier espectador y perturba toda percepción agradable que pudiéramos haber advertido desde la lejanía. Pellejo de *renard* que conserva las garras, la cabeza y la cola y que, sin amenazarnos violentamente, sí crea el rechazo, aunque únicamente sea por pertenecer a un animal que se supone ya en estado de putrefacción. Sin él, la camisa sola sería incapaz de causarlo.

Nuestro artista invisible, más compasivo que nunca y consciente del repudio inmanente a la situación de locura, sabe que, a pesar del agradable disfraz con que se pueda trajear cualquier persona de dichas características, siempre existirá un enorme peso que habrá de arrastrar sobre sus respectivos hombros, un sentimiento de repulsa. Este concepto, como hemos dicho, viene representado por el zorro muerto, capaz de concretar el miedo a la vez que la grima, el hedor, la suciedad, en definitiva, la dejadez. Abandono que no únicamente se refiere a la propia persona, sino, también, al producido por la incomprensión por parte de las demás, de la sociedad más próxima o lejana.

Joan Millet trata de esbozar aquí la ternura que puede haber tras la nota discordante de esa imagen descuidada tan asociada a la demencia, cuyo efecto inmediato puede crear cierta aprensión hacia el loco o la loca. Podríamos decir que la camisa con cuello de zorro le da finalmente a la desvelada protagonista esa humanización que le había sido cruelmente extraída, dado que en el fondo ella pretendería seguir estando guapa y elegante. Porque aquello que buscaría ese personaje ausente si abriera sus brazos llenos de corazones no sería otra cosa que el abrazo. Y, aunque la obra se justifica por ella misma, por si sirve de algo, una vez más, nuestro artista se adelanta en el tiempo y abre las puertas a lo que, posteriormente, se denominaría *abrazoterapia.*

*Fig. 85. El poder i la força.* Millet (2002).



### *3.3.9. El poder i la força*

*«Hay que saber ver más allá de la superficie para entender que con mucha frecuencia las mentiras se presentan enmascaradas de verdad y que tras el esplendor del oro y la plata se ocultan infinitas insidias»*[1]

Nuccio Ordine

Acondicionarse al medio natural forma parte del instinto de subsistencia que cada ser vivo posee, una especie de automatismo cuya necesidad de ser no considera a la razón como condición indispensable. Sin embargo, su pertenencia a la categoría de lo impulsivo, de lo inconsciente, tampoco niega la posibilidad de emplear el intelecto que se nos ha proporcionado y, de hecho, la experiencia nos muestra que suele ocurrir al contrario. Ese reflejo, que en el caso de los humanos representa a la parte más natural o salvaje, parece amarrarse con todas sus fuerzas a cualquier posibilidad que orbite a su alrededor con la finalidad de apoderarse del perseguido objetivo: la perduración en un mismo estado. Como consecuencia de lo anterior, la misma razón se puede ver arrastrada por dicho estímulo en función de herramienta defensora, de mecanismo protector con capacidad de utilizar cuantos recursos estén a su alcance, para ser empleada vehementemente si el sujeto advierte alguna amenaza que haga peligrar la posición en la que se encuentra cómodo. Pero la razón, de naturaleza heterogénea, no es una cualidad equivalente a todos los que la poseen y su uso en este sentido, aunque responda a las mismas necesidades de supervivencia, cabe suponer que resulta igualmente dispar por pertenecer a la unicidad propia del individuo; es decir, la naturaleza de su respuesta viene determinada por la esencia de cada ser humano, marcada

1 Ordine, Nuccio: *La utilidad de lo inútil. Manifiesto,* Barcelona, Acantilado, 2013, p.41.

por las que él mismo considere sus prioridades para la supervivencia de su estado, de lo que estima que es.

Así pues, al catalogar diferentes tipos de repuesta en aquello referente a los instintos de supervivencia que presenta una colectividad de individuos y establecer nexos de unión, en nuestro insaciable afán por comprender mejor la sociedad, nos vemos en situación de realizar un etiquetamiento masivo que nos permite, a su vez, distinguir distintos comportamientos impulsivos y también agruparlos. Millet se refiere a dos de ellos en la obra que ahora analizamos titulada *El poder i la força* -El poder y la fuerza-, el título nos revela de cuales se tratan.

Por un lado, encontramos al *poder* encarnado por una figura de cerdo humanizada hecha en latón -tal vez originariamente en bronce cromado-dorada a posteriori -uno de *Los tres cerditos,* del cuento de los Hermanos Grimm-. Evidentemente, es la interpretación que hace el artista del mismo que, lamentablemente y debido al lugar geográfico al que pertenece, se le presenta como vulgar e incompetente a causa de sus respectivos sustentadores. Supremacía que en el fondo resulta ser de lo más ordinaria, seguramente debido al sacrificio de todo interés y fascinación por la calidad, que antiguamente sí era motivo de preocupación en las más altas esferas, en beneficio de las fútiles apariencias con las que se cubre actualmente nuestro distinguido poder. La plasmación de esa idea viene de la mano de nuestro autor invisible en una manipulación del objeto encontrado: el dorado del cerdo. Este empleo del color áureo, inocentemente, nos transporta a épocas pretéritas en las que el revestimiento con finalidades de apariencia formaba parte de la artesanía más cuidada y, también, de las Bellas Artes. Recordemos, por ejemplo, las bóvedas-trampantojo de la Italia del XVII, o la especial policromía en la imaginería del Barroco español, así como el total recubrimiento de las iglesias con ilusorio mármol y granito rojo magistralmente pintado o incluso, alejándonos aún más en el tiempo, el horror vacui que suponen los alicatados de edificios como la Alhambra de Granada. La finalidad de todo este admirable trabajo no era otro que otorgar dignidad a todo lo confeccionado con materiales considerados pobres; es la idea que Millet pretende transmitirnos con la adulteración del objeto encontrado, encargado de representar a una élite poderosa cuyas intenciones por acicalarse no parecen superar la chabacanería y



superficialidad del *kitsch.* Está de más decir que del poder, al igual que del cerdo, todo se aprovecha cuando se tiene.

Inconscientes de su pobreza intelectual, y seguramente a causa del privilegiado puesto de titiriteros que ocupan gracias a la capacidad económica que facilita el formar parte de dicha escueta selección, los poderosos en potencia -en la mayoría de las ocasiones- aún estiman oportuno el aleccionamiento a cuantos profesionales con ansias de reconocimiento se crucen en sus caminos. En la escena que Millet nos ofrece, frente al animal porcino aparece también la fuerza, representada por una figura del cómic como Popeye, una pieza de porcelana biscuit de la década de los años 30-40 policromada, víctima del dedo índice, amenazante y edificante, del ataviado orador. Fuerza que, en muchas ocasiones -sobre todo en el caso de los artistas-, ha de ser *de voluntad,* para poder negarse a sacrificar ciertos ideales o creencias en beneficio de la visibilidad y lo que ello conlleva.

La materialización de ambos valores, el poder y la fuerza, mediante la encarnación en dos personajes que a fin de cuentas no son más que clichés, resulta tal vez de evidencia excesiva y la banalidad con la que Millet los trata es equivalente a la de toda acción que acaece sobre la línea de Tierra. No obstante, al considerar la Historia del Arte, observaremos que se trata de una versión actualizada de un tema hartamente representado desde el Renacimiento, la alegoría del poder y la fuerza; cabe recordar mármoles como *Hércules y Caco*[1], de Baccio Bandinelli (s.XVI) o *Sansón y el filisteo*[2], de da Bolognada Bologna (s.XVI). En el presente caso, la iconografía se ha modernizado para la ocasión, dado que nos encontramos en el siglo XXI y las imágenes, relativas al ámbito de lo infantil, del cuento y los dibujos animados, no cuentan con el dramatismo y la tensión que transmiten las esculturas renacentistas que hemos citado, pero tampoco con la ingenuidad que cabía esperar de ellas. Tal vez la pérdida de tal violencia pueda sugerirnos cierta relación con el tipo de sociedad que pretendemos ser, donde tal ferocidad no parece tener cabida, sin embargo Millet trasgrede, una vez más, con gran sutileza e insinúa los focos actuales de la citada dicotomía

1 Bandinelli, Baccio: *Hércules y Caco,* Florencia, Plaza de la Señoría, 1533.

2 da Bologna, Giovanni: S*ansón y el filisteo,* Londres, Victoria & Albert Museum, 1562.

*poder versus fuerza*, en esa dualidad manipuladora que hoy nos introducen inconscientemente desde pequeños mediante el bombardeo audiovisual al que somos sometidos. El hecho de que los protagonistas pertenezcan al ámbito de lo infantil no les despoja de oscuras intenciones y, a pesar de guardar las apariencias, el peligro resulta aún mayor.

Todo este rodeo, que podríamos tildarlo de mecanismo guía, es el encargado de asegurarse de un correcto recorrido visual y de establecer a cada elemento en el lugar exacto al que pertenece, según el valor proporcionado por el artista. El peso de la narración parece recaer, por su señalada condición de ascenso, sobre un tercer personaje envuelto de misterio cuya mirada atenta contempla el panorama con interés y curiosidad por encima de ambas figuras: es la Gioconda, pintura archiconocida del maestro renacentista Leonardo Da Vinci. Debido a la posición que habita en la composición, es incuestionable que, para nuestro autor, este elemento cuenta con una superioridad inadvertida hasta ahora; una ascensión que se manifiesta tanto en el interior del cuadro de Leonardo como fuera, en la pieza de Millet, y, por consiguiente, es interesante tenerla en cuenta ya que, con toda seguridad, esta reflexión acerca del lugar fue la que proporcionó el papel de protagonista a nuestra admirada Gioconda.

> *«Miremos simplemente la situación del retrato: justo detrás de la mujer, ¿qué hay? Un abismo. Y eso no suele verse en los retratos. ¿Una mujer por encima de montañas gigantescas? Entonces está en el cielo. Digamos que es una mujer flotante. La relación de inquietante extrañeza, el juego de lo próximo y lo lejano nos vienen dados inmediatamente, sin tener en cuenta el nombre propio del personaje. Vienen dados en la simple -pero inidentificable- situación de la figura en el espacio –en el imposible lugar- en el que esta aparece.»*[1]

Entonces, ¿qué tipo de relación mantiene la histórica obra de arte con el acontecimiento que aquí se nos pretende relatar? Cabe tener en consideración, también, el lugar que ocupa la Mona Lisa en la Historia de lo humano. No se trata simplemente de un cuadro, pues es un objeto de valor incalculable que ha dado lugar a infinitas investigaciones e interpretaciones, si bien estas son más o menos certeras, lo que sí es

1 Didi-Huberman, Georges: *op. cit., Fasmas. Ensayos sobre la aparición I*, p.89.



incuestionable es que con ello se manifiesta, de algún modo, el carácter especial de la misma, así como la inquietud y exclusividad intelectual de Leonardo. La pintura, con el eterno transcurrir de los siglos, trasciende a su autor y se convierte en un ente superior a cualquier elemento terrenal, aunque en la Tierra habite su cuerpo.

En este caso, el famoso retrato, por su privilegiada situación elevada, podría hacer el papel de madre Tierra y, de considerarla madre, coincidiríamos con Luís Racionero en su novela *La sonrisa de la Gioconda*[1] cuyas páginas nos hacen intuir que esa sonrisa de madre no es otra cosa que un gesto comprensivo, a la vez que cómplice, en relación a los defectos y virtudes de sus hijos, o de lo que podríamos denominar *raza humana.* Su enigmática mirada, además, se ocupa de traslucir lo evidente, de darnos la razón: lo creado por ella, sus vástagos, no son perfectos.

Así pues, en una posición ética de superioridad se situaría la obra de arte frente al poder y la fuerza humana y, sobreviviendo en el tiempo, la Gioconda, porque solo ella es lo suficientemente generosa como para comprender al resto de los mortales.

1 Racionero, Luis: *La sonrisa de la Gioconda,* Barcelona, Planeta, 1999.

*Fig. 86. J'attendrai toujours*. Millet (2002).



### *3.3.10. J'attendrai toujours*

> *«La interferencia mutua entre dos mundos de experiencia, o la unión de dos expresiones independientes, sustituye a los elementos originales y produce una organización sintética de mayor eficacia.»*[1]
>
> Guy Debord

La elevación del objeto cuotidiano, la existencia del cual habitualmente viene dada por una utilidad precisa, hacia un plano superior como es el del mundo del arte cuyo menester no debiera pertenecer a una sección plenamente terrenal, predispone en el mismo elemento una confrontación ineludible consigo mismo de la que se origina una evolución irrevocable. Mejoramiento, pues, esencial en cuanto a su contenido, quedando este concretado al relacionar su propia experiencia con las ideas del artista que, cuidadosamente, se acerca tratando de materializar conceptos, en este caso, historias que han de ser artísticamente registradas para la eternidad. *«La interferencia mutua entre dos mundos de experiencia»*[2], como decía Guy Debord, casi con seguridad, entre objeto e individuo en una unión de intereses comunes que facilita la perpetuación de un discurso narrativo y, a su vez, confiere sentido a la forma del mismo objeto; un valor que, de no ser así, se desvanecería al desprendérsele toda utilidad, quedando sencillamente como mera superficie anecdótica. Por tanto, podríamos decir que la morfología permanece, entonces, supeditada a un sedimento simbólico al que se amarra con todas sus fuerzas e interactúa con la visión del mundo que se pretende reflejar, complementando la incorporeidad del pensamiento y posibilitando su encarnación; el objeto como contenedor

1 Debord, Guy: «Les Levres Nues # 8 de mayo 1956» en AAVV: *Acción directa en el arte y la cultura,* Madrid, Radikales livres, 1998.
2 *ibíd.*

alegórico. Pero, ¿qué significado queda aprisionado entre las distintas epidermis que configuran las apariencias de los elementos?

Aunque de ello dependa también el diálogo mantenido entre artífice y *objet trouvé,* existen relaciones extendidas territorialmente, e incluso universales, que nos proporcionan indicios con los que aproximarnos al significado de las obras. Por lo cual, el contexto es de crucial importancia, tanto el externo, en el que queda circunscrita la totalidad de la pieza, como el interno, en el caso de que se trate de una producción confeccionada mediante distintos elementos que construyan una única unidad, nos referimos a la relación existente entre ellos, a la trama comunicativa *interobjetual*.

*J'attendrai toujours* -Yo te esperaré siempre-. El título proviene de una canción francesa popularizada por Rina Ketty en los años treinta, aunque la han interpretado, indistintamente, tanto hombres como mujeres a lo largo del tiempo, y alude al sentimiento de amor incondicional tan idealizado por la gran pantalla desde la misma época, así como por las bandas sonoras que acompañan a los *films* de este género melodramático. Pasión de temperamento categórico, romántico y por consiguiente, trágico, que no admite las trivialidades ni los deslices tan propios del ser humano natural. Se trata de una sublimación del sentimiento que no se corresponde con la realidad y, debido a ello, tantas veces se presenta como culpable de múltiples decepciones y desencantos. *«Nuestro ser no puede contener durante demasiado tiempo el dibujo que impone la tragedia. Al retirar el imán, las limaduras tienden a adoptar de nuevo un dibujo confuso.»*[1] La naturalidad resulta mucho más ordinaria y Millet, a través de esta obra, nos hace tomar conciencia de ello mediante la exhibición de una serie de arquetipos formularios, de clichés, que evidencian la ridiculez de las palabras y los actos propios del citado sentimiento deificado, absoluto, que penetró en la sociedad, seguramente, a partir del impacto que supuso su desmesurada dignificación en el cine.

La obra en cuestión queda exhibida en formato de caja de madera dividida en cuatro compartimentos desiguales que puede recordar estéticamente a las de Joseph Cornell, aunque en su trasfondo difieran. No obstante, el trazado longitudinal que secciona dicho envase en dos mitades casi

1 Huxley, Aldous: *op. cit.,* p.17.



simétricas nos incita a establecer una diferencia entre ambas partes verticales. En primer lugar, si depositamos nuestra atenta mirada sobre la fracción izquierda, observaremos que los elementos allí exhibidos aluden al sentimiento de amor romántico y trágico, a la versión idealizada de la que hablábamos.

Así pues, en la parte superior izquierda, iniciaremos el recorrido con la fotografía de un ojo de mujer, de largas pestañas. Instantánea cuyo encuadre y ausencia de color rememoran, en cierta manera, a las películas de una época ya mencionada. Momento cinematográfico que viene reforzado, además, por la presencia de la imagen inmediatamente posterior, de la mano de un blanco espejo, rotulado con pintalabios carmesí, que transporta nuestra memoria hasta las más tiernas escenas típicas de cualquier película emblemática perteneciente al género romántico. Sin embargo, volviendo al primer elemento, la decisión de mostrar un único ojo arrastra, tras de sí, significaciones añadidas que no deberíamos obviar. La presencia de los ojos, habitualmente se asocia con el hecho de *comprender* y por extensión, con la razón y la inteligencia humana, así como con el alma. Pero el número de ejemplares revela, asimismo, una significación determinada; de modo que la pareja de ojos se relacionaría con la normalidad, mientras la sobre-humanidad contaría con un tercer ojo -a menudo frontal- y la infra-humanidad se asociaría con el ojo único. Infra-humanidad ésta que no tiene por qué permanecer estrechamente vinculada al carácter maligno que se nos ha inculcado de la misma, mediante ejemplos tales como en el caso del personaje mitológico Cíclope; pues simplemente podríamos estar refiriéndonos a aquello que no tildaríamos de usual. Así pues, la falta de correlación entre el sentimiento de amor romántico con el amor connatural del ser humano podría permitirnos hacer este tipo de distinción.

Con respecto al espejo, en su superficie se hace visible la frase que da título a la obra: *J'attendrai toujours* -Yo te esperaré siempre-. Característica sentencia que agoniza con un adverbio de tiempo cuya naturaleza de eternidad le incapacita la extinción que acabaría fácilmente con cualquier tipo de sufrimiento. Con esta frase se perpetúa el amor incondicional y, al mismo tiempo, se le da valor a la propia muerte, como tránsito capaz de unir de nuevo a una pareja, truncada por circunstancias naturales, en una inmortalidad que se entiende inconcebible sin el otro. Ese «*siempre*»

que, en conclusión, contiene en sí un poco de muerte, queda representado mediante el brazo caído sobre la *chaise longue,* en un evidente guiño al cuadro de *La muerte de Marat*[1]*,* donde Jacques-Louis David diseña un tranquilo ambiente de infinita espera.

Nos trasladamos entonces a la sección diestra de la pieza que analizamos, encargada de figurar una visión de mayor naturalidad en cuanto al amor se refiere. Si con la muerte cerrábamos un ciclo, la primera fase del jeroglífico objetual, también con ella se inicia la liberación, un proceso de maduración necesario para la comprensión, una transformación. La cabeza de porcelana sin ojos, primer elemento de esta nueva etapa, nos mira frontalmente tratando de incluirnos en escena, buscando una realidad de mayor objetividad. Sin embargo, la ausencia de ojos parece perturbar sus esperanzas y nos incita a pensar en esa exclusividad amorosa en la cual un individuo únicamente tiene ojos para su respectiva pareja, situación propia del melodrama cinematográfico del que ya hemos dilucidado lo suficiente. No obstante, tanto la vacía presencia de las cavidades oculares como el frío tacto de la porcelana, que confecciona el elemento y evidencia su cualidad de rompible, apuntan a sugerir que se trata de una especie de máscara. Lo cual conlleva, a su vez, connotaciones de cambio que se corresponden a la perfección con la articulación del discurso narrativo que nos hallamos desmembrando. La máscara se presenta como signo de una evolución lógica, de un cambio de concepción; simboliza la crisálida y, con ello, la modificación inminente. Transformación que vira de lo que se es en un pasado a lo que se pretende ser en un futuro inmediato, aun cuando se mantenga la más íntima esencia. Por lo cual, hablamos de una situación que implica un proceso de reflexión introspectivo, de profunda indagación ejecutada con el fin de comprender determinadas cuestiones, en este caso concreto, relativas al amor; un amor más cercano que precisa anteponer el propio afecto, pues sentirse bien con uno mismo resulta condición necesaria para poder amar a los demás, a pesar de lo egoísta que pueda resultar esta afirmación.

Nos encontramos bien cerca de la solución del jeroglífico, en una obra cuyos elementos no tienen una finalidad plástica, ya que únicamente funcionan como intermediarios a la hora de hacer comprensible aquello que el artista

1 David, Jaques-Louis: *La muerte de Marat,* Bélgica, Museos Reales, 1793.



pretende descubrirnos. El reconocimiento de varios objetos a primera vista favorece la concepción de ciertas trazas generales pertenecientes a una idea total, rasgos sobre los que hay que divagar si se quiere llegar a una conclusión acertada. La magia con la que se relacionan todos los elementos, en principio, sin ningún vínculo formal ni funcional con respecto a su función inicial, por la que fueron confeccionados, demuestran la existencia de una familiaridad narrativa establecida entre ellos que sin el artista no habría sido posible.

A fin de ultimar la comunicación descriptiva, el rollo de wolframio, situado sobre una modesta silla de madera en la última casilla de la viñeta objetual, permanece igualmente en actitud de espera. Cabe puntualizar que los metales bajos se relacionan con los deseos y las pasiones corporales, con aquello terrenal. Asimismo, se vuelve elemento necesario para concluir esta narración y aportar la luz definitiva, igual de indispensable que se presenta para las lámparas incandescentes, sin el cual no funcionarían. Tras la desarrollada artimaña montada alrededor de una temática tan compleja como la del amor, al final, en conclusión, no es más que un *rollo* para algunos; pues aquello que determinadas personas asimilan como un deseo planteado de por vida, otras lo sitúan en un espacio mucho más alejado que el propio deseo. Y ese *siempre* sublimado, tan peculiar de la pasión incondicional, queda ridículamente banalizado por la nueva mentalidad, que entiende y concibe lo que Aldous Huxley denomina *«toda la verdad»*[1]*,* y no parte de ella como ocurre con la respectiva versión romántica del sentimiento.

1 Huxley, Aldous: *op. cit., Música en la noche,* p.12.

*Fig. 87. Viele tränen II.* Millet (2004).



### *3.3.11. Viele tränen II*

Reaparece el título de *Muchas lágrimas,* otra vez en lengua germánica, haciendo un guiño inesperado a la pieza bautizada con el mismo nombre perteneciente a la sección de *Rojos, rojos. L'or de Moscoú*[1].A pesar de ello, la carencia de similitudes únicamente queda rota por la presencia física de un elemento común, tanto en el propio título como en la obra en sí: son las lágrimas que se expanden, impregnando gran parte de la superficie. Como resultado de lo que viene a ser una comunión objetual, adquirimos una imagen total de gran sensibilidad visual, repleta de alusiones a la existencia humana y a su condición única, pues únicas son también esas transparentes secreciones del ser humano desaguadas por causas emocionales, acción irrepetible en cualquier otra especie imaginable que habite en la Tierra.

La experiencia proporcionada por los análisis efectuados en relación a la producción objetual completa de Joan Millet, brindada desde 1994 en un controlado e interesante recorrido, indica la ausencia de cualquier tipo de contingencia azarosa en cuanto a la selección de elementos narradores se refiere, hecho determinado por la solidez de un contenido, estructural a su modo, que se mantiene firme y ante el cual no parece personificarse jamás ningún *horror vacui* que lo retuerza.

Imperio de lo visual. Es donde habitamos y, a su manera, padre e hijo de nosotros mismos, tal y como nos conocemos hoy. El ojo es el órgano en quien depositamos nuestra confianza para realizar una aproximación sensorial hacia el alrededor, porque nos ofrece una ilusión de mayor credibilidad; y, a la vez, nosotros somos quienes, paulatinamente, hemos articulado ese alrededor en beneficio del sentido visual, en una organización casi total del conocimiento y la percepción entorno al lo plenamente

1 Visitar la página 191.

retiniano, dando como resultado una preponderancia cuasi absoluta de la imagen en nuestra sucesión diaria. Sin embargo, la sobresaturación visual a la que estamos continuamente sometidos ha acabado por anular la nutrición de semejantes impactos ópticos, convirtiéndolos simple y llanamente en un complejo decorado de variado cromatismo y, con ello, reservando la digestión visual para aquello que realmente consideremos oportuno. A consecuencia de lo inmediatamente anterior, convenimos con las palabras de Walter Benjamin, dedicadas a la fotografía como medio de recuerdo.  Rememoración de lo que en un pasado nos fue cercano que hoy nos negamos a perder, aunque se nos haya sido arrebatado por el acontecer natural de las cosas; la imagen como evocación del ayer:

> *«El valor de culto de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres amados, lejanos o fallecidos. En las primeras fotografías, el aura nos hace una última seña desde la expresión fugaz de un rostro humano. En ello consiste su belleza melancólica, la cual no tiene comparación.»*[1]

La memoria tiene, por tanto, un papel principal en esta obra, pues la presencia de instantáneas en blanco y negro ya nos alude a un pasado que se reconstruye mentalmente, al vislumbrarlas. Observamos cómo, apoderándose de la parte superior de la presente pieza artística, una fotografía conjunta inmortaliza un momento conyugal, de felicidad, protagonizado por una joven pareja que inicia su vida enlazada. De ello nos dan testimonio, también, los guantes situados en el centro de la composición, cuya radiante albura simboliza la pureza y la honestidad de lo que debiera ser el compromiso matrimonial, o de lo que es, al menos, en su ingenuidad inicial. Mediante esta inserción central, se pretende situar al espectador en un escenario de júbilo y complacencia mutuos.

En contraposición, dos retratos femeninos custodian lo sucedido desde la parte inferior. Nos miran a nosotros, aunque somos para ellas un simple *objetivo*, forzándonos a desempeñar un papel que nos es próximo, dada la similitud de las circunstancias que se plantean en la obra con las de la misma realidad colectiva, de la cual formamos, igualmente, parte. Sabemos que ambos personajes son las respectivas madres de la pareja felizmente

1 Benjamin, Walter: *op. cit., La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p.58.



casada y, por extensión, debido al estrechísimo y directo vínculo entre una madre y sus hijos, la satisfacción inunda sus rostros, percibiéndose en ellos la alegría por la prosperidad de sus descendientes. La existencia de un intenso vínculo entre madres e hijos es innegable, y también universal, quizás por ser frutos directos de su interior, una prolongación de parte de ellas mismas, generada en la profundidad de sus propios cuerpos. Tal vez por ello sean las madres quienes, habitualmente y a pesar de mantener una cara afable ante la sociedad, velan por el bienestar de sus hijos y sufren con mayor intensidad las posibles desgracias. Debido a lo cual, son las encargadas idóneas para ofrecer apoyo incondicional a los recién casados en la pieza que Millet presenta.

Ahora bien, este contento manifestado en las fotografías puede que se deba, además, a nuestra capacidad innata de manipulación de todo aquello relacionado con el íntimo recordar, con lo relativo a la *memoria selectiva* de la que tanto hemos hablado durante la presente investigación. Sin embargo, confluimos siempre en la circunstancia del elevado índice de adulteración que envuelve a la remembranza, muchas veces por necesidad, o bien en beneficio de nuestra salud mental. La fotografía, en cierto modo, es culpable de esa manipulación de la memoria, del autoengaño, pues alberga un contenido físico cuya reiteración visual  propicia en nuestra retentiva su asimilación como certero, dado que, como bien hemos puntualizado con anterioridad, las imágenes ofrecen una ilusión de mayor veracidad y, además, cabe tener en cuenta que al sentido de la vista ofrecemos toda nuestra credulidad. Por tanto, al confeccionar recuerdos mediante una cámara fotográfica, que a pesar de ser un utensilio mecánico no pertenece al mundo de la absoluta objetividad dado que nuestra conciencia participa también en la acción,  nuestro ojo, guiado por un cerebro ansioso por sentirse bien, tanto en un presente como en un futuro, registra fotográficamente aquellos momentos agradables que tarde o temprano se convertirán en los recuerdos de personas cercanas, queridas, amadas, etc. Se inmortaliza el momento concreto, es decir, cierta versión de la verdad, la que nos conviene, la que nos beneficia, la que nos ayuda a seguir adelante.

Presenciamos en esta obra una unión matrimonial, no únicamente de dos personas, sino de dos familias. Los objetos escogidos para soportar el engranaje, así como para estipular ciertos aspectos narrativos debido al

respectivo talante simbólico de los mismos, son dos cajones tipográficos contrapuestos. Dualidad enfrentada que alude a lo desigual, a dos idiosincrasias diferentes que, a pesar de todo, permanecen unidas por uno de sus extremos; la diversificación entre los de una misma especie posteriormente unidos por decisión bilateral. Esta evidente individualidad viene reforzada de la mano de ambos elementos confeccionados en madera, destinados en su origen a atesorar matrices tipográficas, en cuyo interior un despliegue de cavidades desiguales, a modo reticular, nos permite intuir la disparidad de su esencia, la diferencia entre sus internos compartimentos, sus respectivas particularidades. Nos hallamos evidenciando, alegóricamente, dos personalidades desemejantes, tanto individuales, de la pareja, como colectivas, de la familia.

En cambio, a pesar de la aparente felicidad desbordada, propia de la escena representada, un mar de heterogéneas lágrimas talladas en vidrio se propaga territorialmente sobre el espacio objetual y proporciona a la imagen total una potencia inusual, se cambia radicalmente la polaridad de su sentido y, sin embargo, sigue siendo agradable a la vista, quizás incluso, de mayor belleza por tratar de representar la sublimidad de las lágrimas, su sobrenaturalidad.

Las citadas lágrimas son aquello que no aparece en los momentos fotografiados de la vida feliz y aquí hacen referencia, precisamente, a todos esos periodos de sufrimiento inherentes al matrimonio que tantas veces se tratan de encubrir con una simple sonrisa al público. A pesar de ello, la presencia traslúcida de las lágrimas, materializada en la presente pieza mediante una solidificación de las mismas, empaña y distorsiona los rostros, tal como lo hacen las de verdad, pues aunque no se perciban físicamente se reflejan en los rasgos y en las muecas que hartas veces tratan de ocultarlas, obviamente, sin demasiado éxito. Un guiño casi imperceptible desencadena, en la fotografía de los recién casados, la historia transversal que nos resume con gran sentimiento Marguerite Yourcenar en unas delicadas líneas: *«Había contraído contigo compromisos imprudentes y la vida se encargó de protestar: te pido perdón, lo más humildemente posible, no por dejarte, sino por haberme quedado tanto tiempo.»*[1] El fragmento en

1 Yourcenar, Marguerite: *Alexis o el tratado del inútil combate,* Madrid, Santillana, 2000, p.70.



cuestión narra una historia errónea de amor, una equivocación o, quizás un autoengaño en el que el protagonista homosexual trata de disfrazar su condición juntándose con una mujer, seguramente por aquello que pudieran pensar los familiares o allegados a su persona, tal vez de menor generosidad comprensiva. Disfrazado aparece, igualmente, el guiño que descubre la realidad de la alegre escena inmortalizada en la pieza que analizamos, con la presencia de una elaboración floral situada sobre las rodillas del marido en cuestión que se dedica al arte ikebana. Millet se sirve aquí, como lo hace muy puntualmente, de un tópico con el que se despeja un trasfondo que resulta imprescindible para la obra. Tras esta observación, que debe hacerse desde la vulgaridad de dicho tópico, por otra parte muy acorde con las relaciones humanas diarias y su manera de pensar, queda de manifiesto la incomprensión que suponen cuestiones como la tratada en las mentes de las madres de cierta época, incapaces de entender la situación como una frustración ajena, en lugar de propia.

Así pues, un despliegue de tristeza cubre la alegre escenografía deseada, y ha de ser así, pues el valor antagónico intrínseco de este transparente escaparate, es, a pesar de la aparente negatividad que cobija, un potenciador de su sentimiento contrapuesto. Su elegante exhibición, a modo de sólida veladura, advierte su eterna e irremediable presencia, pues permanecerá en escena a pesar de la sucesión de imágenes que conformarán, con total seguridad, los cambiantes decorados de fondo, las dispares historias humanas. Esa condición de trascendencia temporal, frente a la efímera de las lágrimas naturales, únicamente parece hacerse posible mediante su situación en un plano elevado, como es el artístico. De modo que los estáticos llantos colgantes, confeccionados gracias a la intrusión humana, al individuo como herramienta, comprenden en su razón de ser la totalidad de la negatividad que, a pesar de todo, crea la felicidad, la posibilita, concede el paso de la luz a través de ella, y también su reverberación. Queda sublimado aquello que tanto nos empeñamos en evadir y esconder; las lágrimas frías y distantes recuerdan a la sustancia lunar que nos observa con excelsa divinidad desde su ingravidez. El brillo y la transparencia de las efímeras y fisiológicas gotas registradas mediante un cuerpo tangible y artístico, a su modo metafísico, está por encima de lo humano ya que alude a los sentimientos más sinceros, profundos e insondables. *«Y en*

*esa impenetrabilidad consiste, precisamente, al menos en parte, su divinidad misma: una de las razones de que aceptemos el universo, a saber, que nos presupone un enigma insoluble.»*[1]

Establecida ya la relación de la obra con su título, *Viele tränen* -Muchas lágrimas- es una pieza que se presenta en su totalidad, sin esquivar ninguna responsabilidad achacada sobre ella misma, manteniendo y defendiendo su carga arquetípica, su valor simbólico. Millet instiga a pensar en lo no aparente, pues aunque con el epígrafe se refleja, supuestamente, el significado del conjunto objetual, la imagen íntegra no evidencia el dolor del discurso que de las lágrimas protagonistas emana. Así pues, solo dando significado a ese baño de lágrimas de diferente forma y naturaleza que cubre los rostros de los fotografiados, podremos entender los secretos que de la vida de ambos personajes el autor nos invita a imaginar.

*Fig. 88. Manipulación sobre la fotografía de la obra Viele tränen II, con la finalidad de simular la visión empañada que ofrece una cortina de lágrimas.* Millet (2004).

1 Huxley, Aldous: *op. cit., Música en la noche,* p.61.

### *3.3.12. Aneu tranquils*

> *«A veces salgo a caminar por Bovra y cambio una y otra vez de rumbo para hacer el trayecto más largo. Sé que los busco a ellos. Es como si, esas tardes, saliera de mí misma a un lugar de encuentros al que también ellos tuvieran acceso, rompiendo la gasa de sus sombras silenciosas, y allí, en ese sitio de todos y de nadie, pudiéramos darnos consuelo»*[1].
>
> Rafael Chirbes

La paradoja del transcurso vital, tan breve a nuestros ojos y, sin embargo, tan extenso como para alcanzar los límites del segmento de lo que aspiramos a conocer, se sumerge, a menudo, en terrenos pantanosos que conciernen al eterno enigma. Misterio capaz de trascender al mundo que conocemos como real y de proyectar nuestro resto inmaterial hacia una *realidad* que se supone paralela dilatando, de ese modo, la permanencia de lo que somos. Éste no es lugar para cuestionar las creencias de unos u otros, por lo cual no entraremos a polemizar en torno a la controversia post-mortem. No obstante, sí creemos conveniente precisar una observación relacionada con los puntos confluyentes y divergentes de distintos enfoques:

Desde una perspectiva que se podría calificar como espiritual, se mantiene la existencia de aquello que denominamos ánima. Se trata de una sustancia inmortal con cierta ligazón al cuerpo físico dado que los testigos de supuestas apariciones sostienen la presencia de rasgos identificativos y morfología humanoide en el espectro. El deseo de perpetuación infinita es quien alimenta esta creencia cuyas variantes se perciben en las distintas religiones existentes.

---

1 Chirbes, Rafael: *op. cit., La buena letra,* p.22.

*Fig. 89. Aneu tranquils*. Millet (2005).

En contrapunto con lo anterior, una perspectiva más racional y quizás también más purista, por desprenderse de la consustancial superficialidad de la imagen física para centrarse en el *Yo* interior, ofrece una visión de naturaleza intelectual. Diverge este punto de vista del previamente mencionado, más allá de la cuestión empírica, precisamente, en la repercusión dada al cuerpo físico, o bien a la mente inmaterial.

Hemos hecho hincapié en esta idea reiteradas veces porque la consideramos de suma importancia a la hora de establecer las diferencias que nos interesan para el análisis que nos ocupa. El hecho de dotar de magnitud la fisicidad de un ser humano, tanto como para traspasar el umbral vital y proporcionarle forma a su espíritu, nos desvela, además del ansiado y narcisista vínculo con nuestra apariencia, el fuerte egoísmo del que somos cautivos, que absorbe la trascendencia de aquello vaporoso y de mayor pureza perteneciente al entendimiento. La mente es quien propicia nuestros actos, consecuencia, a su vez, de las decisiones que en ella se toman. Decisiones que construyen nuestras verdaderas identidades al hacernos transitar por unos u otros caminos, independientemente del cuerpo en el que estén comprendidas. Esta contingencia toma como base la experiencia y, por ende, siempre se presenta evolutiva, en contraste con su opuesta, la física, permanentemente en degradación. Podríamos aquí dudar, como es natural, y poner en tela de juicio el razonamiento utilizando ejemplos como las enfermedades mentales progresivas y degenerativas. No obstante, nosotros creemos que dichos trastornos, aunque afecten a la mente, pertenecen al ámbito de lo físico; pues nos hacen perder nuestro *Yo,* es decir, dejamos de *ser* en nosotros mismos, aunque sigamos *siendo* en otras personas, mediante la remembranza y la precedente complicidad. Lo cual nos lleva directamente al núcleo que buscábamos: podríamos nombrarlo comunicación *intermental*.

Dado que los seres humanos somos animales relacionales, la comunicación entre semejantes, directa o indirectamente, resulta indispensable en nuestro acontecer. Esas conexiones, a veces inexplicables, que se producen en el cerebro y que en tantas ocasiones estrechan sólidos vínculos entre sujetos son, precisamente, las que se extienden en el tiempo, capaces de sobrevivir al cuerpo físico y de dilatarse siempre y cuando quede algo de nosotros, de nuestros actos, de nuestras decisiones o pensamientos, en definitiva, de



nuestra esencia, en algún recuerdo. No hablamos de inmortalidad, como en las creencias religiosas, simplemente de cierta expansión temporal que varía según la influencia que hayamos tenido en los demás.

*«Ve tranquila que si me preguntan por ti les diré que no te has ido»* Millet quedó prendido de estas palabras, una especie de epitafio que escuchaba a Gloria Fuertes en televisión y se adueñó de su entidad para engendrar una de las obras de mayor envergadura en su carrera artística, debido, seguramente, a la proximidad ideológica entre la cita de la poetisa y la narración que nuestro artista invisible quería transmitir. El título finalmente, tras la maniobra apropiacionista, fue: *Aneu tranquils* -Id tranquilos-.

Se podría deducir que el tema abordado es el de la muerte, puesto que se encuentra implícito en el significado de la pieza, pero, tras el rodeo que hemos ofrecido como introducción, creemos conveniente aclarar que la temática albergada en esta lúcida reflexión artística transita, más bien, por sendas que tienen que ver con la estela que deja la esencia de otras personas en nuestra propia esencia. El verdadero sentido de la obra es la materialización de un sentimiento de respeto, agradecimiento y admiración hacia todos aquellos de los cuales participamos, con los que aprendimos a sobrevivir en este mundo, compañeros de viaje que, aunque hoy nos hayan abandonado físicamente, su presencia nos acompañará para el resto de nuestros días; gente que, independientemente de su proximidad en el trato o en el espacio, consideramos que han abierto caminos para poder entender algunos misterios de la vida e, igualmente, han permitido subsistir en ella de la manera menos infeliz posible. Con esta obra el autor acepta el reto no sólo de homenajear, sino de incitar en el espectador la toma de conciencia necesaria de la importancia que han tenido ciertas personas para la confección de nuestra idiosincrasia. Millet rememora a cuantos han partido antes que él y han confeccionado el camino, además, también, de haberle enseñado a construirlo. Recuerda sus respectivos pasos, por omisión, mediante una delicada elipsis de gran agudeza conceptual.

Formalmente, la pieza se articula en torno a un soporte horizontal similar a una percha de pared de cuyas escarpias brota una cascada de hormas que se extiende longitudinalmente alrededor de tres metros. La variedad de ejemplares alude asimismo al eclecticismo de sujetos que conforman esa evocación colectiva presentada por Millet. Acumulación encargada,

también, de conexionar con la mente de un posible espectador y hacerle, no partícipe, pero sí consciente de la magnitud del suceso que contempla, que sobreviene a pesar de su presencia y permanece inmóvil con la misma grandeza que el longevo árbol cuyas raíces hundidas en la húmeda Tierra lo aferran a este mundo, a pesar de que el insistente soplar del viento haya derribado su fuerte fuste. La extensa presencia de los distintos tipos de madera, aunque también participe en la pieza, en menor medida, el aluminio alude al espectador a una idea que tiene que ver con lo natural, con aquello vivo, perteneciente a la Tierra, al igual que el árbol del que hablábamos, testigo de tantas primaveras que reverdecían su copa año tras año.

Sin embargo, también el objeto como tal cuenta con una simbología potenciada por esa congregación que organiza Millet y dota a la obra del carácter que la define. La funcionalidad de los módulos que observamos, la real, es mantener la forma, evitar la deformación del calzado. Pero, no obstante, cabe contextualizar la obra para poder asimilar el imaginario que se usa y comprender la totalidad de lo que nos dice. El título, en este sentido, es una parte de ella misma a tener en consideración y, como ya hemos advertido con anterioridad, desvela que se enuncia un viaje, una travesía tranquila por haber actuado con rectitud y coherencia durante el periplo vital. Todo ello, claro está, es susceptible de ser interpretado, por lo cual, aclaramos ya que pertenece al perímetro de lo subjetivo, de las sensaciones del propio autor.

> *«En cuanto a los medios plásticos en sí mismos, su descubrimiento y el énfasis con el que el artista los utiliza, son también funciones de las nociones de la realidad de la época. Uno actúa sobre el otro en una sucesión en la que el orden de prioridad es irrelevante»*[1].

Con el objeto *horma*, se sugiere la norma, lo aprehendido, las buenas acciones que retenemos de quien ha partido ya; aunque tal vez también participe de esta acción tamizadora la condición selectiva de la propia memoria, que en ocasiones tornea con la finalidad de rescatar y nutrirse de lo que realmente contribuye a la evolución personal. El mismo objeto describe, además, la imagen que se tiene de los seres que admiramos,

1 Rothko, Mark: *op. cit., La realidad del artista. Filosofías del arte,* p.150.



puede que algo distorsionada debido a la fascinación, pero dicha alteración no se presenta como menos real a ojos de quien la percibe con la misma intensidad. En el presente caso, se advierten valores como la resistencia, la firmeza, la sensatez, la integridad o la coherencia; características que parecen no pertenecer a la actualidad inmediata, en la cual se tambalean agónicamente a causa del interés por crear masas manipulables alejadas de las humanidades: máquinas. Era necesario que fueran las hormas los objetos encargados de la transmisión sensorial de esta historia, pues los zapatos mejor conservados, nuevos, al igual que la ropa, era con lo que se calzaba y vestía al difunto en su sereno viaje y de eso Millet se acuerda muy bien.

La muerte de un ser querido o admirado normalmente se torna tiempo de reflexión, pues las circunstancias en vida no siempre permiten la ocasión de compartir los más sinceros pensamientos, algo que tantas veces se lamenta demasiado tarde. En algunas culturas se simboliza el más allá con el descalzado del pie. Pero, en este caso, la muerte no es la protagonista. En esta obra el Millet estoico trata el tema de la eternidad desde el propio sujeto, como un tránsito continuo de vidas. A la vez, viene a recordarnos que los ausentes, compartidos o no, perviven en nuestra memoria mientras existamos; hecho que, del mismo modo, nos permite existir en la de los demás mientras quienes nos hayan conocido vivan y nos recuerden. Solamente si de ese transcurrir, tan breve a nuestro entender, queda algo de nosotros capaz de enriquecer con normas de civilidad al género humano, podremos seguir diciendo: *«id tranquilos»*.

Advertimos muchos caminos transitados. Los zapatos ya no están presentes, pero aún se escucha el eco de los firmes pasos que se desdoblan y acompañan a un Joan Millet consciente de la importancia de sus respectivas huellas. Las hormas asimiladas como propias, con la necesaria firmeza de lo estructural, de lo esencial, persisten aun intactas.

*Fig. 90. La mare morta.* Millet (2003).



### *3.3.13. La mare morta*

> *«Aproximarse juega el juego del alejamiento. […] Estar próximo es no estar presente. Lo próximo promete lo que nunca cumplirá. Encomio de la aproximación de lo que escapa: la muerte próxima, la lejanía de la muerte próxima.»*[1]
>
> Maurice Blanchot

Transitábamos en *Aneu tranquils*[2] sobre los inestables contornos que nos procura el concepto de la muerte y la reflexión en torno a ella; vacilante inseguridad de lo subsiguiente que sospechamos tan remotamente, en cuanto a tiempo y distancia, y, no obstante, sentimos tan de cerca, casi encima de nuestra figura animada, en cualidad de constante advertencia. En la indagación efectuada en el apartado dedicado a la acumulación de hormas que conforman *Aneu tranquils*, la experiencia nos guiaba por un camino distinto al de la espiritualidad y, sin embargo, venían a confluir en un mismo punto, quizás demasiado alejado como para tenderse la mano ambas partes, recíprocamente, en este instante. Georges Didi-Huberman sintetiza en un lúcido fragmento, muy acertado e ilustrativo, una preocupación similar en un capítulo titulado *Superstición*:

> *«Lo que nos obsesiona o nos amenaza no tiene siempre la forma de una espada suspendida sobre nosotros, pero puede igualmente existir, e incluso en grado sumo, en el polvo que baila por encima de nosotros, a nuestro alrededor, el polvo en suspenso que de repente se hace visible en un rayo de luz, ese polvo que incluso respiramos.»*[3]

1 Blanchot, Maurice: *El paso (no) más allá*, Barcelona, Paidós, 1994, p.101.
2 Visitar la página 323.
3 Didi-Huberman, Georges: *op. cit., Fasmas. Ensayos sobre la aparición I*, p.60.

El hecho de incidir reiterativamente en el concepto de *polvo* proporciona al mismo una evidente importancia en la idea general que se pretende transmitir: es, a su vez, origen y devenir de los seres que pueblan la Tierra y a la vez, tras su transcurrir vital, parecen destinados a vagar eternamente en busca de un rayo de luz que los haga visibles, que los recupere del olvido: el recuerdo como *eternidad finita.* Las partículas habitan el espacio completamente, el espacio total, tanto el externo como el interno, nos atraviesan, nos conocen, nos vigilan. Surcan invisibles, dejándose llevar por la aleatoriedad, pero no por ello las consideramos inexistentes, a pesar de ser muchas veces negadas por la vista, el más importante de los cinco sentidos, a la cual nuestro cerebro, tal vez equívocamente, confiere perpetua fiabilidad.

Discerníamos también acerca de esta cuestión relativa al sentido de los sentidos por antonomasia y a las imágenes que este fabrica para una mente de mecanismo rutinario, en el análisis dedicado a *Vero spechio*[1], capítulo cuyos argumentos creemos reveladores de la fragilidad con la que se sustenta el imperio de lo estrictamente visual. A nuestro entender, la existencia de las motas de polvo la podríamos situar en un plano equivalente a la existencia de una hipotética realidad paralela cuya entrada se abra a nuestro cierre, es decir, nada certero sabemos ni de una cosa ni de otra. Queremos expresar con estas palabras una frustrada situación de desamparo por parte del *conocer absoluto*, que no nos concierne, aunque el autoengaño parece un efectivo mecanismo que ocasiona cierta tranquilidad ante la que solemos rendirnos.

Se podría decir, siguiendo con el ejemplo expuesto con anterioridad, que creemos intuir la presencia de miles de partículas flotantes en el etéreo infinito, pues las hemos estudiado con resultados científicamente positivos, a la vez que asimilables; con lo cual, articulamos una teoría a la que amarrarnos, en cierto sentido tangible, y creemos en dichas partículas como parte de la realidad que nos envuelve, aunque no podamos asegurar estrictamente su existencia. Porque, además, ¿Quiénes somos y con qué autoridad contamos para asegurar o comprender los designios del Universo? Por otro lado, la eternidad paralela, elegida como ejemplo

1 Visitar la página 113.



turbador más que clarificador, la hemos intentado concebir, del mismo modo que indagamos en los fenómenos físicos, pero con la incertidumbre por resultado, cualidad esta inherente al hecho de *intentar,* que comprende en su interior cierta parte de fracaso, digamos de un fracaso puramente empírico. ¿Significa ello que existe dicha dimensión? ¿Más bien que no existe? ¿A todo lo no asimilable debemos negarle la objetividad por el sencillo hecho de contar con una muy limitada percepción intelectual? Tal vez el destino nos esté reservando esta incógnita para más tarde, y la misma luz que nos proporciona la visión e ilumina el polvo, esquivo a nuestros sentidos, sea la que deposite su reverberación sobre nuestros deteriorados cuerpos para pedirle al alma un último hálito terrenal con el cual desvelar lo únicamente intuido durante el segmento vital.

En el ámbito de lo rigurosamente académico nuestras palabras perderían interés pues lo palpable y comprobable parece ser lo único con licencia de veracidad. No obstante, carecería de sentido negar aquello que se siente con la misma intensidad que lo considerado *verdadero.* Por lo tanto, cabe tener aprecio y entregar la trascendencia que se merece al punto de vista desde el cual se aborden este tipo de cuestiones, pues las palabras y, por prolongación el razonamiento, escapan de nuestras manos y de nuestro entendimiento debido a su escurridiza entidad. Sería demasiado catastrófico no aceptar como realidad cuerpos, que al final son terrestres porque en la misma Tierra se engendraron y coexisten, como los registrados mediante cualquier tipo de imaginería extendida en el mundo de las artes durante siglos: ángeles, demonios, espíritus, centauros y demás fusiones físicas, distintos tipos de dioses e incluso deformidades que albergan el terror, con predecesor artículo determinante. Individuos que existen porque les hemos proporcionado un nombre que los defina, al igual que ocurre con el volátil polvo entre las demás cosas. Alejar estos elementos de la realidad sería suprimir, creemos que injustamente, gran parte de la Historia del Arte, ya que no son menos reales que otros, aunque la mirada desde la centralidad que impregna nuestros ojos impida tal percepción.

En el caso que nos ocupa, dada la naturaleza de la presente tesis que se circunscribe en el mismo ámbito de lo artístico, nos interesa adentrarnos en el mundo de las imágenes. Así pues, en el preciso momento en que Joan Millet crea la representación que comparte con cualquier posible

espectador, titulada *La mare morta* -La madre muerta-, se concreta la misma en aquello que denominamos *realidad*, pasando a formar parte de ella, de su acontecer.

Las características morfológicas de la pieza en sí y de aquello representado bidimensionalmente en su interior, quedan elegantemente despejadas con sencillez ante una mirada curiosa: se efectúa una alteración de la tradicional *Piedad* que tantas veces protagonizó en telas, mármoles y bronces un sentimiento de amor absoluto. En este caso, al contrario que ocurre en las múltiples escenas a las que nos ha acostumbrado la Historia del Arte y a la que el propio Millet recurriría en el año 1998 para aludir a los desastres de la guerra, es el cuerpo de la madre, quien ha cerrado los ojos para siempre, la yacente sobre un lecho de blancos pétalos de claveles, una imagen más usual. Mientras tanto, el tiempo parece transcurrir más lentamente y aparecen en el panorama diez brazos incondicionales, cuyas simultaneas asistencias insinúan interpretar una muestra de apoyo y estima; acuden en silencio hacia los restos mortales de quien, seguro, fue un ser muy querido.

El repertorio de elementos simbólicos complementa la escena y permite al espectador adentrarse en profundidad en la razón de existir de la propia pieza, en la complejidad de la mente del autor que manipula los objetos encontrados para elevar sus narraciones a un nivel superior, al cual pertenecen las Bellas Artes. La imaginería íntima de este creador contemporáneo, tan propia, tan única como su presencia en este mundo, acaece unas veces con más complejidad que otras, suponemos que debido a las necesidades tanto de la narración, como de las exigencias del mundo interno del artífice, de sus referencias. Sin embargo, la contextualización, a la que nos referimos siempre, deviene importante para determinar ciertos aspectos de cada creación; el espacio y el tiempo en el que nacen las mismas parecen cruciales para su interpretación. Ocurre de este modo porque, en la mayoría de las ocasiones, el símbolo, aunque no es universal, tampoco es individual, sino que pertenece a una colectividad en la cual se ha extendido, por lo que podemos advertirlos e interpretarlos con cierta cercanía a su verdad si pertenecemos al mismo círculo.

En el caso que nos concierne, por ejemplo, advertimos los albos pétalos de clavel que conforman un soporte sobre el que descansa el cadáver de la mujer. Este tipo de flor, en nuestras tierras occidentales, se utiliza ampliamente



en representación de Dios, generalmente en rojo o en blanco, aunque aquí únicamente se nos exhiban las del último color. Además, las mismas cuentan con un valor simbólico individual para nuestro artista, pues son las que utilizaba su familia para adornar las lápidas de sus antepasados y, junto con los jazmines, también formaban parte del imaginario de las letras de las canciones pertenecientes a las tonadillas que, de pequeño, escuchaba cantar a su madre: existe una ligazón maternal en cierto modo, un potente vínculo personal e identificativo con la propia obra. Flores blancas: aluden al amor puro, entonces, no parece que vayamos mal encaminados. La albina luz que se apodera de la escena, unida a la significación de dichos pétalos, confiere a la situación un halo de misticismo. Níveas corolas fragmentadas que, al igual que las partículas de las que nos ocupábamos en la introducción, parecen en suspensión, elevando el cuerpo, desafiando a la gravedad de todo cuanto pertenece al mundo material. Asistimos a una escena que no se asemeja, en absoluto, a nuestro plano de existencia.

Paz y serenidad, son algunos de los sustantivos apropiados que quedan registrados en la faz de la retratada, de cuerpo entero. Rasgos acentuados, además de por su delicada vestimenta, por la simetría y la quietud de su estática posición sin vida. Sentimientos de sosiego que vienen proporcionados por la coherencia de un pasado feliz, de una vida marcada por la unión recíproca entre los seres queridos, vínculo que podríamos determinar, en cierto sentido, social, relacional, capaz de otorgar esa singular seguridad que aparece en su rostro, sembrada, naturalmente, con sus acciones en vida.

Es después de haber reparado en la *sobrenaturalidad* de la escena, cuando entendemos que las extremidades no asisten a ninguna despedida, al contrario de lo que podríamos habernos figurado en una primera instancia. Nos advierten de ello diversas señales sobre las que cabe meditar. Observamos que el modelo para dichos miembros es un brazo derecho de una talla en madera policromada de Jesucristo crucificado, perteneciente al siglo XVII. A partir de dicho prototipo, se confeccionó un molde de silicona para el posterior positivado de diez reproducciones idénticas en cera que serían rematadas mediante policromía, con la finalidad de dotar a todas las réplicas con un carácter naturalista y de continuidad para con el aspecto de la figura yacente. Son brazos cuasi divinos, del hijo de la Virgen, por

lo que se refiere a su procedencia, aunque probablemente ello no influya, más que anecdóticamente, en la historia que se cuenta. Lo que sí perturba nuestra mirada y cercena nuestro acercamiento deductivo es la disposición de los mismos. Aparecen los brazos desde los límites, porque los hay y entre ellos se encuentra aún el cuerpo yacente, pero por poco tiempo. Se podría razonar que estas extremidades establecen un contacto entre ambas realidades paralelas, de las cuales dudamos aunque hay muchas maneras de explicarlas o entenderlas, entre el mundo tangible que habitamos y el plano astral inexplicable. Concluimos, por consiguiente, revelando que los elementos que arropan a la difunta, que provienen del exterior, son brazos amigos acudiendo, no a la despedida, como bien hemos anunciado con anterioridad, sino al recibimiento en un nueva substantividad enigmática; se representa el momento en que los muertos vienen a recibir al familiar que acaba de partir, el instante inmediatamente posterior a la vida propiamente dicha, en el que podríamos suponer que vienen a nuestro encuentro todos aquellos que nos dejaron con antelación y que formaban parte de nuestro entorno. La imagen de la madre, arropada, está a punto de desvanecerse, de perderse entre los secretos de la eternidad.

Se abordan diversos temas con delicadeza: el amor puro, la tranquila muerte e incluso la incomprensión ante la vastedad del propio Universo. Sin embargo, la clave que le proporciona el sentido y unifica las partes de la obra para entregarle voz viene dada mediante una inteligente peripecia del autor, que nos sitúa dentro de su historia. Lo advertimos al comparar los pétalos representados con los ordinarios, los que conocemos, vemos que su tamaño es mucho mayor, por lo que la imagen se ha ampliado considerablemente: se trata, pues, de una manipulación fotográfica. La figura yacente, una diminuta talla en madera finamente policromada del siglo XVIII, se convierte en protagonista y se sitúa entre nosotros, como una semejante, al ser engrandecida hasta rondar el tamaño real de un ser humano. Maniobra que obliga al espectador a identificarse con el cuerpo exhibido, a establecer un vínculo de proximidad, de semejanza, volviéndose incluso de carne al tacto visual. Es el juego de la aproximación del que nos hablaba M.Blanchot en la cita que abría el presente análisis, es el mismo polvo transformado en una mujer, de rostro impregnado con la palidez del sueño eterno. Una amenaza constante se cierne sobre nosotros, una espada de Damocles oscilante que nos recuerda la lejanía de la muerte próxima, pues muestra una imagen de la que algún día seremos protagonistas.

Crear implica dar a luz, ofrecer una existencia o, simplemente, nombrar; debido a lo cual aquello designado se convierte en realidad pues se siente con el mismo fulgor que todo cuanto nos rodea, e incluso puede superar lo tangible. Millet engendra en *La mare morta* una imagen que, con total seguridad, trascenderá más en el tiempo que los humanos coetáneos de la misma, la crea; mientras tanto, nuestro destino no sobrepasará el hecho de convertirnos en polvo suspendido, y, con suerte, en algún recuerdo perecedero. ¿Qué imagen es entonces más real? Tal vez ambas, pero seguro que una por mucho más tiempo.

*Fig. 91. Non finito.* Millet (2005).



### *3.3.14. Non finito*

*«Decidme, flores gentiles, […] ¿conocéis el destino terrible que os espera?»*[1]

Kakuzo Okakura

Efectivamente, la totalidad de seres que poblamos la Tierra confluimos en una finalidad común. Destino que, quizás, precisamente por el mero hecho de compartirlo y presentarse sin más excepción que la celeridad con la que llegamos a alcanzarlo, nos niega el empleo del vocablo *terrible* para su correcta definición. Lo atroz determina una acción o un comportamiento concreto que, invariablemente, recae sobre un individuo específico, es decir, su cualidad es definida. De modo que nos parece un sinsentido el tratar de generalizar un acto cuya razón de existir no es otra que la de aportar cierta distinción a un hecho frente a aquellos pertenecientes a lo ordinario. Por tanto, evidentemente, el destino al que se refiere la antedicha cita concierne únicamente a lo delimitado, a lo preciso y dista completamente de la norma. El terrible sino al que alude no es desmesurado por la muerte de las flores, más bien podríamos puntualizar que lo es por el previo ritual humillador al que han de enfrentarse estas: sus tallos, amputados y enderezados con hilos de alambre y, posteriormente, entubados con el objetivo de dilatar artificialmente los últimos hálitos vitales, descansarán en el interior de un jarrón de diseño para sostener, forzosamente, la triste corola *no-muerta* que en su agonía estará obligada a sonreír para ofrecer calor y color al gélido hogar humano. *«Tal vez vuestro destino sea morir aprisionadas en los cabellos de una coqueta sin corazón o estranguladas en el ojal de un cobarde que no osaría miraros cara a cara si fuerais un hombre»*[2]

1 Okakura, Kakuzo: *El libro del Té,* Barcelona, Kairós, 1978, p.77.
2 *ibíd.,* p. 77.

La finalidad decorativa emplea únicamente el término *objeto* pues demanda una ausencia total de sufrimiento, por lo que se conciben los elementos desde una muy limitada perspectiva, propia del humano *superior.* El *sujeto*, en contraste, siente, debido a su cualidad vital, y el sufrimiento le corresponde al igual que lo hacen sus virtudes, miserias e incluso la propia muerte. Cambiar el sentido existencial de un ser podría considerarse deserción a la universalidad del lenguaje que ampara bajo un mismo nombre los cuerpos de similares características. Y podríamos hacerlo, por ser padres del mismo lenguaje, pero estaríamos traicionando nuestra condición humana que no cuenta con las licencias de la divina. Del mismo modo, y aquí reafirmamos nuestra posición una vez más, creemos que el arte no puede considerarse decorativo pues en él participan, consciente o inconscientemente, los sentidos más profundos de la mente que indaga en sí misma reiteradamente en busca de respuestas no definitivas. El arte se enfrenta a la realidad particularizada más cruda, sin eludirla.

*Non finito* es el título de la pieza que nos ha llevado a la reflexión anterior. Sobre la negra oscuridad de un cultivado vacío de lino, sutil símil de la incertidumbre, característica que inunda cualquier cuerpo espiritual capaz de enfrentarse al acto artístico, se nos presenta con magnética sinceridad el débil esbozo. Tenue contorno que desvela la imprecisión de unos tallos rematados con verdes hojas de dentada silueta para culminar con la bermeja bordadura de una rosa en su máximo esplendor. El ejercicio de bordado se muestra inacabado y no por ello carente de interés.

Representar resulta, a su modo, una contradicción ya que es un resumen de una realidad acotada y, al mismo tiempo, una ampliación de la misma. Síntesis de lo objetivo por incapacidad del ojo que mira, cuyas limitaciones le obligan a transmitir al cerebro una imagen menos compleja que la real. Sin embargo, tras la absorción mental de la misma, complementada y enriquecida por la subjetividad de la acción: percepción-asimilación-representación. Se absorben aquí las flores y también la tierra y la savia que las mantienen. La representación, al contrario que la presentación, en este caso, no alberga destrucción, sino perpetuación. Se registra para la eternidad, se concreta aquello que retiene la imaginación, tal vez sea la materialización de la conjunción *memoria-sentimiento* de aquello admirado en un tiempo anterior; el resultado de una relación causal que nos indica cierto respeto hacia la naturaleza.

*Fig. 92. Vista de la exposición A divinis, de Joan Millet.* Por Gregori (2006).

No únicamente trasciende al tiempo lo figurado sobre la negra tela, también lo hace el propio individuo que, a pesar del anonimato, dejó huella de la subjetividad inherente al propio acto de representar: la composición, el cromatismo y la sensibilidad de unos ojos específicos cuyas imágenes, atrapadas, tradujo una mente condicionada por su alrededor, por su exterior y, además, también por su interior. Millet acepta esta visión y la rescata del olvido elevándola a la categoría de arte, ampliando su campo receptivo. Se podría recalcar que dicha acción incrementa exponencialmente la emotividad de la pieza encontrada, dado que, al ser compartida, nace una comunicación especial que permite una conexión inter-temporal e inter-espacial entre dos sujetos que participan de una sensibilidad, salvaguardada en un mismo elemento, que esperaba ser comprendida.
Tras la maniobra apropiacionista Millet transforma el hilvanado lienzo en narrador de la historia compartida, que también asimila como suya,

devolviéndole al rescatado elemento la voz que le había sido apagada; ahora recita de nuevo, con más experiencia. Por ello, es inevitable referirnos a la temporalidad en esta obra que ahora analizamos. No solo por las evidentes razones físicas, sino en cuanto a su concepto y narración se refiere.

Hemos aludido anteriormente al vacío imperante en *Non finito*, producido, precisamente, por su condición de inacabado. Hemos incidido en el sentido narrativo que suscita dicho estado al desvelar que, en cierto modo, simboliza la actitud de un artista frente a la incertidumbre de la labor creativa, paradójicamente tan ecléctica y, sin embargo, restringente debido a las exigencias propias, así como al sensato reconocimiento de todo el arte ya realizado. Lo incompleto es sinónimo de duda, de no saber muy bien si continuar o, en tal caso, de cómo hacerlo.  Pero el negro, ausencia de luz y de color, tan extendido en este caso, nos perturba la comunicación. Color del duelo en occidente, connotación, asimismo, de la muerte. Incómoda presencia esta capaz de estremecer nuestra conciencia. El óbito, el desvanecimiento inevitable nos susurra lo que fue la vida, los recuerdos, la herencia de un ser único e irrepetible. En cierto modo el arte estrecha una firme ligazón con esta idea y, precisamente en esta pieza, puede trasladar nuestros pensamientos hacia esos lugares-necrópolis de restos materiales, de *lo que queda*, cementerios que verifican nuestra existencia cuando hemos decidido marcharnos y reflejan, en cierto modo, lo que fuimos.

Más esta circunstancia, la comparecencia del negro simbólico, no niega la anterior, no se presenta excluyente al desasosiego que siente un artista frente a la impetuosa personalidad de la obra de arte en su tránsito embrionario. Tenga el insatisfecho artista más o menos suerte vital, lo cierto es que será el tiempo quien aceptará o declinará la obra realizada, aun a pesar de presentarse aparentemente inconclusa. Aquello incompleto, el esbozo, la primera reacción, siempre de mayor franqueza, en ocasiones retiene una información para la cual, en el momento de realización, nos hallamos ciegos y la dilación se convierte en condición necesaria para la sentencia.

*«NON FINITO»,* las mayúsculas de bronce se repiten una y otra vez alrededor del lienzo, así como lo hace nuestro artista invisible para sus adentros. No ha llegado el final para estas rosas que aún tienen mucho por decir, ni para los artistas que, mientras en sus pensamientos prevalezcan dudas e inquietudes, estarán en disposición de avanzar, aunque, sin avisar, para ellos también llegue la muerte. Sin embargo, no se celebra el triunfo de la muerte, no aparecen *vánitas* que nos pueden recordar a… Aunque sí las flores que acompañan al finado y confieren originalidad a la obra.

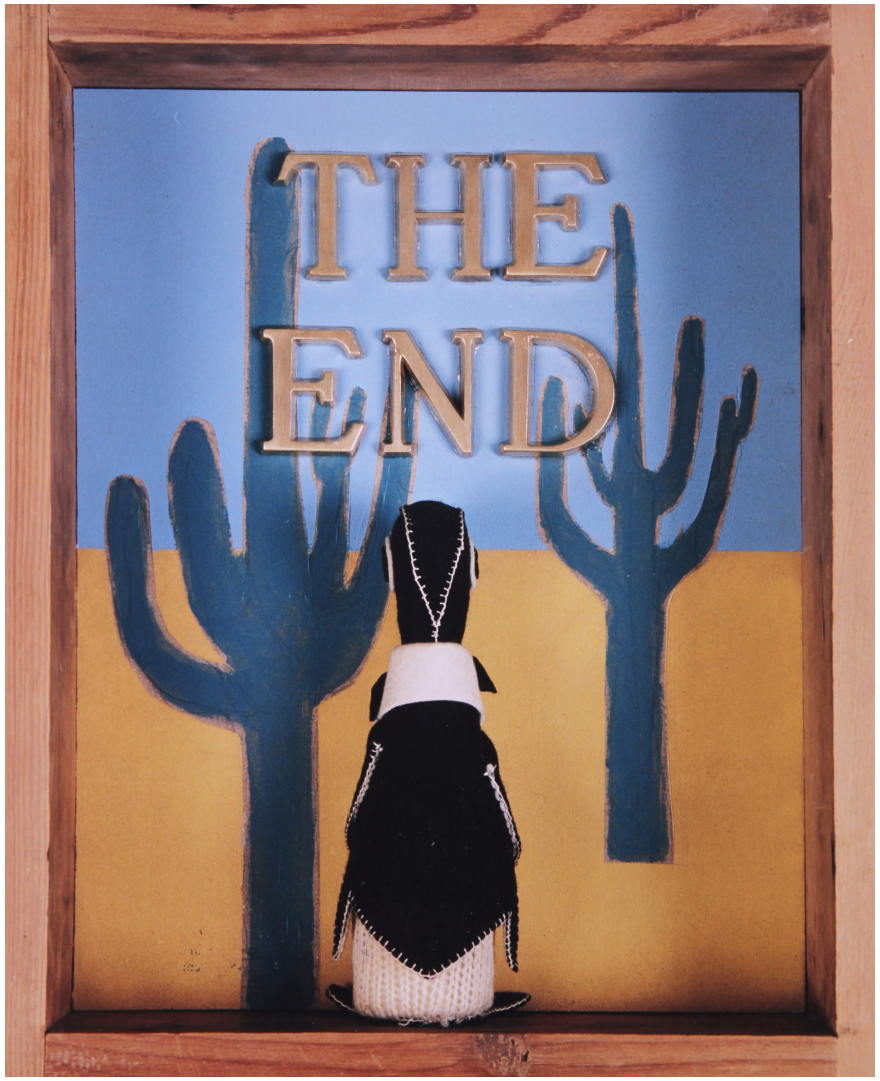



*Fig. 93. The end.* Millet (2000).



### *3.3.15. The end*

> *«[…] como decía Jean-Luc Godard, «el travelling es una cuestión moral». No se utilizan travellings o metáforas para "hacer bonito", sino por otras razones que tienen que ver con la perspectiva desde la que se cuenta una historia, con la intención comunicativa y el componente ideológico que subyace a todo texto.»*[1]

Godard ve en el *travelling* un modo de acción, podría decirse que de maniobra, por lo que, de algún modo, las entrañas de este acto también encierran cierta inclinación, un posicionamiento. Operación que no pertenece a la naturaleza de lo exclusivamente recurrente, al mero recurso al que acudir para hacer visualmente más digerible una historia desmembrada mediante imágenes en movimiento, sino que, más bien, sobrepasa dicho umbral para situarse en el plano de lo personal e íntimo. En consecuencia, el ejercicio de dicha operación cinematográfica comprende para el director francés, en su centro, una actividad definida que se reduce al desplazamiento de un punto de vista concreto y, por consiguiente, resulta ser subjetiva. La vigencia de esta actividad y su poca mutación a través de los últimos años, tan abruptos en cuanto a novedades técnicas y tecnológicas aplicadas a la gran pantalla, parece respaldar esta creencia. Además, se denota en la acción cierta necesidad, pues de lo contrario, de ser el *travelling* simplemente un procedimiento técnico, no habría mantenido su formato inicial, su pureza, sino que habría perecido ya obsoleto, o bien se habría renovado de manera casi irreconocible víctima del progreso tecnológico sufrido en el séptimo arte; únicamente cabe

1 AAVV: *op. cit., Qué hacemos para construir un discurso disidente y transformador con aquello que hoy sirve para enmascarar la realidad y transmitir ideología: la literatura,* p.15.

observar la evolución de los efectos especiales para advertir la celeridad desenfrenada del desarrollo al que nos referimos.

Creemos firmemente, y esto también nos sirve para los razonamientos artísticos que en la presente tesis se analizan y despliegan, que el *travelling* es un medio con el cual hacer penetrar una opinión sin la evidencia tanto de las palabras como de los actos, que pueden resultar más propicios a sembrar sospechas y desconfianzas de manipulación en cuanto a contenido. Sencillamente nos hallamos haciendo una especulación en la cual llegamos a la conclusión de que el trabajo de aquello que, paradójicamente, denominamos *objetivo* es el que, con mayor seguridad, guiará los pensamientos del espectador por los senderos subjetivos del cámara, que no es más que el ojo del director. Debido a lo cual, la manera de registrar las tomas y el montaje de las mismas, resulta de mayor persuasión por retener al espectador en una confortable zona de captación inconsciente, pues este acepta lo brindado por la gran pantalla como verdad imparcial, como mecanismo objetivo de sucesión de imágenes, por lo que no se plantea con tanta facilidad articular un juicio personal tomando como base lo que, aparentemente, acaece como un sencillo *recurso técnico*, siendo en realidad lo que guía y manipula sus sensaciones desde el principio del *film,* mientras él, nuestro sujeto receptor, se ocupa de reparar en los argumentos visuales y verbales que se le ofrecen. Deducimos de esta reflexión que aquello de lo que no desconfiamos, esa aprehensión sistemática inexacta, constituye el intersticio idóneo por el cual deslizar un discurso, una subjetividad, una ideología.

Grietas como las que describimos son las empleadas en un sistema del arte en el que la visibilidad del artista va estrecha y sospechosamente ligada con el posicionamiento y respeto de éste hacia todo lo relativo al *poder* que lo sustenta, manipulador y silenciador de masas, por no referirnos al tambaleante término *políticamente correcto* que a Millet no parece preocuparle demasiado. Instinto, pues, de supervivencia y, al tiempo, de ética; ahora procede reincidir en las palabras de Godard, aquellas que dan pie a nuestra introspección inicial: *«el travelling es una cuestión moral»*. Debido a ello, y extrapolando este impulso a un terreno artístico y objetual en el que ya nos encontramos encenagados, observamos



como el modo de representar de nuestro artista invisible, que podríamos advertirlo únicamente como mecanismo visual, resulta, además, ser un contenedor de ideas de potente peso moral. La articulación de los objetos, su disposición, la manera de mostrarlos al mundo, al igual que el *travelling,* carece de cualquier tipo de inocencia. Empleo objetual que bien podría ser considerado únicamente un placer visual para el ojo inexperto, aunque su finalidad no lo sea, como el de la cámara que remata su acción en una concatenación de planos sucedidos al ritmo natural de un sinuoso caminar, o baila alrededor de un personaje, de un paisaje, del cual enfoca o desenfoca a su antojo, se acerca o se aleja dando lugar a fragmentos que pueden ser de gran belleza; y, sin embargo, esta danza viene marcada por los intereses comunicativos del emisor, es su valor intrínseco. La subjetividad del autor para con la obra acontece, al parecer, inevitable.

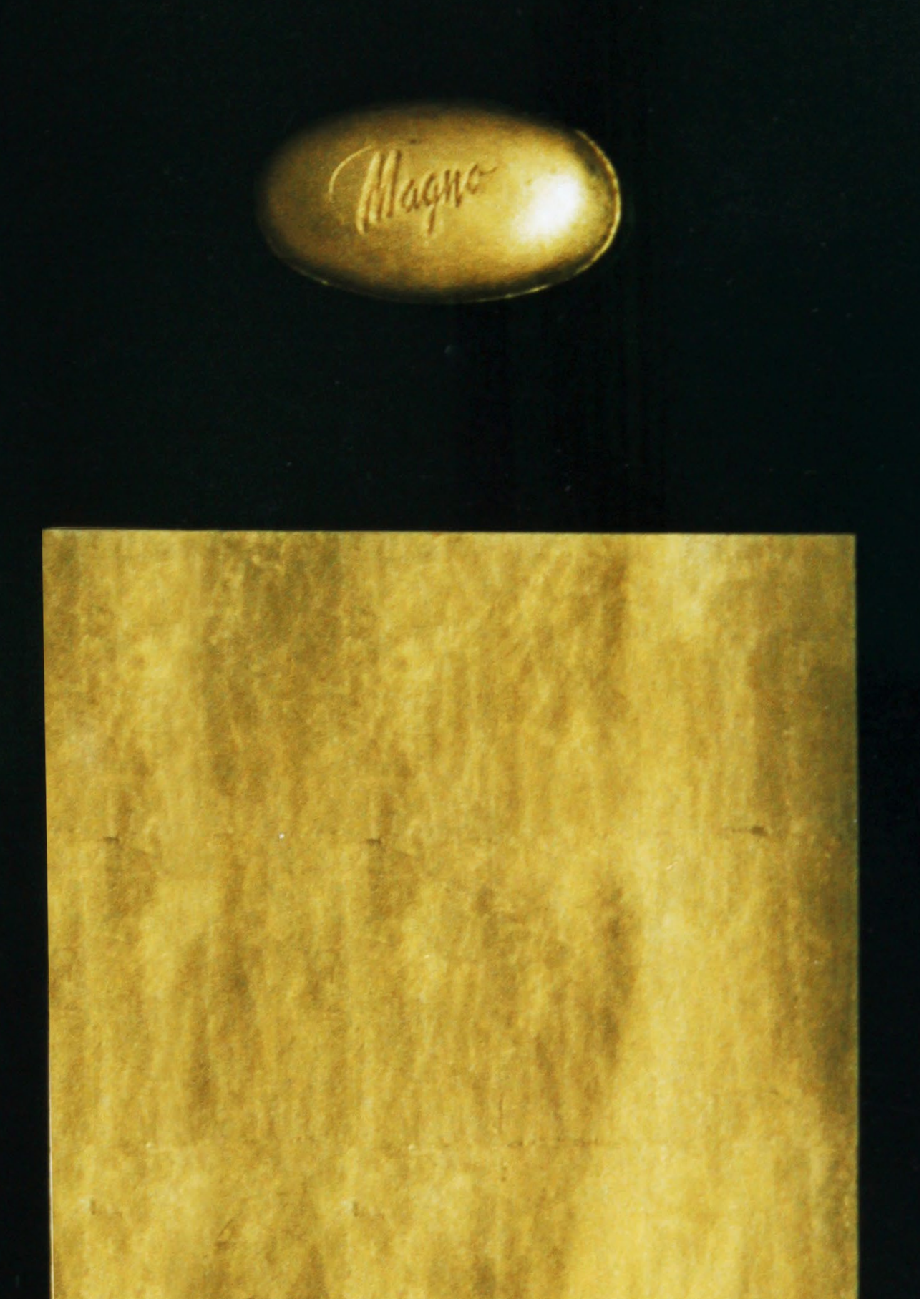
En *The End* Joan Millet nos presenta un pingüino insertado en un paisaje desértico en lo que parece ser una escena de incoherencia. No obstante, sabemos que en su producción artística impera la exactitud narrativa y que la relación de los elementos escogidos y su posterior empleo no acaecen de manera casual, ni mucho menos por un anodino atractivo estético; por lo que nos incumbe entonces buscar el lugar propicio desde el cual podamos enfocar y relacionar ambas imágenes, el pingüino con el desierto, cuya unión indudablemente revelará las preocupaciones internas del artífice. Dejando de lado nuestra razón más estricta, nos trasladamos al universo de lo poético, de las palabras que moldean el lenguaje y generan riqueza en la interpretación de las ideas, de las sensaciones. Emplazamiento lírico que facilita el sentido de la presente pieza mediante una conocida figura retórica que recibe el nombre de oxímoron. Nos encontramos ante una contraposición que rebosa un profundo sentido, una significación con la que cabe familiarizarse para, ulteriormente, concienciarse de un problema global, una preocupación real.

Efectivamente, se habla de una cuestión de ingente seriedad en la presente obra, de las consecuencias fatales del cambio climático que nuestra insensata actitud ha propiciado y cuya intención no parece ser la de detenerse sino, más bien, la de cumplirse irremediablemente, negando su vuelta atrás. Al fin y al cabo, somos los únicos responsables de un formato lineal de *progreso,*

configuración que únicamente admite la marcha en vertical hacia un único fin, en este caso, de destrucción, o quizás de regeneración, según como se mire. En el marco que el artista nos exhibe en su pieza, de tema ecológico, la desorientación animal forma parte del mecanismo narrativo. Advertimos los trastornos climáticos que abocan tanto a la fauna, de la que formamos parte, como a toda la flora, a una situación de confusión: se trastornan sus costumbres, su forma de vida. Y, a pesar de los índices y estadísticas, algunas de las cuales calificaban el cambio climático de ficticio -cabe tener en cuenta que la obra pertenece al año 2000-, nosotros somos capaces de observar y comparar las reacciones de animales y plantas en distintas épocas y distintos años para, de ese modo, confeccionar nuestro propio juicio y, también, percatarnos de la evidente manipulación de información en los medios que siempre actúan en beneficio de ciertos intereses a los que no podemos acceder. A pesar de su tesón disuasorio, los signos emergen ya monumentales, inocultables, y nada sigue en *perfectas condiciones.*

Una vez averiguado ya el emplazamiento que permite como válidos ambos componentes en una acción poética e informativa, a saber, el pingüino habitando en un desierto, apreciamos que aquello inicialmente captado como un sinsentido, pertenece a la más severa realidad. Vemos como el oxímoron cobra valor y lo que parecía ficción se convierte en verdad; los almendros ya florecen en invierno, dadles algo de tiempo a estas aves bobas.

No obstante, y debido a la ladina manera de representación de nuestro artista invisible, cabe reparar en la rigurosidad de detalles para abordar completamente  la máxima de la parábola. Nos fijamos en el protagonista elegido para narrar, el *objet trouvé,* un pingüino cuya manufactura está realizada mediante lana. El animal, parado, nos observa de frente y, al igual que ocurre en las películas cuando un personaje dirige su mirada hacia el objetivo, traspasa la barrera que separa su mundo del nuestro, interrogándonos y también integrándonos, de algún modo, en su entorno; nos hace partícipes, obligándonos a una necesaria identificación con su propio ser, con su amarga y confusa situación. De tal modo, inmiscuirse en su mundo, en su preocupación, se presenta inevitable, pues Millet emplea aquí una operación de proximidad, de semejanza. El tejido que proporciona la forma al animal, la lana, y recuerda a una vestimenta invernal, de alguna manera, lo dota de alma, es decir, lo personifica, estableciéndose entonces una asociación de parentesco que nos sitúa en un lugar equivalente al suyo. El pingüino se transforma en nuestra representación, en humano y, exhausto tras un largo trayecto, nos mira a los ojos y advierte la proximidad de su final, que también es el nuestro: *The End*, el epitafio, amenazante sobre su cabeza, ratifica tal tesitura.






Análisis técnico

**Nº Ref:** JMPAR-1994-0001 **Fecha Catalogación:** 19/02/2014 **Orden de ficha:** 1

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **Pour toi qui croyais tout avoir I**

**Consta el título en la obra:** Si **El título aparece en el:** Reverso
**Idioma del título:** Francés **Génesis del título:** Historia
**Morfología del título:** Caligrafía
**Aportación del título al discurso:** Amplía
**Observaciones sobre el título:** Traducción: Para ti que creías tenerlo todo I

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 690 x 880 x 70

**Situación de la obra:** En pared **Tipo de montaje:** Obra unitaria

***Piezas que conforman instalación:*** ***Soporte de la instalación:***
***Características formales de cada unidad:***
***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):***
***Cromatismo:***
***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** 2 ***Nº total objetos:*** 2
***Soporte de la pieza unitaria:*** Papel
***Naturaleza de los objetos:***
Grabado calcográfico original. Fechado en 1819.
Estropajo de cocina Scotch Brite de la marca 3M.
***Características formales de los objetos:***
Grabado calcográfico: Aguafuerte y buril sobre papel. La huella de la plancha es de 533 x 740mm. Se trata de la representación del aparato fúnebre instalado en la Basílica de Santa María la Mayor (Roma) para las exequias de María Luisa de Borbón (reina de España). Es un delicado trabajo de dibujo arquitectónico de gran calidad en cuanto a técnica, registro de ornamentación, representación espacial y perspectiva. Observamos una escena histórica, de solemne liturgia.
Estropajo de cocina: Almohadillas de limpieza Scotch Brite. Su tamaño es de 158 x 190 x 10mm.
***Cromatismo de los objetos:***
Grabado calcográfico: Escala de grises, tonalidad característica del grabado calcográfico, funcionando como blanco el propio papel que, junto con la acción de la tinta proporciona los distintos valores tonales (en el caso del buril conseguidos visualmente mediante la distinta separación de líneas en el rallado característico de técnica).
Estropajo de cocina: Verde.

### Marcas características e inscripciones:

En la parte inferior del grabado aparecen las siguientes inscripciones:
"Veduta in prospettiva della Basilica Liberiana In apparato funebre per le solenni esequie DI MARIA LUISA DI BORBONE REGINA DELLE SPAGNE E DELLE INDIE Fatte celebrare in Roma DALLA REALE CORTE DI SPAGNA Il di 10 Gennaio del MDCCCXIX / Cavre. Ulisse Gentini inventò e diresse la Decorazione; Giuseppe Subleyras disegnò; Vincenzo Feoli incise. -- [Roma?: s.n., 1819]."

### Composición y ritmo:

Es una composición estática y centrada que viene dada tanto por el carácter simétrico de la perspectiva cónica frontal como por la situación del elemento transgresor (estropajo) en el punto céntrico de la composición. La sucesión de columnas y ventanales, que parecen alejarse, ofrecen un ritmo constante encargado de dirigir la mirada del espectador hacia este mismo punto, lugar donde sucede la acción.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **Pour toi qui croyais tout avoir I**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Ensamblaje

**Proceso constructivo:** Montaje objetual **Manipulación del objeto:**

**Naturaleza original del/los objetos:**
Grabado calcográfico: Representación histórica con valores y finalidades artísticas.
Estropajo de cocina: Elemento de limpieza.

**Tipo de manipulación:**

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**

**Razonamiento:**

**Colaboraciones en la manipulación:**
El trabajo de carpintería fue realizado por Manuel Borrull, en Gandía.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Grabado: Tinta calcográfica y papel.
Estropajo de cocina Scotch Brite: confeccionado a base de fibra de nylon con resina sintética y mineral de óxido de aluminio.

**Material de construcción del soporte:**
Papel.

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**
Pegamento con efecto de soldadura plástica de la marca Poxipol. Adhesivo Epoxis de dos componentes (Resina-Catalizador). Gran adherencia, baja deformación y alta resistencia mecánica.

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Pincel de pelo de cerda. Útiles y herramientas propios de la carpintería.

**PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO** **Protección:** Sí

**Características morfológicas del marco:**
Marco con perfil de caja, liso y sin elementos ornamentales. Contiene, además un passepartout con ventana del

**Material del marco:** Madera de haya vaporizada.

**Acabado del marco:** Natural, exento de ceras y barnices.

**Cristal protector:** Sí **Anti-reflejante:** No **Grosor del cristal en mm:** 3

**Cuenta con una trasera:** Sí **Material de la trasera:** Contrachapado de madera.

**DATOS DE CONSERVACIÓN** **Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**

La protección del papel viene dada por el enmarcado con cristal y passepartout que evita el contacto del grabado original con el vidrio. El empleo de cinta adhesiva de PH neutro y adhesivo en espray removible de PH neutro para su fijación evita la acidez que otros adhesivos pudieran contener, perjudicial para el propio papel.
En cuanto a la colocación del estropajo, por cuestiones técnicas y conceptuales se hizo mediante soldadura plástica irreversible.

**Observaciones de conservación:**

El artista considera que el hecho de colocar un elemento externo y banal sobre un objeto de valor artístico como es el presente grabado original del siglo XIX, es un acto de transgresión. Por consiguiente, la agresión que se efectúa ha de tener un carácter definitivo, pues de lo contrario, la acción no sería digna de tal nombre.
Por ello queda justificado el empleo de un material irreversible para efectuar el ensamblaje deseado. No obstante, cabe considerar que el autor, viendo su obra como una totalidad y no como dos elementos que funcionan aisladamente, es consciente de que el estropajo de fibra puede, con el tiempo, sufrir un deterioro, por lo que ofrece la posibilidad de relevarlo por otro elemento de las mismas características cuando sea necesario.



## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **Pour toi qui croyais tout avoir I**

**UBICACIÓN DE LA OBRA**

**Serie a la que pertenece:** Por toi qui crois tout avoir **Año de realización:** 1994

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
Power2: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones del Teatro Olimpia, Oliva, Valencia, 1997-1998.
Lineart'94. GENT: Galería Luisa Torres, Gante, Bélgica, 1994.

**Publicaciones en las que aparece:**

**PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:**

**Origen del objeto** Encontrado

**Relación simbólica inter-objetual:**

El grabado calcográfico hace referencia al poder absoluto de la monarquía en el siglo XIX, mientras que el estropajo, un elemento de limpieza, banal, relacionado con el objeto anterior, alude a esa imposibilidad de poseer un ejemplar de fibra de nylon en 1800, aunque el sujeto interesado contara con un poder absoluto o perteneciera a las altas clases sociales, aristócratas.

**CONTENIDO:**

**Tema abordado:** Poder

**Síntesis narrativa:**

La imposibilidad de poseerlo todo. Ese todo se deviene imposible, pues uno/a no puede alcanzar el futuro porque no cuenta con el poder absoluto del tiempo.

**Origen del discurso narrativo:** Reflexión íntima

**Contenido narrativo:** **Consultar página 97.**

**Nº Ref:** JMPAR-1994-0002 **Fecha Catalogación:** 12/02/2014 **Orden de ficha:** 2

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **Pour toi qui croyais tout avoir II**

**Consta el título en la obra:** Sí **El título aparece en el:** Reverso
**Idioma del título:** Francés **Génesis del título:** Historia
**Morfología del título:** Caligrafía
**Aportación del título al discurso:** Amplía
**Observaciones sobre el título:** Traducción: Para ti que creías tenerlo todo II

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 690 x 880 x 70

**Situación de la obra:** En pared **Tipo de montaje:** Obra unitaria

***Piezas que conforman instalación:*** ***Soporte de la instalación:***
***Características formales de cada unidad:***
***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):***
***Cromatismo:***
***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** 2 ***Nº total objetos:*** 2
***Soporte de la pieza unitaria:*** Papel.
***Naturaleza de los objetos:***
Grabado calcográfico original. Fechado en 1819.
Estropajo de cocina Scotch Brite de la marca 3M.
***Características formales de los objetos:***
Grabado calcográfico: Aguafuerte y buril sobre papel. La huella de la plancha es de 540 x 743 mm. Se trata de la representación del aparato fúnebre instalado en la Iglesia de San Ignacio (Roma) para las exequias de María Isabel de Braganza (reina de España). Es un delicado trabajo de dibujo arquitectónico de gran calidad en cuanto a técnica, registro de ornamentación, representación espacial y perspectiva. Observamos una escena histórica, de solemne liturgia.
Estropajo de cocina: Almohadillas Scotch Brite. Su tamaño es de 158 x 190 x 10mm.
***Cromatismo de los objetos:***
Grabado calcográfico: Escala de grises, tonalidad característica del grabado calcográfico, funcionando como blanco el propio papel que, junto con la acción de la tinta proporciona los distintos valores tonales (en el caso del buril conseguidos visualmente mediante la distinta separación de líneas en el rallado característico de técnica).
Estropajo de cocina: Verde original y dorado tras la manipulación efectuada.

### Marcas características e inscripciones:

En la parte inferior del grabado aparecen las siguientes inscripciones:
"Veduta in prospettiva della Chiesa di Sant'Ignazio in apparato funebre per le solenni esequie DI MARIA ISABELLA DI BRAGANZA REGINA DELLE SPAGNE, E DELLE INDIE Fatte celebrare in Roma dall'augusto suo Consorte IL RE CATTOLICO FERDINANDO VII, Il di 28 Settembre dell'Anno MDCCCXIX / Cavre. Ulisse Pentini inventò e diresse la Decorazione; Luigi Maria Valadier disegnò; Vincenzo Feoli incise. -- [Roma?: s.n., 1819]".

### Composición y ritmo:

Es una composición estática y centrada que viene dada por la disposición del elemento extraño (estropajo) en el punto céntrico de la composición. Sin embargo, la perspectiva lineal del grabado original culmina su tensión en la sección izquierda de la representación, por lo cual se genera un recorrido visual que dirige la mirada hacia este punto, proporcionando cierto dinamismo compositivo.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **Pour toi qui croyais tout avoir II**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Ensamblaje

**Proceso constructivo:** Montaje objetual **Manipulación del objeto:** Sí

**Naturaleza original del/los objetos:**
Grabado calcográfico: Representación histórica con valores y finalidades artísticas.
Estropajo de cocina: Elemento de limpieza.

**Tipo de manipulación:**

Dorado de la almohadilla de limpieza Scotch Brite.

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**

Imprimación mediante base de laca de nitrocelulosa y bol ocre (pigmentación). Posterior dorado con oro fino a la sisa/mixtión.

**Razonamiento:**
El dorado se empleó narrativamente para simbolizar el lujo y la ostentación propia de aquellas personas que mantienen el poder.
En cuanto a la utilización de la técnica de dorado a la sisa, se decidió efectuar la manipulación mediante este procedimiento debido al condicionamiento del soporte (estropajo) de superficie muy irregular, por lo que había que emplear un medio de mayor adhesión (como el mixtión). Además, la condición de superficie de las almohadillas de limpieza imposibilita cualquier tipo de bruñido por lo que este tipo de dorado resulta idóneo. En cuanto a la coloración ocre de la imprimación, se efectuó con este color para disimular y minimizar cualquier desperfecto.

**Colaboraciones en la manipulación:**
El trabajo del dorado fue realizado por Ramón Porta, en Oliva, Valencia.
El trabajo de carpintería fue realizado por Manuel Borrull, en Gandía.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Grabado: Tinta calcográfica y papel.
Estropajo de cocina Scotch Brite: confeccionado a base de fibra de nylon con resina sintética y mineral de óxido de aluminio.

**Material de construcción del soporte:**

Papel.

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**
Pegamento con efecto de soldadura plástica de la marca Poxipol. Adhesivo Epoxis de dos componentes (Resina-Catalizador). Gran adherencia, baja deformación y alta resistencia mecánica.

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Pincel de pelo de cerda, polonesa, diferentes pinceles de pelo fino natural y demás utensilios propios del dorador. Útiles y herramientas propios de la carpintería.

**PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO** **Protección:** Sí

**Características morfológicas del marco:**
Marco con perfil de caja, liso y sin elementos ornamentales. Contiene, además un passepartout con ventana del mismo material que el marco.

**Material del marco:** Madera de haya vaporizada.

**Acabado del marco:** Natural, exento de ceras y barnices.

**Cristal protector:** Sí **Anti-reflejante:** No **Grosor del cristal en mm:** 3

**Cuenta con una trasera:** Sí **Material de la trasera:** Contrachapado de madera.



**DATOS DE CONSERVACIÓN** **Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**

La protección del papel viene dada por el enmarcado con cristal y passepartout que evita el contacto del grabado original con el vidrio. El empleo de cinta adhesiva de PH neutro y adhesivo en espray removible de PH neutro para su fijación evita la acidez que otros adhesivos pudieran contener, perjudicial para el propio papel.
En cuanto a la colocación del estropajo, por cuestiones técnicas y conceptuales se hizo mediante soldadura plástica irreversible.

**Observaciones de conservación:**

El artista considera que el hecho de colocar un elemento externo y banal sobre un objeto de valor artístico como es el presente grabado original del siglo XIX, es un acto de transgresión. Por consiguiente, la agresión que se efectúa ha de tener un carácter definitivo, pues de lo contrario, la acción no sería digna de tal nombre. Por ello queda justificado el empleo de un material irreversible para efectuar el ensamblaje deseado. No obstante, cabe considerar que el autor, viendo su obra como una totalidad y no como dos elementos que funcionan aisladamente, es consciente de que el estropajo de fibra puede, con el tiempo, sufrir un deterioro, por lo que ofrece la posibilidad de relevarlo por otro elemento de las mismas características cuando sea necesario.

## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **Pour toi qui croyais tout avoir II**

**UBICACIÓN DE LA OBRA**

**Serie a la que pertenece:** Por toi qui crois tout avoir **Año de realización:** 1994

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
Power2: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones del Teatro Olimpia, Oliva, Valencia, 1997-1998.
Lineart'94. GENT: Galería Luisa Torres, Gante, Bélgica, 1994.

**Publicaciones en las que aparece:**
MILLET, Joan (coor.) Power2 (Exposición celebrada en Oliva, Teatro Olimpia, del 20-XII-1997 al 15-I-1998). Oliva, Ayuntamiento de Oliva, 1997, p.19.

**PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:**

**Origen del objeto** Encontrado

**Relación simbólica inter-objetual:**

El grabado calcográfico hace referencia al poder absoluto de la monarquía en el siglo XIX, mientras que el estropajo, un elemento de limpieza, banal, relacionado con el objeto anterior, alude a esa imposibilidad de poseer un ejemplar de fibra de nylon en 1800, aunque el sujeto interesado contara con un poder absoluto o perteneciera a las altas clases sociales, aristócratas.

**CONTENIDO:**

**Tema abordado:** Poder

**Síntesis narrativa:**
La imposibilidad de poseerlo todo. Ese todo se deviene imposible, pues uno/a no puede alcanzar el futuro porque no cuenta con el poder absoluto del tiempo.

**Origen del discurso narrativo:** Reflexión íntima

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 97.

**Nº Ref:** JMPAR-1994-0003 **Fecha Catalogación:** 12/02/2014 **Orden de ficha:** 3

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **Pour toi qui crois tout avoir III**

**Consta el título en la obra:** Sí **El título aparece en el:** Reverso

**Idioma del título:** Francés **Génesis del título:** Entorno social

**Morfología del título:** Caligrafía

**Aportación del título al discurso:** Amplía

**Observaciones sobre el título:** Traducción: Para ti que crees tenerlo todo III

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 520 x 330 x 150

**Situación de la obra:** En pared **Tipo de montaje:** Obra unitaria

***Piezas que conforman instalación:*** ***Soporte de la instalación:***

***Características formales de cada unidad:***

***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):***

***Cromatismo:***

***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** 3 ***Nº total objetos:*** 3

***Soporte de la pieza unitaria:*** Pieza de granitoide negro.

***Naturaleza de los objetos:***

Pastilla de jabón de tocador modelo "Magno Classic" de la marca "La Toja".
Papel dorado.

***Características formales de los objetos:***

Pastilla de jabón: Forma elíptica y peso de 125 gramos.
Hoja de papel: Papel de Letraset, formato A4 y de coloración Pantone #873 a una cara.

***Cromatismo de los objetos:***

Pastilla de jabón: Negra en su coloración original y dorada tras la manipulación efectuada.
Hoja de papel: Ocre en su coloración original (Pantone #873) en el anverso y blanca en el reverso. Dorada tras la manipulación efectuada.

### Marcas características e inscripciones:

En la pastilla de jabón aparece en tipografía de simulación caligráfica el nombre de ese jabón en concreto: Magno.
En el reverso de la hoja de papel aparece reiteradas veces la siguiente inscripción: Pantone 873.

### Composición y ritmo:

Compositivamente estamos ante una disposición equilibrada y estática que viene dada por la situación centrada de ambos elementos que configuran la obra. Sin embargo, existe una contraposición formal entre la predominancia de la línea recta que aparece en la morfología de la hoja de papel y la predominancia de la curva, así como la ausencia de aristas, que se da en la pastilla de jabón. Esta antítesis, unida a la ubicación de las respectivas piezas que quedan cercanas pero sin mantener contacto, refuerza la presencia de una relación entre ambas que el espectador debe ser capaz de establecer. Así pues, esta composición se sirve del Principio de la Proximidad para enfatizar su sentido narrativo y su contraste formal, sin embargo la semejanza cromática les proporciona cierta cercanía y les convierte, en cierto modo, en una totalidad que contrasta con el oscuro fondo.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **Pour toi qui crois tout avoir III**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Ensamblaje

**Proceso constructivo:** Montaje objetual **Manipulación del objeto:** Sí

**Naturaleza original del/los objetos:**
Pastilla de jabón: Higiene personal.
Hoja de papel: Elemento de soporte para diversas expresiones gráficas y/o plásticas.
Pieza de granitoide negro (soporte): Material constructivo, decorativo, de revestimiento, artístico, etc.

**Tipo de manipulación:**

Dorado de la superficie, tanto de la pastilla de jabón como del papel.

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**

En el caso de la pastilla de jabón: Imprimación mediante base de laca de nitrocelulosa y bol ocre (pigmentación). Posterior dorado con oro fino a la sisa/mixtión. En el caso del papel: Sin imprimación previa, dorado a la sisa (con una sisa preparada especialmente para papel).

**Razonamiento:**
El dorado se empleó narrativamente para simbolizar el lujo y la ostentación propia de aquellas personas que mantienen el poder.
En cuanto a la utilización de la técnica de dorado a la sisa, se decidió efectuar la manipulación mediante este procedimiento debido al condicionamiento de ambos soportes (jabón y papel) pues la naturaleza de sus superficies no ofrecen la opción de un posterior bruñido. En el caso de la pastilla de jabón, se utilizó una imprimación de bol ocre con el objetivo de disimular y minimizar cualquier desperfecto. En cuanto al papel, debido a las dificultades que pudiera ocasionar al mojarse, se prescindió de imprimación alguna, no obstante, se partió de un papel ya cromado, coloración que tuvo una finalidad similar a la de la imprimación.

**Colaboraciones en la manipulación:**
El trabajo del dorado fue realizado por Ramón Porta, en Oliva, Valencia.
El trabajo de carpintería fue realizado por Manuel Borrull, en Gandía.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Pastilla de jabón: Aqua, Sodium Laureth Sulfate, Cocamidopropyl Betaine, Sodium Chloride, PEG-7 Glyceryl Cocoate, Polyquaternium-7, Parfum, Citric Acid, Linalool, Eugenol, Citronellol, Limone, Geraniol, Benzyl Alcohol, Eucalyptol, Sodium Benzoate, Sodium Salicylate, CI 15985, CI 16035, CI 19140, CI 42090.
Hoja de papel: Pulpa de celulosa blanqueada.

**Material de construcción del soporte:**
Pieza de granitoide negro: Roca ígnea y plutónica (resultado del lento proceso de solidificación del magma) conformada mayormente por cuarzo, feldespato y mica. En este caso de color oscuro que viene proporcionado por las distintas tonalidades de gris oscuro típicas en este tipo de roca. El grosor del ejemplar empleado es de 20mm.

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**
En el caso de la pastilla de jabón, su inserción en la obra se hizo mediante dos tornillos de acero que traspasan la superficie del soporte y parte de la de dicha pastilla.
En el caso del papel, su inserción se hizo mediante pegamento en espray removible de PH neutro.

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Tornillos de acero, berbiquí, punzón, polonesa, diferentes pinceles de pelo fino natural y demás utensilios propios del dorador. Útiles y herramientas propios de la carpintería.



**PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO** **Protección:** Sí

**Características morfológicas del marco:**
Marco con perfil de caja, liso y sin elementos ornamentales, salvo un pequeño escalón cuyo objetivo es el de

**Material del marco:** Madera de haya vaporizada.
**Acabado del marco:** Natural, exento de ceras y barnices.

**Cristal protector:** Sí **Anti-reflejante:** No **Grosor del cristal en mm:** 3
**Cuenta con una trasera:** Sí **Material de la trasera:** Contrachapado de madera.

**DATOS DE CONSERVACIÓN** **Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**

La protección del papel viene dada por el enmarcado de tipo caja con cristal que evita el contacto del papel con el vidrio, quedando éste al aire (únicamente en contacto por su parte posterior a la pieza de granito) y, por tanto, protegido.
El dorado utilizado presenta una estabilidad idónea para su perdurabilidad sobre el papel, ya que el oro fino no oxida y la superficie porosa de la pasta celulósica propicia una buena unión. No obstante, se desconoce si esa estabilidad será semejante, con el tiempo, en el caso de la pastilla de jabón.

**Observaciones de conservación:**

Cabe considerar que el autor, debido a las dudas infundidas por la naturaleza de la pastilla de jabón, al desconocer el rango de estabilidad que dicho elemento puede mantener o no con el tiempo y consciente del riesgo de sufrir cualquier tipo de deterioro, ofrece la posibilidad de relevarlo por otro ejemplar de las mismas características cuando sea necesario, pues es un objeto que se puede encontrar en distintos comercios con facilidad y el baño de oro responde a una mera cuestión técnica al alcance de cualquier profesional.

## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **Pour toi qui crois tout avoir III**

**UBICACIÓN DE LA OBRA**

**Serie a la que pertenece:** Por toi qui crois tout avoir **Año de realización:** 1994

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
Power2: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones del Teatro Olimpia, Oliva, Valencia, 1997-1998.
Lineart'94. GENT: Galería Luisa Torres, Gante, Bélgica, 1994.

**Publicaciones en las que aparece:**
MILLET, Joan (coor.) Power2 (Exposición celebrada en Oliva, Teatro Olimpia, del 20-XII-1997 al 15-I-1998). Oliva, Ayuntamiento de Oliva, 1997, p.18.

**PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:**

**Origen del objeto** Buscado

**Relación simbólica inter-objetual:**

Pastilla de jabón: Es un elemento cuya función original es de uso diario, de usar y tirar, pues tras su empleo, los restos desaparecen por el sumidero del lavabo. Su naturaleza no se ve alterada en la presente obra, pero sí su presencia física dado que, en este caso, se trata de una pastilla de jabón confeccionada mediante oro. Ese oro representa la actitud de los nuevos ricos, el despilfarro monetario en objetos calificados de lujo aun cuando su calidad sea cuestionable; pues únicamente parecen importarles las apariencias. En este caso el jabón alude al oro desperdiciado en una ironía que evidencia el carácter de estas nuevas altas esferas contemporáneas.
En el caso del papel, la reflexión es análoga. Por tanto, podríamos decir que guardan una relación de parentesco en cuanto a que ambos objetos son objetos del lujo exacerbado destinados a una clase social que pretende distinguirse a cualquier precio, porque se pueden permitir ese ir derrochando oro.

## CONTENIDO:

**Tema abordado:** Poder

**Síntesis narrativa:**

Satirización del lujo desorbitado hacia el que se dirige desenfrenadamente un poder contemporáneo de altas esferas más cercano al kitsch que a la valoración del objeto de lujo por su posible interés y calidad.

**Origen del discurso narrativo:** Entorno social

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 105.



**Nº Ref:** JMPAR-1995-0004 **Fecha Catalogación:** 20/02/2014 **Orden de ficha:** 4

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **Pour toi qui crois tout avoir IV**

**Consta el título en la obra:** No **El título aparece en el:**

**Idioma del título:** Francés **Génesis del título:** Entorno social

**Morfología del título:**

**Aportación del título al discurso:** Amplía

**Observaciones sobre el título:** Traducción: Para ti que crees tenerlo todo IV

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 270 x 1000 x 1600

**Situación de la obra:** Exenta **Tipo de montaje:** Obra unitaria

***Piezas que conforman instalación:*** ***Soporte de la instalación:***

***Características formales de cada unidad:***

***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):***

***Cromatismo:***

***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** 1 ***Nº total objetos:*** 2

***Soporte de la pieza unitaria:*** Tarima de suelo de parquet. Sus medidas (alto x ancho x

***Naturaleza de los objetos:***

Par de hormas, derecha e izquierda, para zapatos cerrados, mocasines o botines.

***Características formales de los objetos:***

Hormas realizadas a partir de dos piezas, la primera abarca la parte del empeine y la punta, mientras que la segunda comprende la zona del talón. Ambas partes quedan unidas por una bisagra insertada mediante cuatro tornillos que, junto con el mango situado sobre la pieza del talón, facilitan la inserción y extracción de la horma en el zapato o el botín. Sus medidas corresponden a las de una talla 38 (Europa).

***Cromatismo de los objetos:***

Hormas: Color natural de la madera (haya) en su coloración original y doradas tras la manipulación efectuada.

**Marcas características e inscripciones:**

**Composición y ritmo:**

Estamos ante una composición en la que los valores del número de oro toman protagonismo. El mismo rectángulo que se evidencia mediante el soporte cuenta con unas proporciones áureas, sobre el cual, la pareja de hormas, quedan dispuestas -igualmente- en su sección áurea longitudinal derecha. Esta disposición dorada permite una composición de mayor riesgo, pues cabe tener en cuenta que la ley de la proximidad hace de los elementos protagonistas un peso visual considerable y, sin embargo, aun a pesar de situarse en la sección derecha (hacia la cual se dirige inconscientemente la mirada occidental y, por ende, de mayor peso) la disposición se deviene en equilibrio y armonía, todo ello, fruto de la consciencia de la razón extrema y media por parte del autor.
Por otro lado, cabe señalar que, debido a la ley de la semejanza, que en este caso la calificaremos de repetición, se genera cierto ritmo que acompaña a ese recorrido visual (de izquierda a derecha) anteriormente mencionado, generando dos puntos de detención intermitente.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **Pour toi qui crois tout avoir IV**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Ready-Made

**Proceso constructivo:** Acumulación de objetos con identidad inicial compartida **Manipulación del objeto:** Sí

**Naturaleza original del/los objetos:**
Hormas: Piezas que se utilizan para evitar la deformación del calzado.

**Tipo de manipulación:**

Dorado de la superficie total de las hormas.

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**

Imprimación a la manera tradicional con alabastro/bol ocre (pigmentación). Dorado al agua con oro fino de la superficie de madera. Dorado a la sisa/mixtión de las bisagras. Posterior acabado bruñido/brillo de la superficie (exceptuando las bisagras).

**Razonamiento:**
El dorado se empleó narrativamente para simbolizar el lujo y la ostentación propia de aquellas personas que mantienen el poder.
En cuanto a la utilización de la técnica, la superficie dorada al agua permite el bruñido posterior, por lo que se decidió efectuarlo para proporcionar a los objetos ese acabado brillante tan característico.
En el caso de las bisagras, al ser de hierro, había que proporcionarles un dorado a la sisa, técnica que no admite tal bruñido, por lo que se juega con distintos tipos de acabado (brillo/mate).

**Colaboraciones en la manipulación:**
El trabajo del dorado fue realizado por Ramón Porta, en Oliva, Valencia.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Hormas: Madera de haya y hierro.

**Material de construcción del soporte:**
Estructura de aglomerado con revestimiento de madera de roble americano.

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Herramientas o útiles habituales en las disciplinas de dorado al agua y a la sisa.

**PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO** **Protección:** No

**Características morfológicas del marco:**

**Material del marco:**

**Acabado del marco:**

**Cristal protector:** **Anti-reflejante:** **Grosor del cristal en mm:**

**Cuenta con una trasera:** **Material de la trasera:**

**DATOS DE CONSERVACIÓN** **Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**

La madera de haya es una madera muy dura y resistente a golpes y humedades. Teniendo en consideración que, además, cuenta con las deseadas capas de imprimación en alabastro y bol que culminan con el dorado de la superficie, se podría decir que su conservación, en unas circunstancias normales y un entorno idóneo para una pieza artística, se deviene óptima y duradera.

**Observaciones de conservación:**
En el caso de presentarse algún tipo de desperfecto superficial, en el dorado, o bien la aparición de carcoma, termita, etc. siempre puede ser restaurado sin ninguna complicación por cualquier profesional.



## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **Pour toi qui crois tout avoir IV**

**UBICACIÓN DE LA OBRA**

**Serie a la que pertenece:** Por toi qui crois tout avoir **Año de realización:** 1995

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
Power2: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones del Teatro Olimpia, Oliva, Valencia, 1997-1998.

**Publicaciones en las que aparece:**
MILLET, Joan (coor.) Power2 (Exposición celebrada en Oliva, Teatro Olimpia, del 20-XII-1997 al 15-I-1998). Oliva, Ayuntamiento de Oliva, 1997, p.21.

**PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:**

**Origen del objeto** Buscado

**Relación simbólica inter-objetual:**

El uso del oro hace alusión al poder y las hormas, confeccionadas en oro para la ocasión, a la exquisitez y la vulgarización de dicho metal en las altas esferas sociales contemporáneas. Por otro lado, el empleo de las hormas, estructuras que mantienen firmes los zapatos, en lugar del propio calzado, denota la sofisticación social de estas clases, en las que lo absurdo e innecesario permiten incluso aquello inimaginable, como es el caso de tener unas hormas de oro.

**CONTENIDO:**

**Tema abordado:** Poder

**Síntesis narrativa:**
Satirización del lujo desorbitado hacia el que se dirige desenfrenadamente un poder contemporáneo de altas esferas en el que la presencia del oro se ha convertido en una simple vulgarización y símbolo de lo divino.

**Origen del discurso narrativo:** Entorno social

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 106.

**Nº Ref:** JMPAR-1997-0005 **Fecha Catalogación:** 03/05/2014 **Orden de ficha:** 5

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **Pour toi qui crois tout avoir V**

**Consta el título en la obra:** No **El título aparece en el:**

**Idioma del título:** Francés **Génesis del título:** Entorno social

**Morfología del título:**

**Aportación del título al discurso:** Amplía

**Observaciones sobre el título:** Traducción: Para ti que crees tenerlo todo V

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 510 x 1000 x 1600

**Situación de la obra:** Exenta **Tipo de montaje:** Obra unitaria

***Piezas que conforman instalación:*** ***Soporte de la instalación:***

***Características formales de cada unidad:***

***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):***

***Cromatismo:***

***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** 3 ***Nº total objetos:*** 10

***Soporte de la pieza unitaria:*** Fracción de suelo laminado con efecto de falso parquet. Sus

***Naturaleza de los objetos:***

Extremidades de gallina (reproducción tomando como referencia dos reales, una derecha y una izquierda).
Huevos de zurcir.
Recinto-parque infantil.

***Características formales de los objetos:***

Seis reproducciones en bronce de extremidades de gallina (tres de la pata derecha y tres de la izquierda). Presentan un alto grado de detalle realista y sus medidas son (alto x ancho x profundidad): 130 x 100 x 120 mm.
Tres huevos confeccionados en madera torneada. Su forma, como podemos determinar por su nombre es ovoide y sus medidas son (eje mayor y menor respectivamente): 70 x 50 mm.
Recinto-parque infantil confeccionado en madera. Su morfología de prisma rectángulo viene dada por dos bastidores, uno superior y otro inferior, que quedan unidos mediante una especie de pórtico períptero formado por 32 varillas cilíndricas que proporcionan la altura del recinto y aparecen dispuestas 8 en cada lado. Sus dimensiones son (alto x ancho x profundidad): 510 x 100 x 100 mm. Se trata de una estructura plegable, por lo que cuenta con bisagras de hierro.

***Cromatismo de los objetos:***

Extremidades de gallina: Dorado natural del bronce recién salido de fundición en su coloración original y dorado tras la manipulación efectuada.
Huevos: Originariamente de coloración natural de la madera. Dorados tras la manipulación efectuada.

**Marcas características e inscripciones:**

**Composición y ritmo:**

La obra queda limitada por el recinto-parque infantil, cuyas varillas en repetición propician un ritmo constante. La simetría queda rota únicamente por la disposición de los elementos interiores, que generalmente se ubican formando una línea en diagonal con respecto a la superficie cuadrangular establecida por las citadas varillas, con lo cual, también se potencia un recorrido, un movimiento que atraviesa de vértice a vértice el camino más largo, simulando el caminar de los animales.
Recinto-parque infantil: Coloración natural de la madera. Con apliques de hierro.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **Pour toi qui crois tout avoir V**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Ready-Made

**Proceso constructivo:** Multiplicación de un objeto **Manipulación del objeto:** Sí

**Naturaleza original del/los objetos:**

Extremidades de gallina: Órganos extremos articulados con el tronco de la ave que cumple funciones de locomoción.
Huevos de madera: Ovoide cuya función original es la de servir de estructura que permita la comodidad en la reparación de prendas textiles de forma específica, tales como calcetines.
Recinto-parque infantil: Estancia que limita una superficie con la finalidad de controlar a los niños que, en su interior, juegan sin poderse escapar.

**Tipo de manipulación:**

Reproducción de las extremidades y posterior dorado de las mismas.
Dorado de las piezas ovoides de madera.

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**

Extremidades: Reproducción mediante micro-fusión. Posterior baño galvánico de oro fino mediante electrolisis.
Huevos de zurcir: Imprimación a la manera clásica con alabastro/bol ocre (pigmentación). Dorado al agua con oro fino. Posterior acabado bruñido/brillo de la superficie.

**Razonamiento:**

El dorado se empleó narrativamente para simbolizar el lujo y la ostentación propia de aquellas personas que mantienen el poder. En este caso el dorado es metafórico y hace referencia al objeto artístico cuyo valor no permanece ligado a su calidad.
La reproducción mediante micro-fusión se utiliza en joyería, puesto que, debido al tamaño de los tambores, únicamente permite realizarse con piezas de pequeño formato. En el caso de las extremidades, a pesar de contar con unas medidas que ya desbordaban los límites, se decidió hacerlo mediante esta técnica puesto que era la única manera de obtener el máximo detalle en la reproducción de las extremidades, pues la fundición a la arena, aparte de no proporcionar un efecto real tan minucioso, exige, tras la fundición, una mayor dedicación en el repaso y acabado de la pieza.
Posteriormente, se decidió hacer un dorado con el fin de evitar la pronta oxidación del bronce. La técnica empleada fue un baño galvánico de oro fino mediante electrolisis, puesto que es la técnica idónea para superficies como el bronce o el latón.
En el caso de las piezas de madera, se procedió, tras el dorado al agua, con un ligero bruñido de la superficie para ofrecerles un acabado con efecto metálico, por pretender que los huevos fueran de oro.

**Colaboraciones en la manipulación:**

El trabajo de fundición fue realizado por Javier Llorenç, en Burjassot, Valencia.
El trabajo del dorado galvánico fue realizado por Piró Orfebres, en Valencia.
El trabajo de dorado al agua fue realizado por Ramón Porta, en Oliva, Valencia.

**Material de construcción de los objetos principales:**

Extremidades de gallina: Bronce.
Huevos: Madera de haya.
Recinto-parque infantil: Madera de haya con bisagras de hierro.

**Material de construcción del soporte:**

Fracción de suelo laminado confeccionado mediante materiales sintéticos que imitan la apariencia del parquet de madera de haya.

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**

Herramientas o útiles habituales en las disciplinas de micro-fusión, dorado galvánico por electrolisis y dorado al agua.



**PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO** **Protección:** No

**Características morfológicas del marco:**

**Material del marco:**

**Acabado del marco:**

**Cristal protector:** **Anti-reflejante:** **Grosor del cristal en mm:**

**Cuenta con una trasera:** **Material de la trasera:**

**DATOS DE CONSERVACIÓN** **Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**

La obra ha sido realizada a partir de materiales resistentes a la acción del tiempo, la experiencia de los siglos así lo ha demostrado. Tanto el bronce de las patas como la madera de los huevos son materiales perdurables. Además, cabe señalar el posterior tratamiento de los elementos, dorado al agua en el caso de los ovoides y dorado galvánico en el caso de las patas que evita la oxidación del bronce.

**Observaciones de conservación:**

En cuanto a la tarima se refiere, que debido a ser un material relativamente reciente no sabemos su perdurabilidad con exactitud, es un elemento fácilmente sustituible por otro de similares características.

## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **Pour toi qui crois tout avoir V**

**UBICACIÓN DE LA OBRA**

**Serie a la que pertenece:** Por toi qui crois tout avoir **Año de realización:** 1997

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**

Power2: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones del Teatro Olimpia, Oliva, Valencia, 1997-1998.

**Publicaciones en las que aparece:**

MILLET, Joan (coor.) Power2 (Exposición celebrada en Oliva, Teatro Olimpia, del 20-XII-1997 al 15-I-1998). Oliva, Ayuntamiento de Oliva, 1997, p.29.

**PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:**

**Origen del objeto** Buscado

**Relación simbólica inter-objetual:**

La relación entre las extremidades y los elementos ovoides encuentra su sentido en la fábula, atribuida a Esopo, La gallina de los huevos de oro. En este caso concreto, el autor realiza una interpretación tomando como punto de partida la relación artista-sociedad en su contemporaneidad. Se habla de la adquisición del arte por su valor de cambio en lugar de por su calidad o valor de uso, y también del compromiso que compete al artista, de su honestidad frente a un poder interesado, que tantas veces le cuesta la invisibilidad en los circuitos de ese mundo del arte.

## CONTENIDO:

**Tema abordado:** Poder

**Síntesis narrativa:**

Satirización del lujo desorbitado hacia el que se dirige desenfrenadamente un poder contemporáneo de altas esferas más cercano al kitsch que a la valoración del objeto de lujo por su posible interés y calidad. El arte como inversión.

**Origen del discurso narrativo:** Entorno social

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 107.



**Nº Ref:** JMPAR-2004-0006 **Fecha Catalogación:** 20/02/2014 **Orden de ficha:** 6

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **Pour toi qui crois tout avoir VI**

**Consta el título en la obra:** No **El título aparece en el:**

**Idioma del título:** Francés **Génesis del título:** Entorno social

**Morfología del título:**

**Aportación del título al discurso:** Amplía

**Observaciones sobre el título:** Traducción: Para ti que crees tenerlo todo VI

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 270 x 1000 x 1600

**Situación de la obra:** Exenta **Tipo de montaje:** Obra unitaria

***Piezas que conforman instalación:*** ***Soporte de la instalación:***

***Características formales de cada unidad:***

***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):***

***Cromatismo:***

***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** 1 ***Nº total objetos:*** 2

***Soporte de la pieza unitaria:*** Tarima de suelo de parquet. Sus medidas (alto x ancho x

***Naturaleza de los objetos:***

Pareja de zapatos de salón, de mujer. De la marca Charles Jourdan, pertenecientes a la década de los años 90.

***Características formales de los objetos:***

Pareja de zapatos de tacón de la talla 39 (Europa), acabadas en punta y de tacón fino. En la suela se pueden apreciar dos siglas trazadas con cristales transparentes de Swarovsky de talla brillante y con 5 mm. de diámetro: una «J» en el zapato derecho y una «M» en el izquierdo.

***Cromatismo de los objetos:***

De color rosa palo original y rojo púrpura tras la manipulación efectuada. La suela del zapato mantiene el negro original.

**Marcas características e inscripciones:**

Aparece la marca «Charles Jourdan» en el interior del zapato.

**Composición y ritmo:**

La composición, en este caso, es variable según la disposición de los zapatos. Sin embargo cabe apuntar que, generalmente y con la finalidad de hacer visibles las dos siglas incrustadas en sus respectivas suelas, aparecen volcadas, bien ladeadas o bien bocarriba.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **Pour toi qui crois tout avoir VI**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Ready-Made

**Proceso constructivo:** Acumulación de objetos con identidad inicial compartida **Manipulación del objeto:** Sí

**Naturaleza original del/los objetos:**
Zapato de salón: Complemento de vestimenta de mujer cuya finalidad es la de dotar al pie de protección y comodidad. Además puede ser, también, un accesorio distintivo.

**Tipo de manipulación:**

Forrado de la superficie superior del zapato con tela de seda adamascada valenciana del siglo XIX, de color rojo púrpura.
Incrustación de las siglas mediante brillantes de cristal en la suela de cada zapato.

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**
Forrado de la superficie: realizado por un zapatero.
Incrustación de las piezas de cristal: Se taladró la suela de los zapatos para su perfecta incrustación, su fijación fue realizada mediante resina Poxipol.

**Razonamiento:**
El revestimiento de seda adamascada alude a una clase social elevada. Idea reforzada con la presencia de brillantes incrustados en el diseño del zapato.
Técnicamente se emplearon estos procedimientos debido al condicionamiento del zapato original. El encastado de brillantes sería inviable debido a la fina capa de suela con el que cuenta el calzado de salón, por lo que se decidió incrustarlos y fijarlos con resina Poxipol. No obstante, cabe señalar que la fijación con este tipo de adhesivo amortigua el brillo del vidrio, circunstancia que no ocurriría si el brillante estuviera encastado.

**Colaboraciones en la manipulación:**
El trabajo de revestimiento fue realizado por un zapatero profesional, ya jubilado, en Valencia.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Zapatos de salón: Tafilete, cristal de Swarovsky de talla brillante y seda adamascada valenciana (s.XIX).

**Material de construcción del soporte:**
Estructura de aglomerado con revestimiento de madera de roble americano.

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**
Pegamento con efecto de soldadura plástica de la marca Poxipol. Adhesivo Epoxis de dos componentes (Resina-Catalizador). Gran adherencia, baja deformación y alta resistencia mecánica.

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Taladro y herramientas o útiles habituales en el oficio de zapatero.

**PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO** **Protección:** No

**Características morfológicas del marco:**

**Material del marco:**

**Acabado del marco:**

**Cristal protector:** **Anti-reflejante:** **Grosor del cristal en mm:**

**Cuenta con una trasera:** **Material de la trasera:**

**DATOS DE CONSERVACIÓN** **Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**

Tanto la piel como la seda como el cristal son de buena calidad, por lo que, entendemos que su conservación, en unas circunstancias normales y un entorno idóneo para una pieza artística, se deviene óptima y duradera.

**Observaciones de conservación:**

En caso de cualquier desperfecto, tanto el material empleado como su confección o manipulación permiten que la obra pueda ser restaurada sin ninguna complicación por cualquier profesional.

## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **Pour toi qui crois tout avoir VI**

**UBICACIÓN DE LA OBRA**

**Serie a la que pertenece:** Por toi qui crois tout avoir **Año de realización:** 2004

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
A divinis: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones Coll Alas, Gandía, Valencia, 2006.

**Publicaciones en las que aparece:**
MILLET, Joan (coor.) A divinis (Exposición celebrada en Gandía, Coll Alas, del 25-II-2006 al 26-III-2006). Gandía, Ayuntamiento de Gandía, 2006, p.43.

**PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:**

**Origen del objeto** Buscado

**Relación simbólica inter-objetual:**

La relación simbólica entre los zapatos y los brillantes se ajusta en cuanto tomamos consciencia de la disposición de estos últimos en el calzado femenino. Aparecen en la suela y nos indican, como es costumbre en la presente serie, el derroche de dinero, la vulgarización de elementos de valor como el oro o el diamante, de la mano de una clase rica que no conoce límites. Denota la sofisticación social de estas clases, en las que lo absurdo e innecesario permiten incluso aquello inimaginable.

**CONTENIDO:**

**Tema abordado:** Poder

**Síntesis narrativa:**
Satirización del lujo desorbitado hacia el que se dirige desenfrenadamente un poder contemporáneo de altas esferas en el que la presencia de diamantes y oro se ha convertido en una simple vulgarización y símbolo de lo divino.

**Origen del discurso narrativo:** Reflexión íntima

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 109.

**Nº Ref:** JMPAR-2005-0007 **Fecha Catalogación:** 22/02/2014 **Orden de ficha:** 7

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **Pour toi qui crois tout avoir VII o Collar Barba**

**Consta el título en la obra:** Sí **El título aparece en el:** Reverso

**Idioma del título:** Francés **Génesis del título:** Entorno social

**Morfología del título:** Caligrafía

**Aportación del título al discurso:** Amplía

**Observaciones sobre el título:** Traducción: Para ti que crees tenerlo todo VII

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 500 x 500 x 220

**Situación de la obra:** En pared **Tipo de montaje:** Obra unitaria

***Piezas que conforman instalación:*** ***Soporte de la instalación:***

***Características formales de cada unidad:***

***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):***

***Cromatismo:***

***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** 3 ***Nº total objetos:*** 102

***Soporte de la pieza unitaria:*** Prisma rectangular.

***Naturaleza de los objetos:***

Maniquí/expositor de collares.
100 cristales tallados.
Barba metálica.

***Características formales de los objetos:***

Maniquí/expositor de collares cortos que morfológicamente responde a la forma humana de mujer, concretamente a la zona del cuello y la clavícula.
Cristales de Swarovsky de talla brillante, de 3mm. de diámetro.
Maraña de hilos metálicos que simulan una barba.

***Cromatismo de los objetos:***

Maniquí: Negro.
Cristales: Traslúcidos.
Barba: Dorado del latón en su coloración original y dorado galvánico tras la manipulación efectuada.

**Marcas características e inscripciones:**

**Composición y ritmo:**

La composición centrada y simétrica dota a la escena de cierto hieratismo y solemnidad. El cromatismo predominante en el entorno del objeto expuesto, reducido a los marrones claros y grises cromados característicos del acabado natural de la madera de haya, y también del DM, contrasta con el dorado de la barba, delimitada por el negro del expositor que la exhibe. Además, el objeto en cuestión está situado en la sección áurea transversal superior del prisma rectangular que alberga la pieza artística. Todo ello contribuye a generar un punto de interés y, por consiguiente, un recorrido visual que hacia dicho punto se dirige. Hay que detenerse también en la presencia de los cristales Swarovsky, pues su condición brillante también ofrecen puntos de tensión aleatorios en toda la configuración, aleatoriedad y repetición que generan cierto ritmo y dinamismo contrastando con el carácter estático del expositor.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **Pour toi qui crois tout avoir VII o Collar Barba**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Ready-Made

**Proceso constructivo:** Montaje objetual **Manipulación del objeto:** Sí

**Naturaleza original del/los objetos:**
Maniquí: Expositor de collares cortos.
Cristales de Swarovsky: Elemento de distinción que se utiliza para adornar, como complemento del diseño de diferentes objetos (textiles, de calzado, etc.)
Barba: No cuenta con ninguna función originaria.

**Tipo de manipulación:**

Confección de la barba filamentosa y posterior fijación sobre el maniquí.

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**

Dorado de la barba metálica. Convertir la barba/maraña en un collar.

**Razonamiento:**

El dorado se emplea aquí con la finalidad de mantener en el latón un color similar al suyo recién salido de fundición (dorado). La técnica empleada fue un baño galvánico de oro fino mediante electrolisis, puesto que es la técnica idónea para superficies como el bronce o el latón.

**Colaboraciones en la manipulación:**

El trabajo del dorado galvánico fue realizado por Piró Orfebres, en Valencia.
Mayorista en piedras semipreciosas y bisutería.
El trabajo de carpintería fue realizado por Manuel Borrull, en Gandía.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Maniquí: Estructura de madera y revestimiento con símil de piel.
Cristales de Swarovsky: Cristal.
Barba: Latón.

**Material de construcción del soporte:**

Madera de haya vaporizada.

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**

Pegado del maniquí a la base/pedestal mediante soldadura plástica reversible.

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**

Herramientas o útiles habituales en el oficio del dorado galvánico mediante electrolisis y carpintería.

## PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO

**Protección:** Sí

**Características morfológicas del marco:**

Marco con perfil de caja, liso y sin elementos ornamentales.

**Material del marco:** Madera de haya vaporizada.

**Acabado del marco:** Natural, exento de ceras y barnices.

**Cristal protector:** Sí **Anti-reflejante:** No **Grosor del cristal en mm:** 3

**Cuenta con una trasera:** Sí **Material de la trasera:** Contrachapado de madera.

## DATOS DE CONSERVACIÓN

**Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**

La protección viene dada por el enmarcado de tipo caja con cristal que evita cualquier contacto con el exterior. Los materiales empleados en la barba, tales como el latón o el cristal y su posterior tratamiento les confieren resistencia en el tiempo y así lo ha constatado la experiencia durante los años. En cuanto al maniquí se refiere, su confección con materiales demasiado recientes no nos posibilita efectuar cualquier valoración de perdurabilidad; únicamente podemos decir que a día de hoy sigue intacto.

**Observaciones de conservación:**

El desconocimiento de la perdurabilidad del material que confecciona el maniquí es un factor de riesgo, no obstante, el autor se ha preocupado ya porque este riesgo sea mínimo y de fácil solución, pues de sufrir algún desperfecto, únicamente cabría reemplazarlo por otro de similares características, dado que es un elemento bastante común y accesible.

## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **Pour toi qui crois tout avoir VII o Collar Barba**

## UBICACIÓN DE LA OBRA

**Serie a la que pertenece:** Por toi qui crois tout avoir **Año de realización:** 2005

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
A divinis: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones Coll Alas, Gandía, Valencia, 2006.

**Publicaciones en las que aparece:**

## PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:

**Origen del objeto** Buscado

**Relación simbólica inter-objetual:**

La relación simbólica entre el collar-barba y los brillantes se ajusta en cuanto tomamos consciencia de la disposición aleatoria y de la ausencia de fijación de los mismos. Nos indican el derroche de diamantes diario que sería propio de una clase rica que no conoce límites. Se entiende que cada vez que se sale de casa con este collar, una ha de coger un puñado de brillantes y tirárselos sobre el mismo para, posteriormente, ir perdiéndolos paulatinamente durante su estancia fuera del hogar.

## CONTENIDO:

**Tema abordado:** Poder

**Síntesis narrativa:**

Satirización del lujo desorbitado hacia el que se dirige desenfrenadamente un poder contemporáneo de altas esferas en el que la presencia de diamantes y oro se ha convertido en una simple vulgarización y símbolo de lo divino.

**Origen del discurso narrativo:** Entorno social

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 111.

**Nº Ref:** JMPOW-1994-0001 **Fecha Catalogación:** 01/03/2014 **Orden de ficha:** 8

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **Vero Spechio**

**Consta el título en la obra:** No **El título aparece en el:**

**Idioma del título:** Italiano **Génesis del título:** Entorno social

**Morfología del título:**

**Aportación del título al discurso:** Complementa

**Observaciones sobre el título:** Traducción: Espejo verdadero

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 840 x 840 x 210

**Situación de la obra:** En pared **Tipo de montaje:** Obra unitaria

***Piezas que conforman instalación:*** ***Soporte de la instalación:***

***Características formales de cada unidad:***

***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):***

***Cromatismo:***

***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** 2 ***Nº total objetos:*** 3

***Soporte de la pieza unitaria:*** Pared

***Naturaleza de los objetos:***

Corazón.
Salva-manteles.
Filamento punzante.

***Características formales de los objetos:***

Corazón: Se trata de una representación en la forma sintética y simbólica más conocida de este órgano, aquella que alude, por lo general, al amor. Confeccionado en cuero rojo cosido. Tiene una apariencia corpulenta, de textura lisa y satinada.
Salva-manteles: De forma prismática decagonal y confeccionado en vidrio prensado traslúcido. Cuenta con 15 protuberancias dispuestas en dos círculos concéntricos (10 en el externo y 5 en el interno). Su diámetro es de 180 mm.
Filamento punzante: Formas metálicas irregulares, punzantes y serpenteantes de tronco cilíndrico. Su diámetro es de 3 mm.

***Cromatismo de los objetos:***

Corazón: Rojo cadmio oscuro.
Salva-mesas: Incoloro.
Hilo metálico: Coloración original del latón y dorado tras la manipulación efectuada.

**Marcas características e inscripciones:**

**Composición y ritmo:**

Nos encontramos ante una composición simétrica y centrada. El rojo del cuero, conformando una representación simbólica de un corazón, enmarca el singular espejo (salva-mesas) en su punto central. Tanto esta disposición como los dos círculos concéntricos que conforman las protuberancias del salva-mesas, así como su singular borde realizado mediante hilos punzantes metálicos, hacen que la composición, además, se encargue de dirigir la mirada del espectador hacia el centro del elemento. Así pues se atrae hacia esta zona la atención y, de tal modo, el reflejo de quien mira se convierte en el elemento importante de la pieza en cuestión, en su núcleo.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **Vero Spechio**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Ensamblaje

**Proceso constructivo:** Montaje objetual **Manipulación del objeto:** Sí

**Naturaleza original del/los objetos:**
Corazón: Se fabricó expresamente para realizar la obra.
Salva-manteles: Elemento cuya finalidad es proteger la superficie de las mesas. Se pretende evitar posibles daños causados por el calor de los platos y fuentes que sobre ella puedan disponerse.

**Tipo de manipulación:**

Corazón: Completa fabricación.
Salva-manteles: Incrustación del salva-mesas a la superficie del corazón. Esta operación se realizó mediante el encastado del elemento protector en una caja cuyos bordes, formados por una serie de filamentos punzantes confeccionados en latón, lo amarran. Dichos filamentos cuentan con un acabado dorado.

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**
Corazón: Confección del corazón mediante una base de madera (tablero marino) en forma de corazón, revestimiento de cuero y relleno de fibra sintética.
Salva-manteles: Encastado del salva-manteles mediante una caja bordeada por filamentos de latón encargados de amararlo. Dicha caja está atornillada a la superficie de madera del corazón. Dorado galvánico al oro fino mediante electrólisis de los filamentos de latón.

**Razonamiento:**
El encastado del salva-manteles resulta la opción más segura para el elemento y, además, no cuenta con adhesivos que puedan dañar o alterar su superficie transparente.
La técnica empleada para el dorado fue un baño galvánico de oro fino mediante electrolisis, puesto que es la técnica idónea para superficies como el bronce o el latón.

**Colaboraciones en la manipulación:**
El trabajo del corazón fue realizado en una tapicería profesional, en Gandía.
El trabajo del dorado galvánico fue realizado por Piró Orfebres, en Valencia.
El trabajo de carpintería fue realizado por Manuel Borrull, en Gandía.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Corazón: Madera, tablero marino, cuero y fibra sintética.
Salva-manteles: Vidrio y espejo.
Borde filamentoso: Latón dorado.

**Material de construcción del soporte:**
Madera y tablero marino como soporte y estructura de la obra.

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Sierra caladora, tornillos, destornillador, tuercas, arandelas, roscas. Herramientas o útiles habituales en las disciplinas de dorado galvánico por electrolisis, carpintería y tapicería.

## PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO

**Protección:** No

**Características morfológicas del marco:**

**Material del marco:**

**Acabado del marco:**

**Cristal protector:** **Anti-reflejante:** **Grosor del cristal en mm:**

**Cuenta con una trasera:** **Material de la trasera:**



## DATOS DE CONSERVACIÓN

**Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**
Tanto la madera como el vidrio y el cuero, son materiales resistentes a la actividad del tiempo y, más aún, considerando el lugar idóneo de la pieza como obra artística, así como los cuidados y supervisión habitual. El dorado galvánico del latón confiere, además, una protección duradera a la superficie de dicho material.

**Observaciones de conservación:**
En caso de deterioro del cuero, siempre puede sustituirse por otro idéntico fácilmente.

## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **Vero Spechio**

## UBICACIÓN DE LA OBRA

**Serie a la que pertenece:** Power2 **Año de realización:** 1994

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
Power2: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones del Teatro Olimpia, Oliva, Valencia, 1997-1998.
XARPA, una historia, 30 años de arte y artistas. Sala Josep Renau, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2008.

**Publicaciones en las que aparece:**
MILLET, Joan (coor.) Power2 (Exposición celebrada en Oliva, Teatro Olimpia, del 20-XII-1997 al 15-I-1998). Oliva, Ayuntamiento de Oliva, 1997, p.17.

## PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:

**Origen del objeto** Encontrado

**Relación simbólica inter-objetual:**

La relación simbólica entre los elementos se basa en la negación de la función original de un espejo. El reflejo que del presente espejo se recibe es una imagen distorsionada y deforme de quien mira. Según el artista, al tratarse de un verdadero espejo, se precisa de un corazón altamente resistente para la asimilación.

## CONTENIDO:

**Tema abordado:** Naturaleza humana

**Síntesis narrativa:**
La imagen en concordancia con la condición humana, con la naturaleza de uno mismo.

**Origen del discurso narrativo:** Reflexión íntima

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 113.

**Nº Ref:** JMPOW-1995-0002 **Fecha Catalogación:** 16/06/2014 **Orden de ficha:** 9

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **Dos astados sodomizándose**

**Consta el título en la obra:** No **El título aparece en el:**

**Idioma del título:** Español **Génesis del título:** Historia

**Morfología del título:**

**Aportación del título al discurso:** Define

**Observaciones sobre el título:**

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 1900 x 2200 x 240

**Situación de la obra:** En pared **Tipo de montaje:** Instalación

***Piezas que conforman instalación:*** 2 ***Soporte de la instalación:*** Pared

***Características formales de cada unidad:***

Pareja de cuernos de toro.

Caracteres de latón dispuestos formando el siguiente enunciado: D.A.A.S

***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):*** Cuernos: 200 x 400 x 90 mm y 240 x

***Cromatismo:*** Cuernos: Color natural del cuerno y dorado tras la manipulación efectuada.
Caracteres: Dorado propio del latón al salir de fundición y dorado tras la manipulación efectuada.

***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** ***Nº total objetos:***

***Soporte de la pieza unitaria:***

***Naturaleza de los objetos:***

***Características formales de los objetos:***

***Cromatismo de los objetos:***

**Marcas características e inscripciones:**

Aparecen las siglas: D.A.A.S. en letras mayúsculas de latón dorado.

**Composición y ritmo:**

La composición se articula obedeciendo a una disposición formal concreta: el acto de sodomización que realiza un toro a otro toro. De tal modo, cabe incidir en la elección de disponer al dominante en la parte izquierda de la obra, con la finalidad de hacer más armónica la composición. El cuerno más elevado inicia el recorrido visual y nos dirige hacia el otro ejemplar. Finalmente, la lectura acaba con los caracteres dispuestos horizontalmente, generando una línea de peso y estabilidad sobre la que depositar la mirada y, a la vez, reflexionar acerca de la totalidad de la obra presentada.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **Dos astados sodomizándose**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Instalación objetual

**Proceso constructivo:** Instalación objetual **Manipulación del objeto:** Sí

**Naturaleza original del/los objetos:**
Cuernos: Mecanismo de ataque y defensa de los toros.
Caracteres: Signo de escritura.

**Tipo de manipulación:**

Cuernos: Inserción de un cilindro torneado en madera de pino en la abertura del cuerno. Posterior dorado.
Caracteres: Dorado.

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**

Cuernos: Imprimación a la manera tradicional con alabastro/bol ocre (pigmentación). Dorado al agua con oro fino mate de la superficie. Para su protección se usó un baño con laca zapón.
Caracteres: Baño galvánico de oro fino mediante electrolisis.

**Razonamiento:**
Cuernos: Se insertó el cilindro con la finalidad de facilitar su fijación a la pared. Se procedió a hacer este tipo de dorado porque es el idóneo para superficies porosas como es la de los cuernos.
Caracteres: Se decidió hacer un dorado con el fin de evitar la pronta oxidación del bronce. La técnica empleada, un baño galvánico de oro fino mediante electrolisis, es la técnica idónea para superficies como el bronce o el latón.
En el caso de los cuernos, se procedió, tras el dorado al agua, con un baño de laca zapón.

**Colaboraciones en la manipulación:**
El trabajo del dorado galvánico fue realizado por Piró Orfebres, en Valencia.
El trabajo de dorado al agua fue realizado por Ramón Porta, en Oliva, Valencia.
El trabajo de carpintería fue realizado por Manuel Borrull en Gandía.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Cuernos: Asta.
Caracteres: Latón dorado.

**Material de construcción del soporte:**

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Herramientas o útiles habituales en las disciplinas de dorado galvánico por electrolisis, dorado al agua y carpintería.

## PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO

**Protección:** No

**Características morfológicas del marco:**

**Material del marco:**

**Acabado del marco:**

**Cristal protector:** **Anti-reflejante:** **Grosor del cristal en mm:**

**Cuenta con una trasera:** **Material de la trasera:**

## DATOS DE CONSERVACIÓN

**Estado de conservación:** Necesita restauración

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**

Tanto la cornamenta ósea como el bronce son materiales de larga duración. Además, cabe considerar la capa protectora que les confieren sus respectivos tipos de dorado.

**Observaciones de conservación:**

Necesita restauración porque uno de los cuernos fue robado. Por consiguiente, hay que reemplazarlo por otro.



## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **Dos astados sodomizándose**

## UBICACIÓN DE LA OBRA

**Serie a la que pertenece:** Power2 **Año de realización:** 1995

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
Power2: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones del Teatro Olimpia, Oliva, Valencia, 1997-1998.

**Publicaciones en las que aparece:**
MILLET, Joan (coor.) Power2 (Exposición celebrada en Oliva, Teatro Olimpia, del 20-XII-1997 al 15-I-1998). Oliva, Ayuntamiento de Oliva, 1997, p.25

## PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:

**Origen del objeto** Encontrado

**Relación simbólica inter-objetual:**

Los cuernos simbolizan las dos Españas, mediante una maniobra con el lenguaje que denomina, en ocasiones, nuestro país como: Piel de toro.
Los caracteres aluden al título de la obra y se dobla la letra "A" haciendo alusión a la pareja de astados.

## CONTENIDO:

**Tema abordado:** Poder

**Síntesis narrativa:**

Trascendencia de la condición humana, así como la herencia de la Guerra Civil que dio lugar a la dominación del sector vencedor frente al vencido.

**Origen del discurso narrativo:** Historia

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 119.

**Nº Ref:** JMPOW-1996-0003 **Fecha Catalogación:** 25/11/2014 **Orden de ficha:** 10

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **Bastó de batlle disciplinant**

**Consta el título en la obra:** No **El título aparece en el:**

**Idioma del título:** Valenciano **Génesis del título:** Entorno social

**Morfología del título:**

**Aportación del título al discurso:** Complementa

**Observaciones sobre el título:** Traducción: Vara de mando disciplinante.

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 910 x 50 x 50

**Situación de la obra:** En pared **Tipo de montaje:** Obra unitaria

***Piezas que conforman instalación:*** ***Soporte de la instalación:***

***Características formales de cada unidad:***

***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):***

***Cromatismo:***

***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** 1 ***Nº total objetos:*** 1

***Soporte de la pieza unitaria:*** Pared.

***Naturaleza de los objetos:***

Vara de mando: Bastón de mando dispuesto verticalmente en una pared.

***Características formales de los objetos:***

Vara de mando: De cuerpo tronco-cónico. En su extremo superior cuenta con una empuñadura de latón dorado de cuya superficie nacen una serie de afilados clavos dorados. El bastón se presenta adornado mediante una borla que resulta excesivamente grande para dicho manípulo.

***Cromatismo de los objetos:***

Vara de mando: Color natural de la madera de caoba tratada a la goma-laca.

**Marcas características e inscripciones:**

**Composición y ritmo:**

Se presenta la obra como un único objeto colgado en una pared. Su disposición y morfología hacen de la composición un único elemento vertical. Sin embargo, todo elemento de interés e inusual en un bastón de mando reglamentario, aparece en su parte superior: clavos y borla. De tal modo, se nos dirige la mirada hacia esta sección debido a la elección de posición, en contraste con su habitual disposición en horizontal. La verticalidad propicia el detenimiento de la mirada, la reflexión.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **Bastó de batlle disciplinant**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Ready-Made

**Proceso constructivo:** Montaje objetual **Manipulación del objeto:** Sí

**Naturaleza original del/los objetos:**
Vara de mando: Complemento protocolario que denota autoridad. Se trata de un bastón de mando de alcalde.

**Tipo de manipulación:**

Inserción de los clavos en la empuñadura del manípulo.
Colocación de la borla como elemento ornamental.
Dorado de la empuñadura y de los clavos que de ella nacen.

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**
Inserción de los clavos: Taladrado de la superficie de la empuñadura y fijado de los clavos mediante soldadura plástica reversible.
Dorado de la empuñadura y clavos: Baño galvánico de oro fino mediante electrolisis.

**Razonamiento:**
Se decidió hacer un dorado con el fin de evitar la pronta oxidación del latón. La técnica empleada, un baño galvánico de oro fino mediante electrolisis, es la técnica idónea para superficies como el bronce o el latón.

**Colaboraciones en la manipulación:**
El trabajo del dorado galvánico fue realizado por Piró Orfebres, en Valencia.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Madera de caoba rubia acabada con con goma-laca, caucho, hierro, borla antigua de pasamanería con flecos y lentejuelas, latón dorado.

**Material de construcción del soporte:**

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**
Soldadura plástica reversible, goma-laca.

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Muñequilla de hilo fino. Herramientas o útiles habituales en las disciplinas de dorado galvánico por electrolisis y carpintería.

**PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO** **Protección:** No **Grosor de la trasera en mm:**

**Características morfológicas del marco:**

**Material del marco:**

**Acabado del marco:**

**Cristal protector:** **Anti-reflejante:**

**Cuenta con una trasera:** **Material de la trasera:**

**DATOS DE CONSERVACIÓN** **Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**
Tanto la madera como el metal y el latón, son materiales resistentes a la actividad del tiempo y, más aún, considerando el lugar idóneo de la pieza como obra artística, así como los cuidados y supervisión habitual. El dorado galvánico del latón confiere, además, una protección duradera a la superficie de dicho material.

**Observaciones de conservación:**



## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **Bastó de batlle disciplinant**

**UBICACIÓN DE LA OBRA**

**Serie a la que pertenece:** Power2 **Año de realización:** 1996

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
Power2: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones del Teatro Olimpia, Oliva, Valencia, 1997-1998.
XARPA, una historia, 30 años de arte y artistas: Espai d'Art, Gandía, Valencia, 2008.

**Publicaciones en las que aparece:**
MILLET, Joan (coor.) Power2 (Exposición celebrada en Oliva, Teatro Olimpia, del 20-XII-1997 al 15-I-1998). Oliva, Ayuntamiento de Oliva, 1997, p.22.

**PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:**

**Origen del objeto** Encontrado

**Relación simbólica inter-objetual:**

El manípulo de mando es una representación del poder político alcanzado, puesto que se trata de un bastón de alcalde, tan característico en los ayuntamientos de nuestro país.
Los afilados clavos en la empuñadura del elemento principal hacen referencia a la naturaleza contradictoria de alcanzar el poder político y se ofrece el poder, que siempre desgarra y corrompe a quienes se amarran a él, a cambio de la materialización física del dolor psicológico que debiera generar esta situación en cualquier personaje dotado de conciencia y humanidad.
La excesiva borla que lo adorna, más propia de las cortinas de un teatro, alude a la dramatización en la que se convierte el trabajo de un político.

**CONTENIDO:**

**Tema abordado:** Poder

**Síntesis narrativa:**
Imagen preventiva de los riesgos de alcanzar el poder político: el trinomio dolor/placer/deseo de perpetuarse.

**Origen del discurso narrativo:** Entorno social

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 125.

**Nº Ref:** JMPOW-1996-0004 **Fecha Catalogación:** 12/12/2014 **Orden de ficha:** 11

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **Mediterrània III**

**Consta el título en la obra:** No **El título aparece en el:**

**Idioma del título:** Valenciano **Génesis del título:** Historia

**Morfología del título:**

**Aportación del título al discurso:** Define

**Observaciones sobre el título:** Traducción: Mediterránea III.

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 1300 x 680 x 430

**Situación de la obra:** Exenta **Tipo de montaje:** Obra unitaria

***Piezas que conforman instalación:*** ***Soporte de la instalación:***

***Características formales de cada unidad:***

***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):***

***Cromatismo:***

***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** 2 ***Nº total objetos:*** 2

***Soporte de la pieza unitaria:*** Pedestal blanco

***Naturaleza de los objetos:***

Urna: Vitrina neoclásica de principios del siglo XIX. Sus medidas son de 1300 x 680 x 430 mm.
Conjunto de conchas: Acumulación de caparazones de moluscos bivalvos del mismo color. El nombre técnico de los ejemplares es: Acanthocardia Tuberculata. Aparecen únicamente divididas en mitades.

***Características formales de los objetos:***

Urna: De forma prismática de base rectangular. Cuenta con grandes superficies transparentes en los cuatro lados laterales. Presenta remates en cada arista de la parte superior, así como una cornisa con apliques decorativos.
Conjunto de conchas: Caparazón de forma equilateral y superficie estriada.

***Cromatismo de los objetos:***

Urna: Color natural de la madera con acabado en goma-laca, latón en su color y apliques ornamentales sustitutivos de elementos arquitectónicos y molduras lacados en negro.
Conchas: Distintos tonos de blanco.

**Marcas características e inscripciones:**

**Composición y ritmo:**

La composición viene coartada por la morfología de la urna de diseño muy racional, propio del estilo neoclásico. En su interior, una acumulación de conchas depositadas únicamente responden a cualquier indicio compositivo por la elección de las mismas, una elección cromática que las une formando una totalidad blanca. De ese modo se conjugan racionalidad y azar, en una repetición del objeto que confiere, inevitablemente, un interesante dinamismo a la presente obra objetual.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **Mediterrània III**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Ready-Made

**Proceso constructivo:** Acumulación de objetos con identidad inicial compartida **Manipulación del objeto:** Sí

**Naturaleza original del/los objetos:**
Urna: Vitrina destinada a albergar imaginería religiosa.
Conchas: Seres vivos, habitantes del mar.

**Tipo de manipulación:**

Manipulación de la estructura de la vitrina con finalidad de reducir el espacio a rellenar con los moluscos elegidos.

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**

Confección de una caja central realizada en contrachapado de madera de 5 mm. e insertada al suelo interno de la vitrina mediante escuadras de metal atornilladas.

**Razonamiento:**
Se decidió esta operación con la finalidad de poder llenar la urna con menor número de conchas, para aligerar el peso y proteger los cristales originales, de factura antigua.

**Colaboraciones en la manipulación:**
El trabajo de carpintería fue realizado por Manuel Borrull en Gandía.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Urna: Madera de caoba, madera de pino, vidrio y latón.
Conchas: Conquiolina, carbonato cálcico y cristales de aragonito.

**Material de construcción del soporte:**
DM lacado en blanco.

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**
Cola de carpintero.

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Sierra mecánica, muñequilla de hilo fino, Herramientas o útiles habituales en la carpintería.

**PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO** **Protección:** No

**Características morfológicas del marco:**

**Material del marco:**

**Acabado del marco:**

**Cristal protector:** **Anti-reflejante:** **Grosor del cristal en mm:**

**Cuenta con una trasera:** **Material de la trasera:**

**DATOS DE CONSERVACIÓN** **Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**

Tanto la madera como el metal y el latón, son materiales resistentes a la actividad del tiempo y, más aún, considerando el lugar idóneo de la pieza como obra artística, así como los cuidados y supervisión habitual. En cuanto a los exoesqueletos de los moluscos se refiere, aparecen protegido por el cristal de la vitrina.

**Observaciones de conservación:**

La obra admite la posibilidad de rotura de las conchas, pues aluden a los vestigios de los templos griegos en constante deterioro. De modo que, de romperse dichos caparazones, no alterarían el sentido comunicativo de la presente pieza.



## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **Mediterrània III**

**UBICACIÓN DE LA OBRA**

**Serie a la que pertenece:** Power2 **Año de realización:** 1996

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
Power2: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones del Teatro Olimpia, Oliva, Valencia, 1997-1998.

**Publicaciones en las que aparece:**
MILLET, Joan (coor.) Power2 (Exposición celebrada en Oliva, Teatro Olimpia, del 20-XII-1997 al 15-I-1998). Oliva, Ayuntamiento de Oliva, 1997, p.23

**PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:**

**Origen del objeto** Buscado

**Relación simbólica inter-objetual:**

Las conchas blancas estriadas aluden directamente a los fustes de las columnas características en aquellos templos de la Antigüedad Clásica.
La urna tiene el cometido de albergar dichas conchas pero, además, presenta color en sus remates ornamentales, lo cual nos remite a una característica principal que solemos eludir de los templos griegos: su policromía.

**CONTENIDO:**

**Tema abordado:** Tiempo

**Síntesis narrativa:**

Rememorar la obra artística y artesanal de la Antigüedad Clásica, como pudiera ser la presencia del color sobre soportes como el mármol, madera o bronce. Policromía heredada en las artes decorativas y suntuarias europeas en siglos posteriores.

**Origen del discurso narrativo:** Arte

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 131.

**Nº Ref:** JMPOW-1997-0005 **Fecha Catalogación:** 10/01/2015 **Orden de ficha:** 12

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **Executés pour voleurs.**

**Consta el título en la obra:** Sí **El título aparece en el:** Anverso

**Idioma del título:** Francés **Génesis del título:** Entorno social

**Morfología del título:** Tipografía de latón (Mayúscula y clásica)

**Aportación del título al discurso:** Complementa

**Observaciones sobre el título:** Traducción: Ejecutados por ladrones.

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 1300 x 500 x 80

**Situación de la obra:** En pared **Tipo de montaje:** Obra unitaria

***Piezas que conforman instalación:*** ***Soporte de la instalación:***

***Características formales de cada unidad:***

***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):***

***Cromatismo:***

***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** 2 ***Nº total objetos:*** 21

***Soporte de la pieza unitaria:*** Bastidor entelado con terciopelo azul Ultramar oscuro.

***Naturaleza de los objetos:***

Dos pieles de hurón colgadas boca abajo desde la parte superior del bastidor.
Caracteres que repiten el título de obra "EXECUTÉS PER VOLEURS".

***Características formales de los objetos:***

Hurones: presentan patas, cola y cabeza. Cuenta con 390 mm de altura.
Caracteres: de estilo clásico dispuestos en tres filas en la parte inferior del rectángulo que conforma el soporte de la pieza. Cuentan con 60 mm de altura.

***Cromatismo de los objetos:***

Hurones: Piel de hurón blanco.
Caracteres: Dorado del latón recién salido de fundición y dorado tras la manipulación efectuada.

### Marcas características e inscripciones:

Aparece el título de la obra.

### Composición y ritmo:

El soporte tiene forma de rectángulo dispuesto en vertical, lo cual potencia la verticalidad de la pieza. Esta característica, además, viene reforzada por la misma disposición de los dos animales situados en la parte superior del citado soporte rectángulo. A modo de flechas, parecen indicar hacia la tipografía de bronce que en la parte inferior se advierte, lugar donde se explica la causa de la muerte de ambos hurones. Compositivamente la obra está dotada de gran estabilidad, los hurones en la sección superior en vertical inician el recorrido visual que, tras pasar por una superficie baldía, llega a la conclusión: el título de la obra. La situación horizontal de los caracteres, y su disposición en el plano inferior, proporcionan la estabilidad y el reposo con el que finalizar nuestra lectura, incitándonos a la posterior reflexión.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **Executés pour voleurs.**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Ready-Made

**Proceso constructivo:** Acumulación de objetos con identidad inicial compartida **Manipulación del objeto:** Sí

**Naturaleza original del/los objetos:**
Hurones: Pieles de hurón natural que se emplean en confección (peletería).
Caracteres: Signos de escritura.

**Tipo de manipulación:**

Fijación de los hurones.
Dorado de los caracteres.

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**
Fijación de los hurones con alfileres.
Baño galvánico de oro fino mediante electrolisis.

**Razonamiento:**
La fijación se hizo con alfileres con la finalidad de poder desmontar la pieza fácilmente para guardar las pieles, ya que la obra no está protegida mediante enmarcado.
El dorado se emplea aquí con la finalidad de mantener en el latón un color similar suyo recién salido de fundición (dorado). La técnica empleada fue un baño galvánico de oro fino mediante electrolisis, puesto que es la técnica idónea para superficies como el bronce o el latón.

**Colaboraciones en la manipulación:**
El trabajo del dorado galvánico fue realizado por Piró Orfebres, en Valencia.
El trabajo de carpintería fue realizado por Manuel Borrull, en Gandía.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Hurones: Piel y pelo natural y ojos de cristal.
Caracteres: Latón dorado.

**Material de construcción del soporte:**
Madera de pino, tablero marino y tela de terciopelo de algodón.

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**
Alfileres y soldadura plástica reversible.

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Taladro. Herramientas o útiles habituales en las disciplinas de dorado galvánico por electrolisis y carpintería.

**PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO** **Protección:** No

**Características morfológicas del marco:**

**Material del marco:**

**Acabado del marco:**

**Cristal protector:** **Anti-reflejante:** **Grosor del cristal en mm:**

**Cuenta con una trasera:** **Material de la trasera:**

**DATOS DE CONSERVACIÓN** **Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**

La obra, actualmente, se encuentra en perfecto estado de conservación. Los materiales empleados presentan una buena resistencia a la acción del tiempo, y más considerando que se trata de una obra artística cuyo destino requiere de ciertos cuidados y consideraciones. Añadir que el baño de oro efectuado a las letras confiere a su superficie una protección muy duradera y estable.

**Observaciones de conservación:**

En el caso de presentarse daños en las pieles de los hurones, siempre pueden sustituirse por otras de similares características sin variar el contenido narrativo de la pieza objetual.



## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **Executés pour voleurs.**

**UBICACIÓN DE LA OBRA**

**Serie a la que pertenece:** Power2 **Año de realización:** 1997

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
Power2: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones del Teatro Olimpia, Oliva, Valencia, 1997-1998.

**Publicaciones en las que aparece:**
MILLET, Joan (coor.) Power2 (Exposición celebrada en Oliva, Teatro Olimpia, del 20-XII-1997 al 15-I-1998). Oliva, Ayuntamiento de Oliva, 1997, p.26.

**PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:**

**Origen del objeto** Encontrado

**Relación simbólica inter-objetual:**

La disposición de los hurones insinúa maltrato físico y violencia hacia los mismos. Al mismo tiempo, se establece una relación con la ropa de abrigo confeccionada en piel, pues se sitúan en lo más alto del soporte y recuerdan a un suntuoso juego de cuello sobre un abrigo de velludo índigo.
La presencia de los caracteres con el título de la obra refuerza el sentido de la misma. Se trata de una justificación sin sentido para la muerte de dichos animales.

**CONTENIDO:**

**Tema abordado:** Ecológico

**Síntesis narrativa:**
La facilidad con la que se justifica cualquier tipo de crueldad y maltrato hacia los animales.

**Origen del discurso narrativo:** Entorno social

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 137.

**Nº Ref:** JMPOW-1997-0006 **Fecha Catalogación:** 19/01/2015 **Orden de ficha:** 13

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **Reliquiari amb moll d'os.**

**Consta el título en la obra:** No **El título aparece en el:**

**Idioma del título:** Valenciano **Génesis del título:** Historia

**Morfología del título:**

**Aportación del título al discurso:** Define

**Observaciones sobre el título:** Traducción: Relicario con hueso de tuétano.

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 800 x 410 x 850

**Situación de la obra:** En pared **Tipo de montaje:** Obra unitaria

***Piezas que conforman instalación:*** ***Soporte de la instalación:***

***Características formales de cada unidad:***

***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):***

***Cromatismo:***

***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** 2 ***Nº total objetos:*** 2

***Soporte de la pieza unitaria:***

***Naturaleza de los objetos:***

Relicario.
Hueso de tuétano.

***Características formales de los objetos:***

Relicario: La caja destinada a albergar la reliquia es de forma cilíndrica y está coronada por 7 formas serpenteantes que apuntan hacia el cielo, una central de mayor tamaño y tres más en cada lateral.
Hueso: Porción ósea cuya forma recuerda a la de la caja del propio relicario. Se presenta exento de restos y con un corte perfecto, seguramente realizado mediante maquinaria industrial.

***Cromatismo de los objetos:***

Relicario: Color natural de la madera en su coloración original y dorado tras la manipulación efectuada.
Hueso: Color natural del hueso.

**Marcas características e inscripciones:**

**Composición y ritmo:**

Se trata de una obra centrada y equilibrada. El objeto cilíndrico, en su parte inferior, cuenta con un peso visual mayor y con cierta estabilidad conferida tanto por su posición como por su carácter geométrico y racional. El hueso, circunscrito, repite la forma de su contenedor. De la superficie superior del relicario nacen una serie de formas serpenteantes que aluden a los rayos solares divinos, tan característicos en representaciones religiosas. Uno de dichos rayos, situado en el centro, presenta una mayor longitud y divide en dos mitades simétricas la composición. Subsiguen tres formas de igual confección a cada lado. El carácter serpentiforme dota a la figura de un dinamismo y una ligereza que se afianzan, además, con la repetición de las figuras. No sólo apuntan al cielo, sino que parecen pertenecer a él.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **Reliquiari amb moll d'os.**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Ensamblaje

**Proceso constructivo:** Montaje objetual **Manipulación del objeto:** Sí

**Naturaleza original del/los objetos:**
Relicario: La base del relicario era originalmente una caja destinada a albergar un reloj de sobremesa.
Hueso: Finalidades culinarias.

**Tipo de manipulación:**

Relicario: Confección e inserción de los elementos serpentiformes en la caja de base tronco-cilíndrica.
Hueso: Colocación del hueso de tuétano en el relicario confeccionado.
Dorado de la totalidad del relicario.

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**

Relicario: Calado de los elementos serpentiformes en madera de haya. Posterior tallado y limado de forma tronco-cónica.
Relicario: Imprimación a la manera tradicional con alabastro/bol ocre (pigmentación). Dorado al agua con oro fino de la superficie. La caja cuenta con un acabado mate y, en el caso de los rayos se procedió con un bruñido.
El hueso: Fijado mediante rosca y soldadura plástica reversible.

**Razonamiento:**
Se procedió a hacer este tipo de dorado porque es el idóneo para superficies porosas como es la de la madera.
Tras el dorado al agua, se procedió a realizar un acabado satinado mediante un ligero bruñido a la superficie de los rayos para ofrecerle brillantez y una apariencia con efecto metálico.

**Colaboraciones en la manipulación:**
El trabajo de dorado al agua fue realizado por Ramón Porta, en Oliva, Valencia.
El trabajo de carpintería fue realizado por Manuel Borrull y Joan Millet, en Gandía.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Relicario: Madera de haya y madera de pino.
Hueso: Material óseo de ternera.

**Material de construcción del soporte:**

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**
Soldadura plástica reversible, roscas, arandelas, tuercas.

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Herramientas o útiles habituales en las disciplinas de dorado al agua y carpintería.

## PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO

**Protección:** No

**Características morfológicas del marco:**

**Material del marco:**

**Acabado del marco:**

**Cristal protector:** **Anti-reflejante:** **Grosor del cristal en mm:**

**Cuenta con una trasera:** **Material de la trasera:**



## DATOS DE CONSERVACIÓN

**Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**

Tanto la madera empleada como el hueso, son materiales resistentes a la actividad del tiempo y, más aún, considerando el lugar idóneo de la pieza como obra artística, así como los cuidados y supervisión habitual. El dorado al agua, además, proporciona cierta protección a la superficie del material constructivo.

**Observaciones de conservación:**

En caso de pérdida o deterioro del hueso de tuétano, siempre se puede sustituir por otro de similares características. Si el desperfecto se efectuara en el relicario (debido a algún golpe, caída, etc.) la madera es un material relativamente fácil de restaurar, así como de efectuar su dorado a la manera tradicional.

## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **Reliquiari amb moll d'os.**

## UBICACIÓN DE LA OBRA

**Serie a la que pertenece:** Power2 **Año de realización:** 1997

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
Power2: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones del Teatro Olimpia, Oliva, Valencia, 1997-1998.

**Publicaciones en las que aparece:**
MILLET, Joan (coor.) Power2 (Exposición celebrada en Oliva, Teatro Olimpia, del 20-XII-1997 al 15-I-1998). Oliva, Ayuntamiento de Oliva, 1997, p.27.

## PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:

**Origen del objeto** Buscado

**Relación simbólica inter-objetual:**

El relicario es un símbolo de adoración, un recipiente que alberga aquello sagrado, cuyo valor es proporcional a la fe que se tenga en relación a ello. Los relicarios, confeccionados, generalmente, con materiales nobles, jamás alcanzan a tener el valor de lo aquello que contienen, a pesar de contener elementos que a ojos de no creyentes resulten vulgares y sin valor alguno. Lo mismo ocurre en la presente pieza que salvaguarda un hueso de tuétano. Sin embargo, en la pieza "Reliquiari amb moll d'os", aun contando con connotaciones religiosas, se refiere a la santificación de ciertos artistas contemporáneos que no llegan a alcanzar técnicamente a sus predecesores pero sí los superan en cuanto a cotización.

## CONTENIDO:

**Tema abordado:** Poder

**Síntesis narrativa:**

La relatividad del valor de uso y el valor de cambio en la obra artística. El espectáculo del mercado del arte contemporáneo. Sacralización y beatificación y santificación de la presunta obra de arte.

**Origen del discurso narrativo:** Arte

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 143.

**Nº Ref:** JMPOW-1997-0007 **Fecha Catalogación:** 28/01/2015 **Orden de ficha:** 14

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **Ex-vot**

**Consta el título en la obra:** Sí **El título aparece en el:** Reverso

**Idioma del título:** Valenciano **Génesis del título:** Entorno social

**Morfología del título:** Caligrafía

**Aportación del título al discurso:** Amplía

**Observaciones sobre el título:** Traducción: Ex-voto

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 1040 x 800 x 150

**Situación de la obra:** En pared **Tipo de montaje:** Obra unitaria

***Piezas que conforman instalación:*** ***Soporte de la instalación:***

***Características formales de cada unidad:***

***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):***

***Cromatismo:***

***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** 2 ***Nº total objetos:*** 5

***Soporte de la pieza unitaria:*** Bastidor.

***Naturaleza de los objetos:***

Caja dispuesta en vertical en cuyo interior encontramos un ex-voto. Situada centrada sobre la sección áurea superior del rectángulo que conforma el soporte.
Pierna izquierda de muñeco de bebé. Funciona como ex-voto. Está situada en el interior de la caja.
Figura geométrica tallada en la madera que funciona como soporte. Está ubicada justo después de la sección áurea inferior del rectángulo que funciona como soporte, centrada.
Representación escultórica naturalista de un membrillo. Situado en el centro de la figura geométrica antes citada.

***Características formales de los objetos:***

Caja: De forma rectangular. Su morfología nos advierte que contaba con una tapa, aunque aquí se nos presente sin ella, mostrándonos su interior.
Pierna: Funciona como ex-voto. Se trata de una pierna corpulenta flexionada por la rodilla. Aparece atada en el interior de la caja mediante un lazo azul.
Figura geométrica: Figura circular tallada en la madera que funciona como soporte. Presenta el registro propio de la talla mediante gubia.
Membrillo: Representación fidedigna a tamaño natural. De dicho fruto.

***Cromatismo de los objetos:***

Caja: Color natural de la madera con acabado de cera.
Pierna: Color propio de las carnaciones. Presenta un lazo de color azul.
Figura geométrica: Color de la madera en su coloración original y dorada tras la manipulación efectuada.
Membrillo: Blanco en su coloración original y amarillo cadmio medio, verde cadmio, blanco de titanio, etc. tras la manipulación efectuada.

**Marcas características e inscripciones:**

**Composición y ritmo:**

La pieza en cuestión presenta un vacío en su sección central. Sin embargo, la composición aparece equilibrada y los pesos visuales proporcionados debido a la elección del artista de situar los elementos entorno a las secciones áureas superior e inferior. La vista del espectador se dirige inconscientemente hacia dichos puntos y los percibe compensados y en armonía. Por lo demás, la ubicación de los elementos en el eje central vertical del rectángulo que conforma el soporte, dota a la pieza de una solidez que culmina con el peso e importancia conferidos al membrillo, tanto por sus condiciones formales y cromáticas como por su situación en la parte inferior de la obra.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **Ex-vot**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Ensamblaje

**Proceso constructivo:** Montaje objetual **Manipulación del objeto:** Sí

**Naturaleza original del/los objetos:**
Caja: Caja de finales del XIX.
Pierna: Perteneciente a un muñeco antiguo infantil.
Figura geométrica: realizada para la ocasión.
Membrillo: Fruto del árbol membrillero.

**Tipo de manipulación:**

Confección de la figura geométrica y posterior dorado de la misma.
Confección del membrillo y posterior policromado del mismo.
Fijación de los elementos al soporte.

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**

Figura geométrica: Confeccionado en el soporte mediante utensilios propios de la talla en madera: gubias de diferentes tamaños y naturalezas. Imprimación acrílica ocre. Dorado a la sisa de la superficie. Presenta un acabado de laca zapón.
Membrillo: Reproducción a partir de un membrillo original. Se hizo la copia mediante un molde de yeso. El positivado está también confeccionado en yeso.
Fijación de los elementos: La caja está fijada mediante tornillos. La pierna cuelga del lazo azul que presenta en su parte superior. El membrillo queda fijado al soporte mediante dos roscas.

**Razonamiento:**
Se procedió a hacer este tipo de dorado ya que, al no utilizar la imprimación de alabastro/estuco, se conservaban mejor las huellas de la gubia.
Tras el dorado al agua, se procedió a realizar una protección del dorado con laca zapón para evitar el deterioro del oro.
Se decidió fijar los elementos de esta forma con la finalidad de evitar el encolado y facilitar su sustitución, si se diera el caso.

**Colaboraciones en la manipulación:**
El trabajo de dorado a la sisa fue realizado por Ramón Porta, en Oliva, Valencia.
El trabajo de carpintería fue realizado por Manuel Borrull y Joan Millet, en Gandía.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Caja: Madera de morera con acabado en cera.
Pierna: Cartón.
Figura geométrica: Madera de haya.
Membrillo: Yeso.

**Material de construcción del soporte:**

Madera de haya vaporizada y bastidor de madera de pino del país.

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**
Roscas, tuercas, arandelas, tornillos, alcayatas.

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Taladro. Herramientas o útiles habituales en las disciplinas de dorado a la sisa y carpintería.

## PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO

**Protección:** No

**Características morfológicas del marco:**

**Material del marco:**
**Acabado del marco:**
**Cristal protector:** **Anti-reflejante:** **Grosor del cristal en mm:**
**Cuenta con una trasera:** **Material de la trasera:**



## DATOS DE CONSERVACIÓN

**Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**

Todos los materiales que conforman la presente obra presentan una buena estabilidad ante la acción del tiempo. El elemento más vulnerable a golpes es la representación del membrillo, no obstante, cabe tener en cuenta su pertinencia a un entorno artístico que precisa de cuidados en el desplazamiento y de poca movilidad. Es una obra para estar colgada en pared, por lo cual, no debiera presentar ningún deterioro físico en largo tiempo.

**Observaciones de conservación:**

En el caso de que, accidentalmente, se efectuaran roturas en la figura del membrillo, siempre se puede realizar uno nuevo tomando como molde un membrillo original.

## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **Ex-vot**

## UBICACIÓN DE LA OBRA

**Serie a la que pertenece:** Power2 **Año de realización:** 1997

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
Power2: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones del Teatro Olimpia, Oliva, Valencia, 1997-1998.

**Publicaciones en las que aparece:**
MILLET, Joan (coor.) Power2 (Exposición celebrada en Oliva, Teatro Olimpia, del 20-XII-1997 al 15-I-1998). Oliva, Ayuntamiento de Oliva, 1997, p.30.

## PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:

**Origen del objeto** Buscado

**Relación simbólica inter-objetual:**

El ex-voto, formado por la pierna dentro de la caja, es una ofrenda de agradecimiento que realiza Joan Millet al pintor a quien va dedicada la obra, Antonio López. Millet agradece al pintor del Tomelloso que, debido a la falta de interés que le genera su pintura, le incite a descubrir la producción artística de cientos de pintores desconocidos de los siglos pasados, a los que admira y estima muy superiores técnica y narrativamente.
La figura geométrica es una síntesis de los rayos que adornan, por lo general, custodias y relicarios.
El membrillo alude al documental realizado por Víctor Erice acerca de Antonio López, titulado "El Sol del membrillo".

## CONTENIDO:

**Tema abordado:** Poder

**Síntesis narrativa:**

Descripción social en relación al misticismo en torno al aparato artístico figurativo de España.

**Origen del discurso narrativo:** Arte

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 149.

**Nº Ref:** JMROJ-1998-0001 **Fecha Catalogación:** 20/10/2014 **Orden de ficha:** 15

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **Rojos, Rojos. El oro de Moscú**

**Consta el título en la obra:** No **El título aparece en el:**

**Idioma del título:** Español **Génesis del título:** Historia

**Morfología del título:**

**Aportación del título al discurso:** Complementa

**Observaciones sobre el título:**

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 2200 x 4000 x 50000

**Situación de la obra:** Otro **Tipo de montaje:** Instalación

***Piezas que conforman instalación:*** 7 ***Soporte de la instalación:*** Habitación que simula una

***Características formales de cada unidad:***

Bandera: Es el elemento central de la instalación. Se trata de una enseña completamente roja con una impresión del escudo de la URSS en su anverso y otra de la faz de Lenin en su reverso. Aparece montada en el centro de un panel rectangular y vertical revestido de terciopelo rojo y bordeada por 15 porta-velas de morfología estrellada de base pentagonal.
Carros de combate: Una serie de juguetes que son representaciones de tanques blindados y carros de combate en miniatura. Aparecen dispuestos en el suelo, sobre un panel rectangular recubierto con terciopelo rojo cadmio de algodón y justo enfrente de la bandera.
2 Relicarios: Dispuestos uno a cada flanco de la bandera. Su forma es estrellada de base pentagonal y están completamente pintados de rojo cadmio. En el centro de la estrella cuentan con una pequeña caja tronco-cilíndrica. En el caso del elemento situado a la izquierda, la caja contiene piezas dentales doradas. En el caso del relicario situado a la derecha, contiene medallas y demás diminutas distinciones propias de la antigua Rusia comunista.
Custodia: Una imagen realizada en serigrafía sobre diferentes tipos de tela roja nos muestra la custodia de Gandía. Se exhibe fraccionada en 25 secciones desiguales y desencajadas. Situada en la pared lateral derecha según el punto de vista del espectador.
Oro/Oro: Panel que contiene los caracteres "ORO ORO". En el primer "ORO" las letras son doradas y el fondo de velludo rojo cadmio y en el segundo caso sucede al contrario. Situado en la pared lateral izquierda según el punto de vista del espectador.
Estrella roja: Una gran estrella formada por velones con recubrimiento rojo permanece encendida en el centro de la estancia.

***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):*** Panel de la bandera: 2000 x 1310 mm.

***Cromatismo:*** Predominancia del rojo en toda la instalación, con puntos importantes de dorado.

***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** ***Nº total objetos:***

***Soporte de la pieza unitaria:***

***Naturaleza de los objetos:***

***Características formales de los objetos:***

***Cromatismo de los objetos:***

**Marcas características e inscripciones:**

Aparecen las palabras "ORO ORO" en el panel de la pared lateral izquierda.
En el interior de la bandera encontramos una inscripción en caracteres rusos.

**Composición y ritmo:**

Estamos ante una instalación cuya composición tiene un carácter bastante simétrico. La parte más importante sería la pared central que contiene la bandera flanqueada por ambos relicarios. La importancia hacia este lado de la habitación, dedicada a albergar la presente instalación, viene reforzada por la presencia de elementos centrales que guían la mirada hacia este punto: la estrella roja confeccionada a base de velas y la superficie con los carros de combate. Sin embargo, rompiendo la simetría característica, encontramos los objetos destinados a las paredes laterales. Por un lado, situado en la pared izquierda, el panel del "ORO ORO" cuya horizontalidad dirige, también, la atención hacia la pared central antedicha. El "ORO ORO" sería el inicio del recorrido visual natural occidental, de izquierda a derecha. Por otro lado, en la pared derecha, se nos presenta una imagen en vertical, disposición que nos obliga a detener la mirada para observar. Se trata del punto y final del transitar visual que efectuaría cualquier espectador occidental. La custodia, que aparece desarticulada en dicho panel, se trata de un elemento importante en la presente composición, es el origen de la narrativa de Joan Millet en esta ocasión.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **Rojos, Rojos. El oro de Moscú**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Otro

**Proceso constructivo:** Instalación objetual **Manipulación del objeto:** Sí

**Naturaleza original del/los objetos:**

Bandera: Estandarte.
Carros de combate rusos: Su función original era de coleccionismo o lúdica.
Relicarios: Fueron realizados para la ocasión. Los dientes que alberga uno de los relicarios son piezas dentales cuya función es la masticación. Mientras que el otro relicario alberga medallas y distinciones con función condecorativa.
Custodia: Fue realizada para la ocasión sobre diferentes tipos de tela roja. Partiendo de una imagen de la Custodia de Cotalba (Antonio Sancho de Benevento, 1548), extraída del Archivo Mas/Institut Amatller, Barcelona.
Oro/Oro: Las letras pertenecen a un rótulo exterior de una tienda llamada "Pronovias". El autor confeccionó esta pieza a partir de dos de los rótulos.
Estrella roja: Este tipo de velones se emplean como recordatorio a las personas desaparecidas.

**Tipo de manipulación:**

Confección del bastidor que soporta la bandera.
Confección del soporte estrellado de los relicarios.
Doradura de los dientes y de algunas de las partes pertenecientes al panel "ORO ORO".
Confección del panel "ORO ORO".
Confección de la serigrafía que representa la Custodia.

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**

Panel de la bandera: Se construyó un bastidor de madera y DM rectangular y se recubrió con terciopelo de algodón rojo cadmio. Posteriormente se le añadió la barra horizontal que soporta dicha enseña mediante atornillado, así como los 15 porta-velas, atornillados directamente sobre el DM.
Relicarios: Se hizo mediante DM lacado en esmalte acrílico brillante de color rojo cadmio un soporte estrellado que ofrecería una particular morfología a los relicarios. Las cajas tronco-cilíndricas quedan incrustadas en el centro de las estrellas.
Cúmulo de piezas dentales: Pegadas sobre cartón. Se le proporcionó una imprimación ocre de laca nitro. Posterior dorado a la sisa/mixtión.
En el caso del panel "ORO ORO", se realizó una imprimación a la manera tradicional con alabastro y bol ocre (pigmentación) para un posterior dorado al agua con oro fino. Se le proporcionó un acabado de laca zapón a dicha superficie. En el caso de las letras, el dorado es a la sisa con imprimación de laca nitro y bol rojo.



**Razonamiento:**

El dorado se empleó narrativamente para simbolizar el oro que se suponía extraído de España y destinado a la URSS.
En cuanto a la utilización de la técnica de dorado a la sisa, se decidió efectuar la manipulación mediante este procedimiento debido al condicionamiento de la superficie a dorar (pulida).
En el caso del dorado al agua, se procedió a hacer mediante esta técnica porque es la idónea en superficies porosas como la del soporte (DM). Tras el dorado al agua, se decidió realizar un acabado de protección con laca zapón.

**Colaboraciones en la manipulación:**

El trabajo de dorado al agua y a la sisa fue realizado por Ramón Porta, en Oliva, Valencia.
El trabajo de serigrafía fue realizado por Ignacio García Vicedo. Fotolito: Javier Lloret Melis.
Los apliques porta-velas estrellados de latón, situados alrededor de la bandera, así como la barra que la sustenta, fueron realizados por Piró Orfebres, en Valencia.
El trabajo de carpintería fue realizado por Manuel Borrull y Joan Millet, en Gandía.

**Material de construcción de los objetos principales:**

Bandera: Algodón serigrafiado con pintura dorada y flecos.
Carros de combate: Hierro fundido y esmaltado.
Relicarios: DM lacado en esmalte acrílico brillante, latón, porcelana, plomo, alambre, medallas de plata
Custodia: Serigrafía manual única.
dorada, latón dorado, etc.
Custodia: Diferentes tipos de tela (raso de seda, raso de algodón, lino, algodón, etc.)
Panel "ORO ORO": DM.
Estrella roja: Velones de parafina y plástico rojo.

**Material de construcción del soporte:**

Bandera: DM y madera de pino revestido de terciopelo de algodón.
Carros de combate: DM y madera de pino revestido de terciopelo de algodón.
Custodia: Bastidores confeccionados con madera de pino del país y DM.
Oro/oro: Bastidores confeccionados con madera de pino del país y DM.
Barra que sustenta la bandera: latón pulido y lacado, protegido con baño de goma-laca.

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**

Soldadura plástica reversible, tornillos, roscas, arandelas, tuercas.

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**

Pinzas de tensar, grapadora, destornillador, alicates, taladro, llaves. Taladro. Herramientas o útiles habituales en las disciplinas de dorado a la sisa y al agua, y carpintería.

**PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO** **Protección:** No

**Características morfológicas del marco:**

**Material del marco:**

**Acabado del marco:**

**Cristal protector:** **Anti-reflejante:** **Grosor del cristal en mm:**

**Cuenta con una trasera:** **Material de la trasera:**

**DATOS DE CONSERVACIÓN** **Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**

Todos los materiales empleados en la presente instalación presentan una correcta resistencia a la actividad del tiempo y, en condiciones museísticas, debieran de mantener una buena estabilidad.

**Observaciones de conservación:**

Resulta evidente que los velones empleados tanto en la bandera como para la confección estrellada central, se perdieron tras la exposición (dado que permanecieron encendidos) y han de sustituirse por unos nuevos, de querer volver a realizar el montaje.

## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **Rojos, Rojos. El oro de Moscú**

### UBICACIÓN DE LA OBRA

**Serie a la que pertenece:** Rojos, Rojos. El oro de Moscú **Año de realización:** 1998

**Localización:** El panel "ORO ORO" pertenece a la colección de Ignacio Clavel.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
Rojos, Rojos. L'or de Moscú: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones de la casa de cultura, Bellreguard, Valencia, 1998-1999.
Rojos, Rojos. L'or de Moscú: Exposición celebrada en la sala Tirant, Gandía, Valencia, 1999.

**Publicaciones en las que aparece:**
MILLET, Joan (coor.) Rojos, Rojos. L'or de Moscú (Exposición celebrada en Bellreguard, Casa de Cultura, del 19-XII-1998 al 23-I-1999). Gandía, CEIC Alfons el Vell, 1998, pp.18, 22, 23, 24, 25.

### PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:

**Origen del objeto** Encontrado

**Relación simbólica inter-objetual:**

Estandarte: Representación de la Rusia comunista.
Relicario que contiene dientes: Supuesto destino del oro trasladado a Moscú, según la historia imaginada por Millet.
Relicario que contiene medallas: Supuesto destino del oro extraído de España.
Carros de combate: Imagen amenazante de superpotencia bélica. Muchos de ellos eran únicamente apariencia, no tanques de verdad. (Relación con el juguete).
Custodia troceada: Supuesto destino de las Custodias, según las creencias de Millet. Las custodias se desmontaron y se guardaron, no se enviaron a Moscú.
Oro/Oro: Reiteración de la temática en torno a la cual gira la exposición.
Estrella de velones: Recordatorio de los muertos por la guerra.
Todos los elementos forman parte de una historia imaginada por Joan Millet, partiendo de la historia que se cuenta en relación al conocido Oro de Moscú.

### CONTENIDO:

**Tema abordado:** Naturaleza humana

**Síntesis narrativa:**
Visión irónica del uso del Oro de Moscú por el gobierno comunista y lo que de él quedó al pueblo ruso.

**Origen del discurso narrativo:** Historia

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 157.



**Nº Ref:** JMROJ-1998-0002 **Fecha Catalogación:** 18/10/2014 **Orden de ficha:** 16

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **Estat de guerra**

**Consta el título en la obra:** No **El título aparece en el:**
**Idioma del título:** Español **Génesis del título:** Historia
**Morfología del título:**
**Aportación del título al discurso:** Complementa
**Observaciones sobre el título:** Traducción: Estado de guerra.

### ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 2000 x 6350 x 30

**Situación de la obra:** En pared **Tipo de montaje:** Instalación

***Piezas que conforman instalación:*** 138 ***Soporte de la instalación:*** Cada pieza cuenta con un

***Características formales de cada unidad:***
La instalación está formada a partir de fotografías transferidas sobre diferentes tejidos pertenecientes a ropas de cama. Se presentan en vertical u horizontal indistintamente. Las imágenes transferidas tienen su origen en fotografías de archivo pertenecientes a la Guerra Civil Española y a la respectiva época de posguerra.

***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):*** La instalación cuenta con piezas de dos

***Cromatismo:*** Encontramos un cromatismo variado aunque predominan el rojo y el azul, puesto que su intensidad produce ciertos puntos de tensión visual.

***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** ***Nº total objetos:***
***Soporte de la pieza unitaria:***
***Naturaleza de los objetos:***
***Características formales de los objetos:***
***Cromatismo de los objetos:***

**Marcas características e inscripciones:**

**Composición y ritmo:**
La disposición de los diferentes elementos individuales queda inscrita dentro de un rectángulo horizontal que funciona como delimitación de la totalidad de la obra. Esta horizontalidad propicia la contemplación. El empleo repetido de ropas de cama como soporte para las transferencias realizadas, así como la reiteración/variación en el formato y la disposición que no responde a una idea de políptico reticular, confieren a la obra cierto ritmo y dinamismo y ello nos facilita recorrer su superficie total de manera aleatoria, posibilitando una percepción mayor del conjunto, como una totalidad.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **Estat de guerra**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Medios de reproducción

**Proceso constructivo:** Acumulación de objetos con identidad inicial compartida **Manipulación del objeto:** Sí

**Naturaleza original del/los objetos:**
Imágenes: Fotografías de archivo, destinadas registrar los hechos acontecidos y a aparecer en periódicos, publicaciones, etc.
Telas: Predominan los tejidos pertenecientes a ropa de cama.

**Tipo de manipulación:**

Transferencia de las fotografías de archivo sobre las telas elegidas.

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**

Transferencia de base analógica por calor utilizando papel emulsionado como medio.

**Razonamiento:**
Se empleó la transferencia porque, al ser las copias de base analógica, la técnica permitía transferir los diferentes grises en fondos claros de forma directa.

**Colaboraciones en la manipulación:**
El trabajo de carpintería fue realizado por Manuel Borrull, en Gandía.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Tela: Algodón, lino, seda y mezcla de diferentes fibras naturales.
Transferencia: papel transfer para textil de la marca Perfect Transfer.

**Material de construcción del soporte:**
DM.

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Grapadora, fotocopiadora, plancha eléctrica. Útiles y herramientas propios de la carpintería.

## PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO

**Protección:** No

**Características morfológicas del marco:**

**Material del marco:**

**Acabado del marco:**

**Cristal protector:** **Anti-reflejante:** **Grosor del cristal en mm:**

**Cuenta con una trasera:** **Material de la trasera:**

## DATOS DE CONSERVACIÓN

**Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**

La obra permanece en perfecto estado y el material empleado permite cierta perdurabilidad, así como una estabilidad y resistencia a la acción del tiempo, dado que este trípode impresión está destinada para textil y se puede lavar.

**Observaciones de conservación:**

En el caso de presentar algún tipo de deterioro, siempre se pueden efectuar más ejemplares a partir de las fotografías de archivo elegidas por el artista y sobre el tipo de tela que la obra requiere.



## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **Estat de guerra**

## UBICACIÓN DE LA OBRA

**Serie a la que pertenece:** Rojos, Rojos. El oro de Moscú **Año de realización:** 1998

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
Rojos, Rojos. L'or de Moscú: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones de la casa de cultura, Bellreguard, Valencia, 1998-1999.
Rojos, Rojos. L'or de Moscú: Exposición celebrada en la sala Tirant, Gandía, Valencia, 1999.

**Publicaciones en las que aparece:**

MILLET, Joan (coor.) Rojos, Rojos. L'or de Moscú (Exposición celebrada en Bellreguard, Casa de Cultura, del 19-XII-1998 al 23-I-1999). Gandía, CEIC Alfons el Vell, 1998, p.17.

## PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:

**Origen del objeto** Buscado

**Relación simbólica inter-objetual:**

Con las imágenes el autor pretende representar la situación social de aquellos momentos que suponían la guerra. El hecho de registrar las mismas imágenes, en su mayoría, sobre tejidos pertenecientes a indumentarias de cama, alude a la inseguridad y al miedo de no regresar al hogar. La cama se convierte, de algún modo, en un lugar recogimiento y serenidad, tanto para el soldado como para la gente que, continuamente tenía que refugiarse de los bombardeos.

## CONTENIDO:

**Tema abordado:** Memoria

**Síntesis narrativa:**
El miedo a no regresar a casa y/o perderla en los bombardeos.

**Origen del discurso narrativo:** Historia

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 167.

**Nº Ref:** JMROJ-1998-0003 **Fecha Catalogación:** 24/10/2014 **Orden de ficha:** 17

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **Pietat**

**Consta el título en la obra:** Sí **El título aparece en el:** Reverso
**Idioma del título:** Valenciano **Génesis del título:** Historia
**Morfología del título:** Caligrafía
**Aportación del título al discurso:** Define
**Observaciones sobre el título:** Traducción: Piedad.

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 2200 x 2200 x 50

**Situación de la obra:** En pared **Tipo de montaje:** Obra unitaria

***Piezas que conforman instalación:*** ***Soporte de la instalación:***
***Características formales de cada unidad:***
***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):***
***Cromatismo:***
***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** 1 ***Nº total objetos:*** 9
***Soporte de la pieza unitaria:*** Bastidor.
***Naturaleza de los objetos:***
9 piezas fotográficas, cuya totalidad nos muestra una imagen seccionada. Se trata de una fotografía de archivo manipulada que representa una Piedad. Vemos en ella a un niño muerto y a una madre arrodillada a sus pies, llorando.
***Características formales de los objetos:***
Imagen fraccionada en 9 partes iguales de formato cuadrado. Cada unidad tiene un tamaño de 700 x 700 x 50 mm. Aparecen ordenadas, respondiendo al sentido de la fotografía original.
***Cromatismo de los objetos:***
La obra se presenta dividida en tres colores. Así pues, encontramos tres unidades que presentan diferentes tonos de gris; tres unidades que presentan diferentes tonos de azul; tres unidades que presentan diferentes tonos de rojo.

**Marcas características e inscripciones:**

**Composición y ritmo:**
La disposición reticular de los 9 bastidores que conforman la obra, nos advierten racionalidad en la composición, se corresponden con la imagen y no pretenden alterar su forma. Sin embargo, el dinamismo viene dado de la mano de la composición cromática, hábilmente pensada. La separación entre los bastidores evidencia la vida truncada que supone el hecho de sobrevivir a un hijo y, en este sentido, la elección de dicha separación viene proporcionada por una necesidad comunicativa.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **Pietat**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Medios de reproducción

**Proceso constructivo:** Otro **Manipulación del objeto:** Sí

**Naturaleza original del/los objetos:**
Fotografía original de Agustí Centelles, realizada el 3 de noviembre de 1937.

**Tipo de manipulación:**
Digitalización de la fotografía, ampliación, división formal y variación cromática de la misma.

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**
Toda la manipulación fue realizada con el empleo de medios informáticos.

**Razonamiento:**
Los medios informáticos ofrecen un gran abanico de posibilidades y una mayor facilidad en este tipo de manipulaciones fotográficas.

**Colaboraciones en la manipulación:**
La manipulación fotográfica fue realizada por Vicent Almar, en Gandía.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Fotografía impresa en plotter sobre tela de algodón/poliéster.

**Material de construcción del soporte:**
Madera de pino del país.

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Pinzas de tensar, grapadora. Útiles y herramientas propios de la carpintería.

**PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO** **Protección:** No

**Características morfológicas del marco:**

**Material del marco:**

**Acabado del marco:**

**Cristal protector:** **Anti-reflejante:** **Grosor del cristal en mm:**

**Cuenta con una trasera:** **Material de la trasera:**

**DATOS DE CONSERVACIÓN** **Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**
Puesto que este tipo de reproducciones fotográficas son relativamente recientes, no tenemos conocimiento alguno acerca de su perdurabilidad en el tiempo. No obstante, el autor conserva la fotografía original digitalizada, con la finalidad de poder realizar una nueva impresión en caso de deterioro de la presentada.

**Observaciones de conservación:**



## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **Pietat**

**UBICACIÓN DE LA OBRA**

**Serie a la que pertenece:** Rojos, Rojos. El oro de Moscú **Año de realización:** 1998

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
Rojos, Rojos. L'or de Moscú: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones de la casa de cultura, Bellreguard, Valencia, 1998-1999.
Rojos, Rojos. L'or de Moscú: Exposición celebrada en la sala Tirant, Gandía, Valencia, 1999.

**Publicaciones en las que aparece:**
MILLET, Joan (coor.) Rojos, Rojos. L'or de Moscú (Exposición celebrada en Bellreguard, Casa de Cultura, del 19-XII-1998 al 23-I-1999). Gandía, CEIC Alfons el Vell, 1998, p.32.

**PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:**

**Origen del objeto** Encontrado

**Relación simbólica inter-objetual:**

Representación de una piedad perteneciente a ese momento de Guerra.
Esa representación del dolor por pérdidas familiares y de miseria en que derivó la Guerra Civil Española, se traduce aquí en el cromatismo gris que permanece presente e indistintamente convive en contraste con el rojo y el azul propios de los bandos enfrentados.

**CONTENIDO:**

**Tema abordado:** Naturaleza humana

**Síntesis narrativa:**
Las fatales consecuencias de la guerra en la sociedad, independientemente de la ideología.

**Origen del discurso narrativo:** Historia

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 175.

**Nº Ref:** JMROJ-1998-0004 **Fecha Catalogación:** 31/10/2014 **Orden de ficha:** 18

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **Brazo en alto**

**Consta el título en la obra:** No **El título aparece en el:**

**Idioma del título:** Español **Génesis del título:** Historia

**Morfología del título:**

**Aportación del título al discurso:** Define

**Observaciones sobre el título:**

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 600 x 80 x 60

**Situación de la obra:** En pared **Tipo de montaje:** Obra unitaria

***Piezas que conforman instalación:*** ***Soporte de la instalación:***

***Características formales de cada unidad:***

***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):***

***Cromatismo:***

***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** 2 ***Nº total objetos:*** 2

***Soporte de la pieza unitaria:*** La propia pared.

***Naturaleza de los objetos:***

Reproducción de una extremidad superior, perteneciente a un muñeco de origen fallero.
Alambre de espinos.

***Características formales de los objetos:***

Brazo: Se trata de una extremidad superior derecha levantada hacia arriba. La mano permanece abierta y la tensión de los dedos es evidente. De textura rugosa.
Alambre: Hilo de alambre de espinos. Aparece dispuesto envolviendo la superficie del brazo.

***Cromatismo de los objetos:***

Brazo: gris (cartón de falla) en su coloración original y blanco tras la manipulación efectuada.
Alambre: Gris propio del hierro.

**Marcas características e inscripciones:**

**Composición y ritmo:**

Observamos una única pieza dispuesta en vertical. Esa verticalidad y la tensión de los dedos, de la mano abierta, en relación con el hilo punzante que envuelve al brazo, alude a una actitud de peligro. El brazo parece necesitar auxilio. El juego de contraste entre el blanco de la extremidad y el negro del filamento hiriente va más allá de una simple maniobra compositiva, se trata de un juego de contraste comunicativo, de antagonismo, de antítesis: la pureza del blanco y la restricción y daño de la oscuridad. Podríamos decir que se trata de una composición equilibrada y casi simétrica y que el ritmo viene ofrecido por las contorsiones del alambre alrededor de la nívea figura.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **Brazo en alto**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Ready-Made

**Proceso constructivo:** Montaje objetual **Manipulación del objeto:** Sí

**Naturaleza original del/los objetos:**
Brazo: Muñeco de falla.
Alambre: Destinado, generalmente, en verjas con finalidad de proteger un espacio.

**Tipo de manipulación:**

Imprimación de la superficie total del brazo.

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**

Se hizo una imprimación con alabastro "panet" y cola de conejo.

**Razonamiento:**
El blanco, propio del alabastro, cuenta con connotaciones narrativas. Representa al cúmulo de inocentes que se ven, involuntariamente, involucrados en una guerra y todo lo que esta conlleva.

**Colaboraciones en la manipulación:**
El brazo fue proporcionado por Vicente Luna.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Brazo: Cartón piedra.
Alambre: Hierro.

**Material de construcción del soporte:**

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**
Cola de conejo.

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Pincel de cerda.

**PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO** **Protección:** No

**Características morfológicas del marco:**

**Material del marco:**

**Acabado del marco:**

**Cristal protector:** **Anti-reflejante:** **Grosor del cristal en mm:**

**Cuenta con una trasera:** **Material de la trasera:**

**DATOS DE CONSERVACIÓN** **Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**

El material empleado permite cierta perdurabilidad, así como una estabilidad y resistencia a la acción del tiempo, dado que este tipo de imprimación permite ser lijada y re-imprimada.

**Observaciones de conservación:**



## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **Brazo en alto**

**UBICACIÓN DE LA OBRA**

**Serie a la que pertenece:** Rojos, Rojos. El oro de Moscú **Año de realización:** 1998

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
Rojos, Rojos. L'or de Moscú: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones de la casa de cultura, Bellreguard, Valencia, 1998-1999.
Rojos, Rojos. L'or de Moscú: Exposición celebrada en la sala Tirant, Gandía, Valencia, 1999.

**Publicaciones en las que aparece:**

**PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:**

**Origen del objeto** Buscado

**Relación simbólica inter-objetual:**

Pretende representar al ser humano corriente como víctima de los regímenes totalitarios dirigidos por retorcidas, crueles y viles mentes. El alambre alude a la represión de estos totalitarismos, cuyo populismo lleva, a menudo, a la guerra. El brazo pretende pedir auxilio, a la vez que pide parar esa guerra. El contraste cromático contribuye a la intención comunicativa, a la antítesis entre el hombre honrado y la situación en la que se ve envuelto.

**CONTENIDO:**

**Tema abordado:** Poder

**Síntesis narrativa:**
El deseo del no a la guerra por esa inmensa parte de la población que siempre resulta perdedora.

**Origen del discurso narrativo:** Historia

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 181.

**Nº Ref:** JMROJ-1998-0005 **Fecha Catalogación:** 03/11/2014 **Orden de ficha:** 19

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **Barba Roja**

**Consta el título en la obra:** Sí **El título aparece en el:** Reverso
**Idioma del título:** Español **Génesis del título:** Historia
**Morfología del título:** Caligrafía
**Aportación del título al discurso:** Desorienta
**Observaciones sobre el título:**

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 1850 x 950 x 100

**Situación de la obra:** En pared **Tipo de montaje:** Obra unitaria

***Piezas que conforman instalación:*** ***Soporte de la instalación:***
***Características formales de cada unidad:***
***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):***
***Cromatismo:***
***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** 3 ***Nº total objetos:*** 3
***Soporte de la pieza unitaria:*** Bastidor con tabla.
***Naturaleza de los objetos:***
Tela de lino tejida en telar manual.
Suavizador de barbero.
Cabello natural.
***Características formales de los objetos:***
Tela: Se presenta en disposición vertical, colgante desde un bastidor, su borde inferior llega hasta el suelo. Se advierte en su superficie alguna mancha con la que ya contaba cuando el autor la adquirió. Cuenta con unas medidas de 2350 x 1430 mm.
Suavizador de barbero: Elemento dispuesto horizontalmente sobre la tela, en su sección superior, centrada. Presenta una forma alargada rectangular con un mango torneado en uno de sus extremos. Sus medidas son: 250 x 40 x 30 mm
Cabello: Porción de cabello natural lacio que parece brotar desde el interior del suavizador. Dispuesto en mechones verticales. Cuenta con una extensión de 250 mm de longitud.
***Cromatismo de los objetos:***
Tela: Color natural de este tipo de tela.
Suavizador: Marrón propio del cuero.
Cabello: Pelirrojo.

**Marcas características e inscripciones:**

**Composición y ritmo:**
La tela vacía conforma casi la totalidad de la obra. Su disposición en vertical potencia una detención en la mirada. Sobre ella, en su sección áurea superior, centrado, encontramos un punto de atención que contrasta con la blancura de la tela. Se trata del elemento que completa la narración: un suavizador de barbero de cuya superficie brota un mechón de pelo rojo. La comunicación narrativa se concentra en este lugar y nuestra mirada permanece en el punto en cuestión debido, también, a su estratégica disposición áurea. Cabe señalar la perpendicularidad que conforma el elemento de barbero, que contrarresta toda verticalidad propiciada tanto por la disposición del tejido como por la presencia colgante del cabello. Se efectúa así una contraposición que contribuye a crear la tensión necesaria.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **Barba Roja**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Ready-Made

**Proceso constructivo:** Montaje objetual **Manipulación del objeto:** Sí

**Naturaleza original del/los objetos:**
Tela: Sábana de lino.
Suavizador: Útil de barbero que se utilizaba para afilar las navajas de afeitar.
Cabello: Cabello rubio natural, extraído de peluquería.

**Tipo de manipulación:**

Teñido del cabello.
Inserción del cabello en el interior del suavizador.

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**
El teñido se hizo mediante tinte de coloración
El suavizador está fijado mediante dos roscas al bastidor que funciona como soporte, sobre el que descansa la tela.
El cabello, a mechones, está insertado en el suavizador y fijado mediante soldadura plástica

**Razonamiento:**
Se hizo de esta con la finalidad de simular el nacimiento del cabello desde el interior del útil de

**Colaboraciones en la manipulación:**
Gonzalo Lorente proporcionó el cabello.
El trabajo de carpintería fue realizado por Manuel Borrull y Joan Millet, en Gandía.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Tela: Lino.
Suavizador: Cuero, madera de haya y hierro.
Cabello: Pelo natural.

**Material de construcción del soporte:**
Madera de pino del país y DM.

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**
Soldadura plástica reversible.

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Grapadora, taladro. Herramientas o útiles habituales en la carpintería.

## PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO **Protección:** No

**Características morfológicas del marco:**

**Material del marco:**

**Acabado del marco:**

**Cristal protector:** **Anti-reflejante:** **Grosor del cristal en mm:**

**Cuenta con una trasera:** **Material de la trasera:**

## DATOS DE CONSERVACIÓN **Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**

Todos los materiales empleados en la presente instalación presentan una correcta resistencia a la actividad del tiempo y, en condiciones museísticas, debieran de mantener una buena estabilidad.

**Observaciones de conservación:**

En caso de deterioro de algún elemento debido a las contingencias que puedan ocurrir, siempre puede ser reversible.
fácilmente sustituido por otro de idénticas características, puesto que son objetos que se pueden encontrar con cierta facilidad en el mercado.



## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **Barba Roja**

## UBICACIÓN DE LA OBRA

**Serie a la que pertenece:** Rojos, Rojos. El oro de Moscú **Año de realización:** 1998

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
Rojos, Rojos. L'or de Moscú: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones de la casa de cultura, Bellreguard, Valencia, 1998-1999.
Rojos, Rojos. L'or de Moscú: Exposición celebrada en la sala Tirant, Gandía, Valencia, 1999.

**Publicaciones en las que aparece:**
MILLET, Joan (coor.) Rojos, Rojos. L'or de Moscú (Exposición celebrada en Bellreguard, Casa de Cultura, del 19-XII-1998 al 23-I-1999). Gandía, CEIC Alfons el Vell, 1998, p.21.

## PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:

**Origen del objeto** Encontrado

**Relación simbólica inter-objetual:**

Tela: Trata de ser una representación de un sudario, por lo cual su crudo vacío simboliza la muerte, destino último de muchas mujeres durante la época de posguerra.
Suavizador: Nos remite directamente a parte de la tortura realizada durante la dictadura franquista. Se rapaba a las mujeres rojas con la finalidad de señalarlas y, también, para infundir miedo en las demás, evitando así cualquier impulso que pudiera perjudicar al régimen.
Cabello: El rojo del cabello hace referencia al color de la mujer víctima, a la que se le rasuraba el pelo en este tipo de operaciones humilladoras. El pelo ahora nace de un útil perteneciente a los que habitualmente lo eliminaban -barberos- aunque, en este caso, también las mujeres se convertían en torturadoras. Mediante esta maniobra se trata de evidenciar una actitud que lucha en contra de la desmemoria, pues el pelo, a pesar de su rasurado, siempre permanece y vuelve a nacer.

## CONTENIDO:

**Tema abordado:** Memoria

**Síntesis narrativa:**
Memoria de la persecución y torturas realizadas a las mujeres rojas durante el franquismo. La humillación como venganza.

**Origen del discurso narrativo:** Historia

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 185.

**Nº Ref:** JMROJ-1998-0006 **Fecha Catalogación:** 18/11/2014 **Orden de ficha:** 20

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **Viele tränen I**

**Consta el título en la obra:** Sí **El título aparece en el:** Reverso
**Idioma del título:** Alemán **Génesis del título:** Historia
**Morfología del título:** Caligrafía
**Aportación del título al discurso:** Complementa
**Observaciones sobre el título:**

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 1850 x 1800 x 200

**Situación de la obra:** En pared **Tipo de montaje:** Instalación

***Piezas que conforman instalación:*** 7 ***Soporte de la instalación:*** Bastidor con tabla.

***Características formales de cada unidad:***

Tela: Tejido de lino de telar manual. Se presenta dispuesto en vertical, colgado de un bastidor. Su borde inferior queda depositado sobre el suelo. Presenta sobre su epidermis un hilvanado realizado con hilo negro.
Carácter: Letra "M" mayúscula. Se presenta transparente en su cara frontal. Vemos a través de ella que su relleno está confeccionado a partir de lágrimas de vidrio de diferente naturaleza formal.
Colgador: Perchero-sombrerero de pared de diseño tipo Thonet. Elemento perteneciente a principios del siglo XX. Presenta tres brazos característicos de este tipo de percheros.
Muletas: Dos pares de muletas de distinto tamaño. Van agrupadas de dos en dos, de modo que una de cada tamaño se encuentra colgada desde el apoyo axilar en cada extremo del perchero.

***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):*** Tela: 1850 x 1450 mm.

***Cromatismo:*** Tela: Color natural del tejido en lino.
Carácter: Color propio del acero inoxidable satinado e incoloro del cristal.
Perchero: Coloración del haya en su estado original y blanco titanio tras la manipulación efectuada.
Muletas: Color natural de la madera de haya, oscurecida con un acabado color nogal claro.

***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** ***Nº total objetos:***

***Soporte de la pieza unitaria:***
***Naturaleza de los objetos:***
***Características formales de los objetos:***
***Cromatismo de los objetos:***

**Marcas características e inscripciones:**
Aparecen en la epidermis de la tela dos pequeñas letras "M" bordadas, una de ellas invertidas.

**Composición y ritmo:**
Observamos una composición realizada a partir de dos conjuntos objetuales. La primera agrupación, formada por el perchero y las muletas, queda situada a la izquierda de la composición, según la posición habitual de un posible espectador. La otra agrupación, formada por la tela y la "M" mayúscula industrial, queda situada a la derecha. El vacío que forma la tela, contiene una carga considerable, dado que tanto el color blanco como la sección derecha de una composición, confiere siempre un mayor peso visual. Con la finalidad de obtener un equilibrio frente a lo antedicho, el autor decide colocar las muletas divididas de dos en dos, a modo de pareja de verticales. El color oscuro con el que cuentan ayudan a esta compensación, así como su morfología que nos recuerda a dos flechas apuntando hacia el suelo, como tratando de atraer a nuestra mirada hacia este lugar.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **Viele tränen I**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Ready-Made

**Proceso constructivo:** Instalación objetual **Manipulación del objeto:** Sí

**Naturaleza original del/los objetos:**
Tela: Sábana de lino.
Carácter: Perteneciente a un rótulo luminoso exterior de comercio.
Colgador: Elemento de hogar destinado a colgar abrigos y sombreros.
Muletas: Elemento de apoyo para personas con algún tipo de discapacidad en las extremidades inferiores.

**Tipo de manipulación:**

Perchero: Lacado de la superficie.
Carácter: Disposición de las lágrimas en el interior de la "M" mayúscula.

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**

Perchero: Lacado con esmalte acrílico blanco titanio brillante.
Carácter: Se procedió a la inserción de las lágrimas de cristal por la parte posterior.

**Razonamiento:**

**Colaboraciones en la manipulación:**
El trabajo de carpintería fue realizado por Manuel Borrull, en Gandía.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Tela: Lino tejido en telar manual.
Carácter: Acero inoxidable y vidrio.
Colgador: Madera de haya.
Muletas: Madera de haya.

**Material de construcción del soporte:**
Madera de pino del país y DM.

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**
Roscas, arandelas y tuercas.

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Taladro, grapadora, alicates llaves. Herramientas o útiles habituales en la carpintería.

**PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO** **Protección:** No

**Características morfológicas del marco:**

**Material del marco:**

**Acabado del marco:**

**Cristal protector:** **Anti-reflejante:** **Grosor del cristal en mm:**

**Cuenta con una trasera:** **Material de la trasera:**

**DATOS DE CONSERVACIÓN** **Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**
Los materiales se presentan en perfecto estado de conservación y su estabilidad apunta hacia una correcta perdurabilidad en unas condiciones dignas de una pieza de esta índole. Los objetos elegidos quedan exentos de posibles oxidaciones.

**Observaciones de conservación:**
En el caso de producirse algún tipo de alteración o daño en cualquiera de los objetos, pueden ser sustituidos o reparados con cierta facilidad.



## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **Viele tränen I**

**UBICACIÓN DE LA OBRA**

**Serie a la que pertenece:** Rojos, Rojos. El oro de Moscú **Año de realización:** 1998

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
Rojos, Rojos. L'or de Moscú: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones de la casa de cultura, Bellreguard, Valencia, 1998-1999.
Rojos, Rojos. L'or de Moscú: Exposición celebrada en la sala Tirant, Gandía, Valencia, 1999.

**Publicaciones en las que aparece:**
MILLET, Joan (coor.) Rojos, Rojos. L'or de Moscú (Exposición celebrada en Bellreguard, Casa de Cultura, del 19-XII-1998 al 23-I-1999). Gandía, CEIC Alfons el Vell, 1998, p.31

**PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:**

**Origen del objeto** Buscado

**Relación simbólica inter-objetual:**

Tela: Trata de ser una representación de un sudario, por lo cual su crudo vacío simboliza la muerte, destino último de muchas personas durante la época de guerra y posguerra.
Carácter: Se trata de una "M" mayúscula, lo cual indica un nombre. Sabemos que ese nombre es Muerte. Contiene las lágrimas del dolor de los familiares y conocidos, ocasionado por la pérdida de un ser querido.
El colgador blanco con las muletas: Se ofrece mediante esta imagen una relación de símil/antítesis con la conocida expresión "colgar las armas". Hace referencia a la finalización de la guerra, aunque aquí se presenta el efecto en lugar de la causa.

**CONTENIDO:**

**Tema abordado:** Memoria

**Síntesis narrativa:**
La paz mutilada tras una guerra.

**Origen del discurso narrativo:** Historia

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 191.

**Nº Ref:** JMROJ-1998-0007 **Fecha Catalogación:** 05/11/2014 **Orden de ficha:** 21

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **Expósito**

**Consta el título en la obra:** Sí **El título aparece en el:** Anverso
**Idioma del título:** Español **Génesis del título:** Historia
**Morfología del título:** Tipografía de latón (Mayúscula y clásica)
**Aportación del título al discurso:** Define
**Observaciones sobre el título:**

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 550 x 1250 x 105

**Situación de la obra:** En pared **Tipo de montaje:** Obra unitaria

***Piezas que conforman instalación:*** ***Soporte de la instalación:***
***Características formales de cada unidad:***
***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):***
***Cromatismo:***
***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** 7 ***Nº total objetos:*** 14
***Soporte de la pieza unitaria:*** La propia pared.
***Naturaleza de los objetos:***
Pizarra.
8 caracteres dispuestos de manera que rezan "EXPÓSITO".
Baúl de pequeñas dimensiones.
Pañuelo situado dentro del baúl.
Saco de pequeñas dimensiones situado dentro del baúl, sobre el pañuelo.
Cordón encargado de atar el pequeño saco.
Máxima de una propaganda.

***Características formales de los objetos:***
Pizarra: De forma rectangular y dispuesta en horizontal. Cuenta con un marco propio del objeto y en su superficie, escrito en clarión, aparecen las siguientes palabras: Casa Cuna Inclusa, en dos filas. En su sección inferior se sitúan los caracteres de latón
Caracteres: De estilo clásico. Situados en la parte inferior de la superficie de la pizarra, centrados. Son mayúsculas y cuentan con 60 mm de altura.
Baúl: Aparece abierto y dispuesto verticalmente. Sus medidas son de 550 x 550 x 105 mm.
Pañuelo: Se encuentra sobre la mitad izquierda del baúl, en su interior. Permanece plegado y cuenta con un estampado con motivos geométricos y florales. Pertenecientes a la primera mitad del siglo XX.
Saco: Se encuentra sobre la mitad izquierda del baúl, en su interior. Permanece cerrado en el centro de esta sección.
Cordón: Ata el saco y presenta dos remates de plomo en sus extremos. En ellos observamos las palabras: "Inclusa de Valencia" y una serie de números.
Folleto: Dispuesto en vertical. Se encuentra en la mitad derecha del baúl. Observamos en él registradas las siguientes frases: "Siempre alegres para hacer felices a los demás", "Una sonrisa no cuesta nada y vale mucho, porque nadie la necesita tanto como aquel que no da ninguna", "SONRIA, POR FAVOR".

***Cromatismo de los objetos:***
Pizarra: De superficie negra y marco verde oscuro.
Caracteres: Dorado del latón recién salido de fundición y dorado tras la manipulación efectuada.
Baúl: Teñido en color caoba..
Pañuelo: Estampado con magenta, blanco, ocre amarillo, siena natural y negro.
Saco: Color natural del lino.
Cordón: Negro y color grisáceo propio del plomo en los remates.
Folleto: De tono amarillento por el paso de los años.

**Marcas características e inscripciones:**
Las registradas anteriormente en el folleto y la pizarra.

**Composición y ritmo:**
Observamos dos conjuntos objetuales en la presente composición. El situado a la derecha, compuesto por el pequeño baúl y todo cuanto alberga en su interior, cuenta con un cromatismo más claro, lo cual le confiere un mayor peso visual. Debido a ello, en la parte izquierda se contrarresta mediante un elemento de mayores dimensiones y, aunque contenga un cromatismo más oscuro, es cierto que la presencia del dorado en los caracteres, también llama la atención de la mirada y contrarresta el peso visual que ejerce tanto el baúl como sus elementos internos.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **Expósito**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Ready-Made

**Proceso constructivo:** Montaje objetual **Manipulación del objeto:** Sí

**Naturaleza original del/los objetos:**
Pizarra: Usado generalmente en las aulas de enseñanza para escribir o dibujar con yeso blanco.
Caracteres: Signos de escritura.
Baúl: Arca destinada a guardar pequeños objetos.
Pañuelo: Complemento femenino de vestir.
Saco: Elemento en el que se guardaban pequeñas pertenencias.
Cordón: Llevaba la placa identificadora de la Inclusa de Valencia.
Folleto: Propaganda.

**Tipo de manipulación:**
Dorado de los caracteres.

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**
Baño galvánico de oro fino mediante electrolisis.

**Razonamiento:**
El dorado se emplea aquí con la finalidad de mantener en el latón un color similar suyo recién salido de fundición (dorado). La técnica empleada fue un baño galvánico de oro fino mediante electrolisis, puesto que es la técnica idónea para superficies como el bronce o el latón.

**Colaboraciones en la manipulación:**
El trabajo del dorado galvánico fue realizado por Piró Orfebres, en Valencia.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Pizarra: Madera de pino del país y táblex. Pintada con pintura negra satinado y verde oscuro, simulando la roca de pizarra.
Caracteres: Latón dorado.
Baúl: Madera de pino teñida en caoba.
Pañuelo: Seda.
Saco: Lino tejido en telar manual.
Cordón: Sedalina y plomo.
Folleto: Papel.

**Material de construcción del soporte:**

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**
Soldadura plástica reversible.

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Taladro. Herramientas o útiles habituales en las disciplinas de dorado galvánico por electrolisis.



**PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO** **Protección:** No

**Características morfológicas del marco:**

**Material del marco:**
**Acabado del marco:**

**Cristal protector:** **Anti-reflejante:** **Grosor del cristal en mm:**
**Cuenta con una trasera:** **Material de la trasera:**

**DATOS DE CONSERVACIÓN** **Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**
Los materiales se presentan en perfecto estado de conservación y su estabilidad apunta hacia una correcta perdurabilidad en unas condiciones dignas de una pieza de esta índole. Los objetos elegidos quedan exentos de posibles oxidaciones y el dorado efectuado dota a la superficie del bronce de una mayor protección. No obstante, convendría, quizás, confeccionar una enmarcación de caja con la finalidad de evitar cualquier deterioro en las telas o el papel.

**Observaciones de conservación:**

## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **Expósito**

**UBICACIÓN DE LA OBRA**

**Serie a la que pertenece:** Rojos, Rojos. El oro de Moscú **Año de realización:** 1998

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
Rojos, Rojos. L'or de Moscú: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones de la casa de cultura, Bellreguard, Valencia, 1998-1999.
Rojos, Rojos. L'or de Moscú: Exposición celebrada en la sala Tirant, Gandía, Valencia, 1999.

**Publicaciones en las que aparece:**
MILLET, Joan (coor.) Rojos, Rojos. L'or de Moscú (Exposición celebrada en Bellreguard, Casa de Cultura, del 19-XII-1998 al 23-I-1999). Gandía, CEIC Alfons el Vell, 1998, p.20.

**PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:**

**Origen del objeto** Encontrado

**Relación simbólica inter-objetual:**

En el conjunto objetual de la pizarra encontramos una contraposición entre el carácter efímero de la estancia en Inclusas, Casas Cuna o Auxilio Social de aquellos niños, robados o huérfanos de la guerra, a los que alude la obra en cuestión, y el carácter permanente del apellido "Expósito" que se les atribuía para el resto de sus vidas, arrebatándoles sus identidades originales.
El conjunto objetual del baúl quiere hacer referencia a los pocos enseres que dichos niños suelen mantener de su verdadera identidad.
El eslogan de carácter moralista "Siempre alegres para hacer felices a los demás" insinúa en tono despreciativo el cinismo de una dictadura católica que con ridícula palabrería pretendía extirpar el dolor efectuado y adiestraba ala gente en la conformación.

## CONTENIDO:

**Tema abordado:** Naturaleza humana

**Síntesis narrativa:**

Los niños robados, de la guerra, abandonados o dejados en Casas Cuna.

**Origen del discurso narrativo:** Historia

**Contenido narrativo:** Consultar página 197.



**Nº Ref:** JMROJ-1998-0008 **Fecha Catalogación:** 06/11/2014 **Orden de ficha:** 22

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **Giache vecchie**

**Consta el título en la obra:** No **El título aparece en el:**

**Idioma del título:** Italiano **Génesis del título:** Historia

**Morfología del título:**

**Aportación del título al discurso:** Complementa

**Observaciones sobre el título:** Traducción: Chaqueta vieja.

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 600 x 800 x 100

**Situación de la obra:** En pared **Tipo de montaje:** Obra unitaria

***Piezas que conforman instalación:*** ***Soporte de la instalación:***

***Características formales de cada unidad:***

***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):***

***Cromatismo:***

***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** 3 ***Nº total objetos:*** 3

***Soporte de la pieza unitaria:*** La propia pared. En el caso de la transferencia el soporte es

***Naturaleza de los objetos:***

Chaqueta de falangista.
Berbiquí de grandes dimensiones.
Transferencia sobre lienzo.

***Características formales de los objetos:***

Chaqueta: Aparece abierta. Advertimos un parche con el escudo de la Falange en uno de los bolsillos izquierdos. Sobre la superficie del forro interior de la chaqueta, observamos una serie de nombres pertenecientes a escritores afines al régimen, caligrafiados con pintura roja.
Berbiquí: Taladro que, además de su intención comunicativa, sirve como soporte de la chaqueta falangista. Su disposición en vertical le confiere una forma que recuerda a la de una "T" y aparece completamente oxidada.
Transferencia: Se utiliza como imagen a transferir la portada de la revista "Vértice". Sobre ella aparece pintado el símbolo del "Víctor" tan empleado en el franquismo.

***Cromatismo de los objetos:***

Chaqueta: Negro.
Taladro: Color oscuro propio del óxido en el hierro.
Transferencia: Policromía. Destacan el negro, el rojo y el blanco.

**Marcas características e inscripciones:**

En la portada de la revista observamos el nombre de la misma "VÉRTICE".

**Composición y ritmo:**

Se presenta la composición dividida en dos partes: A la derecha encontramos la portada de la revista Vértice, con el complejo símbolo del Víctor. Contrarrestando con esta composición interna, situada en la parte derecha y , por ello, de mayor peso visual, el autor sitúa una masa negra de mayor tamaño en la sección izquierda, conformada a partir de la chaqueta falangista. Cabe destacar que la verticalidad predominante conferida por la situación de los elementos, propicia la contemplación de estos divididos en dos bloques: chaqueta y revista. De tal modo, cuando observamos la chaqueta, encontramos cierta calma producida por la horizontalidad propia de la escritura que en ella queda registrada. Empezamos el recorrido visual por esta parte izquierda, debido a nuestro sistema de escritura y, una vez finalizado nuestro análisis en este elemento, pasamos al mirar la siguiente sección.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **Giache vecchie**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Ready-Made

**Proceso constructivo:** Montaje objetual **Manipulación del objeto:** Sí

**Naturaleza original del/los objetos:**
Chaqueta: Ropa de abrigo perteneciente al uniforme de la Falange.
Berbiquí: Taladro manual que se utiliza para perforar en madera.
Transferencia: Representa la portada de la revista Vértice, publicación afín al régimen franquista.
Víctor: Emblema derivado del crismón del bajo Imperio Romano e igualmente empleado en el siglo XIV por universidades españolas como las de Salamanca, Sevilla o Alcalá de Henares. Adoptado posteriormente por el franquismo.

**Tipo de manipulación:**

Escritura de los nombres elegidos en la superficie del forro interior de la chaqueta.
Realización de una transferencia empleando como modelo una imagen-portada de un ejemplar de la revista Vértice.
Confección del símbolo del Víctor sobre la superficie resultante de la transferencia efectuada.

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**

La escritura de los nombres se hizo mediante caligrafía y utilizando como medio pintura acrílica rojo cadmio.
La transferencia se hizo de base analógica por calor y utilizando papel emulsionado como medio.
El símbolo se pintó directamente sobre la superficie resultante de la transferencia y empleando como medio pintura acrílica rojo cadmio.

**Razonamiento:**
El empleo de pintura de base acrílica para la ropa se efectuó debido a la intención de permanencia de aquello escrito sobre la superficie. La pintura acrílica se adhiere con gran facilidad a las superficies textiles y presenta una gran perdurabilidad sobre las mismas.
Se decidió efectuar una transferencia con la finalidad de obtener un resultado más duradero y con una superficie idónea sobre la que efectuar la inserción del símbolo del Víctor mediante pintura.

**Colaboraciones en la manipulación:**

**Material de construcción de los objetos principales:**
Chaqueta: Lana.
Berbiquí: Hierro y madera de roble.
Transferencia: Perfect Transfer sobre tela de lino.

**Material de construcción del soporte:**
En el caso de la transferencia, el soporte es un DM entelado de 25 mm.

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Grapadora, fotocopiadora, plancha eléctrica, pincel de cerda.

## PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO

**Protección:** No

**Características morfológicas del marco:**

**Material del marco:**

**Acabado del marco:**

**Cristal protector:** **Anti-reflejante:** **Grosor del cristal en mm:**

**Cuenta con una trasera:** **Material de la trasera:**



## DATOS DE CONSERVACIÓN

**Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**
Los objetos que conforman la pieza se presentan en perfecto estado de conservación y su estabilidad apunta hacia una correcta perdurabilidad en unas condiciones dignas y manteniendo una supervisión constante, además de los cuidados propios de piezas artísticas.

**Observaciones de conservación:**

## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **Giache vecchie**

## UBICACIÓN DE LA OBRA

**Serie a la que pertenece:** Rojos, Rojos. El oro de Moscú **Año de realización:** 1998

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
Rojos, Rojos. L'or de Moscú: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones de la casa de cultura, Bellreguard, Valencia, 1998-1999.
Rojos, Rojos. L'or de Moscú: Exposición celebrada en la sala Tirant, Gandía, Valencia, 1999.

**Publicaciones en las que aparece:**
MILLET, Joan (coor.) Rojos, Rojos. L'or de Moscú (Exposición celebrada en Bellreguard, Casa de Cultura, del 19-XII-1998 al 23-I-1999). Gandía, CEIC Alfons el Vell, 1998, p.28.

## PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:

**Origen del objeto** Encontrado

**Relación simbólica inter-objetual:**

El conjunto objetual formado por la chaqueta, los nombres y el taladro: Hacen referencia a aquellos intelectuales y escritores que se situaron cercanos al régimen, quizás con la finalidad de permanecer visibles. El taladro hace referencia a la inserción de dichos intelectuales en la cultura social mediante la fuerza, pues los demás quedaban automáticamente excluidos.
Representación por transferencia de la revista Vértice con el símbolo del Víctor: Con la presencia de este símbolo en rojo, se pretende aludir a la proximidad de dichas publicaciones al régimen franquista.

## CONTENIDO:

**Tema abordado:** Poder

**Síntesis narrativa:**
La manipulación cultural por un segmento de la élite perteneciente a la Falange.

**Origen del discurso narrativo:** Entorno social

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 203.

**Nº Ref:** JMROJ-1998-0009 **Fecha Catalogación:** 10/11/2014 **Orden de ficha:** 23

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **La nena roja**

**Consta el título en la obra:** Sí **El título aparece en el:** Reverso
**Idioma del título:** Español **Génesis del título:** Historia
**Morfología del título:** Caligrafía
**Aportación del título al discurso:** Amplía
**Observaciones sobre el título:**

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 950 x 600 x 270

**Situación de la obra:** En pared **Tipo de montaje:** Obra unitaria

***Piezas que conforman instalación:*** ***Soporte de la instalación:***
***Características formales de cada unidad:***
***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):***
***Cromatismo:***
***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** 4 ***Nº total objetos:*** 38
***Soporte de la pieza unitaria:*** Caja de madera.
***Naturaleza de los objetos:***
Maniquí para la exhibición de ropa de niño o niña.
Babi de niña.
Botines de niña que complementan al babi exhibido.
Diferentes juguetes y elementos, propios de la Rusia comunista, que una niña de la época podría tener.

***Características formales de los objetos:***
Maniquí: De tronco. No presenta extremidades ni cráneo. Cuenta con un pie torneado que se engancha al cuerpo y se apoya en el suelo mediante una base de planta circular. Tiene unas medidas de: 700 x 180 x 70 mm.
Babi: De manga larga y con un bolsillo en su parte delantera. Se exhibe inacabado, con la presencia de un hilvanado en hilo blanco. Observamos sobre él un pin estrellado con la cara de un Lenin niño en su centro. Cuenta con una longitud de 510 mm.
Botines: Cerrados y con acabado brillante. Uno aparece atado y el otro desatado.
Diversidad de elementos: Dispuestos alrededor de la caja que alberga el maniquí. Presentan diferentes naturalezas y formas que hacen referencia a diversos enseres de la vida en la Rusia comunista.

***Cromatismo de los objetos:***
Maniquí: Color natural de la madera y del lino.
Babi: Rojo cadmio y blanco en el hilvanado.
Botines: Rojo cadmio, naranja y marrón oscuro.
Diversidad de elementos: Cromatismo variado. Predominancia del color rojo.

**Marcas características e inscripciones:**

**Composición y ritmo:**
La composición que se nos muestra se caracteriza por la diversidad de elementos articulados dentro de una misma caja. La saturación de ellos puede dar lugar a una percepción caótica aunque, realmente, los objetos están distribuidos de manera reflexionada. El elemento que evidencia esta racionalidad y que ordena, de algún modo, la percepción compositiva es precisamente el maniquí con el babi rojo; puesto que este conjunto queda situado en la sección áurea longitudinal izquierda.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **La nena roja**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Ready-Made

**Proceso constructivo:** Acumulación de objetos de diferente identidad inicial **Manipulación del objeto:** Sí

**Naturaleza original del/los objetos:**
Maniquí: Objeto que sirve para exhibir en escaparates diferentes prendas de vestir. Sus dimensiones evidencian que está destinado a ropa infantil.
Babi: Blusón destinado a niños y niñas.
Botines: Complemento de calzado. Sus dimensiones y morfología evidencian que están destinados a calzar los pies de una niña.
Diversidad de elementos: Todos pertenecen a la antigua Rusia comunista. Son, en su mayoría, juguetes y trabajos artesanales.

**Tipo de manipulación:**

Hilvanado del babi rojo.
Confección y pegado del papel de fondo con motivos gráficos que muestran una imagen de Moscú.

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**
Hilvanado con hilo blanco sobre tela de algodón roja.
Confección del papel de fondo mediante reprografía digital. El posterior pegado en las paredes interiores de la caja que alberga la obra se hizo mediante cola en espray.

**Razonamiento:**
El pegado mediante cola en espray permite cierta manipulación en papeles de gramaje menor, como el de la impresión empleada, dado que no humedece tanto su superficie y, a su vez, evita manchas.

**Colaboraciones en la manipulación:**
Hilvanado del babi rojo realizado por María Rosete, en Rafelcofer.
El trabajo de carpintería fue realizado por Manuel Borrull, en Gandía.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Maniquí: Estructura corpórea en madera, relleno de textil y tela de lino.
Babi: Algodón.
Botines: Cuero
Diversidad de elementos: Objetos en su mayoría confeccionados manualmente en madera torneada y policromada, piezas textiles bordadas y tejidas a mano, y otras en baquelita, plástico, aluminio, etc.

**Material de construcción del soporte:**
La caja que funciona como soporte está construida con DM. Se presenta en su exterior lacada en esmalte acrílico rojo mate y en su interior revestida con papel impreso.

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**
Cola en espray, soldadura plástica reversible, tornillos, tuercas, arandelas y roscas.

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Taladro, fotocopiadora. Útiles y herramientas propios de la carpintería.

## PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO

**Protección:** Sí

**Características morfológicas del marco:**
Marco de caja, liso y sin elementos ornamentales.

**Material del marco:** Madera de haya vaporizada.

**Acabado del marco:** Lacado en rojo.

**Cristal protector:** **Anti-reflejante:** **Grosor del cristal en mm:** 3

**Cuenta con una trasera:** **Material de la trasera:** Madera contrachapada.



## DATOS DE CONSERVACIÓN

**Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**
Los objetos que conforman la pieza se presentan en perfecto estado de conservación y su estabilidad apunta hacia una correcta perdurabilidad en unas condiciones dignas y manteniendo una supervisión constante, además de los cuidados propios de piezas artísticas.

**Observaciones de conservación:**

## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **La nena roja**

## UBICACIÓN DE LA OBRA

**Serie a la que pertenece:** Rojos, Rojos. El oro de Moscú **Año de realización:** 1998

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
Rojos, Rojos. L'or de Moscú: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones de la casa de cultura, Bellreguard, Valencia, 1998-1999.
Rojos, Rojos. L'or de Moscú: Exposición celebrada en la sala Tirant, Gandía, Valencia, 1999.

**Publicaciones en las que aparece:**
MILLET, Joan (coor.) Rojos, Rojos. L'or de Moscú (Exposición celebrada en Bellreguard, Casa de Cultura, del 19-XII-1998 al 23-I-1999). Gandía, CEIC Alfons el Vell, 1998, p.19.

## PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:

**Origen del objeto** Encontrado

**Relación simbólica inter-objetual:**

Maniquí con babi rojo: Se trata de una representación de un prototipo. El babi se presenta hilvanado, haciendo referencia a la condición inacabada de la mentalidad infantil que aún no ha llegado a su madurez. Son, por tanto, los niños aquellos seres más susceptibles de ser utilizados para el adoctrinamiento. Esta figura se encuentra envuelta de elementos propios de su entorno social más próximo. El pin con la faz de Lenin y el rojo imperante tienen un valor simbólico que representan las inclinaciones comunistas inculcadas al sujeto.

## CONTENIDO:

**Tema abordado:** Poder

**Síntesis narrativa:**
El objetivo del adoctrinamiento infantil por los regímenes totalitarios, empleado con la finalidad de perpetuarse.

**Origen del discurso narrativo:** Historia

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 209.

**Nº Ref:** JMROJ-1998-0010 **Fecha Catalogación:** 14/11/2014 **Orden de ficha:** 24

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **Femmes rouges**

**Consta el título en la obra:** Sí **El título aparece en el:** Reverso
**Idioma del título:** Francés **Génesis del título:** Historia
**Morfología del título:** Caligrafía
**Aportación del título al discurso:** Amplía
**Observaciones sobre el título:** Traducción: Mujeres rojas.

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 1850 x 950 x 100

**Situación de la obra:** En pared **Tipo de montaje:** Obra unitaria

***Piezas que conforman instalación:*** ***Soporte de la instalación:***
***Características formales de cada unidad:***
***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):***
***Cromatismo:***
***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** 3 ***Nº total objetos:*** 13
***Soporte de la pieza unitaria:*** Bastidor con tabla.
***Naturaleza de los objetos:***
Tela de lino tejida en telar manual.
10 figuras últimas de Matrioshkas rusas aparecen dispuestas en el interior de un objeto que sugiere ser una especie de casa-prisión.
Mapa de signos.

***Características formales de los objetos:***
Tela: Se presenta en disposición vertical, colgante desde un bastidor, su borde inferior llega hasta el suelo. Se advierte en su superficie alguna mancha con la que ya contaba cuando el autor la adquirió. Cuenta con unas medidas de 2350 x 1430 mm.
Matrioshkas: Son las figuras últimas de estas confecciones, aquellas que se presentan de una sola pieza. Aparecen pintadas completamente de rojo. Se disponen en dos filas de cinco en el interior de una paleta calada para grano, objeto que cuenta con alambres horizontales, a modo de prisión. Este conjunto objetual queda dispuesto sobre la sección áurea superior del rectángulo conformado por el soporte de lino.
Mapa de signos: Transferencia sobre tela de lino que, dispuesto horizontalmente, trata de señalizar los diferentes tipos de accidentes geográficos. Sus dimensiones son de 420 x 297 mm. Con respecto al lino que funciona como soporte, queda situado en su punto céntrico.

***Cromatismo de los objetos:***
Tela: Color natural de la tela de lino.
Matrioshkas: Policromadas en su estado original y rojo cadmio tras la manipulación efectuada.
Paleta calada: Presenta la coloración natural de la madera y del galvanizado del alambre.

**Marcas características e inscripciones:**
Observamos las siguientes inscripciones pertenecientes al mapa de signos: "N-525" y "C-634".

**Composición y ritmo:**
La tela vacía conforma casi la totalidad de la obra. Su disposición en vertical potencia una detención en la mirada. Adherido a ella, sobre su sección áurea superior, centrado, encontramos un punto de atención que contrasta con la blancura de la tela. Se trata de un elemento importante en la narración, que en su interior, alberga 10 figuras últimas de Matrioshkas rusas. La comunicación narrativa se concentra en este lugar y, además, en el punto central de la tela, donde observamos un mapa de signos. En ambos lugares repara nuestra mirada, gracias a la reflexionada labor compositiva que sitúa un objeto sobre una sección áurea y al otro en un punto céntrico.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **Femmes rouges**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Ensamblaje

**Proceso constructivo:** Montaje objetual **Manipulación del objeto:** Sí

**Naturaleza original del/los objetos:**
Tela: Tejido de sábana bajera.
Matrioshkas: Juguete de madera ruso que consiste en una muñeca hueca, dividida en dos mitades transversales. En su interior contiene otro ejemplar más pequeño y así sucesivamente hasta llegar a la muñeca última. Estas figuras últimas, que son macizas, son las que aquí se presentan.
Mapa de signos: Conjunto de signos cartográficos que responden a diferentes ubicaciones del territorio.

**Tipo de manipulación:**

Cambio de color en la superficie de las figuras Matrioshkas.
Transferencia empleando como modelo un mapa de signos cartográficos.

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**
Matrioshkas: Se pintaron con pintura industrial acrílica en rojo cadmio mate, mediante pincel de pelo de cerda.
La transferencia se hizo de base analógica por calor y utilizando papel emulsionado como medio.

**Razonamiento:**
Matrioshkas: Se procedió a pintar con pintura industrial porque no existía el acabado mate en el mercado de la pintura artística.
Transferencia: Se decidió efectuar una transferencia con la finalidad de obtener un resultado más expresivo que con el empleo de la foto impresa en papel fotográfico.

**Colaboraciones en la manipulación:**
El trabajo de carpintería fue realizado por Manuel Borrull, en Gandía.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Tela: Lino tejido en telar manual.
Matrioshkas: Madera de haya torneada.
Paleta calada: Madera de pino y alambre galvanizado.
Mapa de signos: Tela de lino y reprografía analógica. Perfect Transfer.

**Material de construcción del soporte:**
Madera de pino del país y DM.

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**
Hilo, alfileres, tornillos, roscas, tuercas y arandelas.

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Taladro, fotocopiadora. Útiles y herramientas propios de la carpintería.

## PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO

**Protección:** No

**Características morfológicas del marco:**

**Material del marco:**

**Acabado del marco:**

**Cristal protector:** **Anti-reflejante:** **Grosor del cristal en mm:**

**Cuenta con una trasera:** **Material de la trasera:**



## DATOS DE CONSERVACIÓN

**Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**
Todos los materiales empleados en la presente instalación presentan una correcta resistencia a la actividad del tiempo y, en condiciones museísticas, debieran de mantener una buena estabilidad.

**Observaciones de conservación:**

## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **Femmes rouges**

## UBICACIÓN DE LA OBRA

**Serie a la que pertenece:** Rojos, Rojos. El oro de Moscú **Año de realización:** 1998

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
Rojos, Rojos. L'or de Moscú: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones de la casa de cultura, Bellreguard, Valencia, 1998-1999.
Rojos, Rojos. L'or de Moscú: Exposición celebrada en la sala Tirant, Gandía, Valencia, 1999.

**Publicaciones en las que aparece:**
MILLET, Joan (coor.) Rojos, Rojos. L'or de Moscú (Exposición celebrada en Bellreguard, Casa de Cultura, del 19-XII-1998 al 23-I-1999). Gandía, CEIC Alfons el Vell, 1998, p.27.

## PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:

**Origen del objeto** Encontrado

**Relación simbólica inter-objetual:**

Tela: Trata de ser una representación de un sudario, por lo cual su crudo vacío simboliza la muerte, destino último de muchas personas durante la época de guerra y posguerra.
La casa-prisión (paleta) con las Matrioshkas dentro: ofrece una visión de la sociedad de la época, en la que las mujeres estaban destinadas a permanecer en casa y a cuidar de la familia. Eran prisioneras del hogar y en espera, en ocasiones, de las noticias del familiar muerto o represaliado.
Mapa de signos cartográficos: Es el elemento que nos ofrece la información necesaria para completar la historia que se cuenta. Se habla de un viaje y alude a esas mujeres que, aun cuando su destino era permanecer prisioneras del hogar, emprendían su marcha con la finalidad de tratar de encontrarse con sus seres queridos, o recuperar los restos que de ellos quedaran tras las batallas.

## CONTENIDO:

**Tema abordado:** Memoria

**Síntesis narrativa:**
La pérdida del miedo ante la necesidad de saber el destino de sus seres queridos.

**Origen del discurso narrativo:** Historia

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 213.

**Nº Ref:** JMROJ-1994-0011 **Fecha Catalogación:** 13/11/2014 **Orden de ficha:** 25

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **I el verb es feu carn**

**Consta el título en la obra:** Sí **El título aparece en el:** Reverso
**Idioma del título:** Valenciano **Génesis del título:** Quimera
**Morfología del título:** Caligrafía
**Aportación del título al discurso:** Desorienta
**Observaciones sobre el título:** Traducción: Y el verbo se hizo carne.

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 370 x 560 x 105

**Situación de la obra:** En pared **Tipo de montaje:** Obra unitaria

***Piezas que conforman instalación:*** ***Soporte de la instalación:***
***Características formales de cada unidad:***
***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):***
***Cromatismo:***
***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** 2 ***Nº total objetos:*** 21
***Soporte de la pieza unitaria:*** La propia enmarcación.
***Naturaleza de los objetos:***
19 piezas fotográficas que se complementan formando una unidad.
2 enmarcaciones que forman parte de la obra y de su intención comunicativa. Una se presenta seccionada en 16 cavidades y la otra en 3.
***Características formales de los objetos:***
Fotografía: Se trata de una misma fotografía seccionada en 19 piezas. 17 de formato cuadrado de las cuales 16 cuentan con el mismo tamaño, y 2 de formato rectangular. La unión de todas las fotografías nos muestra una lengua de toro arrancada y dispuesta sobre un plato blanco.
Enmarcaciones: Las cavidades se corresponden con las partes fotográficas. El marco situado a la izquierda es de formato cuadrado, mientras que el derecho presenta una forma rectangular vertical. La forma total, proporcionada por la suma de ambas piezas, es la de un rectángulo dispuesto horizontalmente.
***Cromatismo de los objetos:***
Fotografía: Predominancia de las coloraciones cárnicas propias del elemento representado y del rojo de la sangre (pintada por el artista con pintura acrílica para la ocasión). También adquiere importancia el blanco del plato que funciona como superficie y el negro del fondo.

**Marcas características e inscripciones:**

**Composición y ritmo:**
Composición en la que predomina la horizontalidad proporcionada por la morfología de la pieza artística, así como por la disposición de la lengua en este sentido. Las secciones en las que se fracciona la fotografía, división propiciada por la naturaleza de ambas enmarcaciones, proporciona un ritmo constante desde su parte izquierda, por la cual empezamos nuestra lectura debido a la escritura occidental, y culmina con unas cavidades horizontales de mayor tamaño que entorpecen menos nuestra percepción del elemento representado. La composición cromática se presenta estable, de la mano de dichas enmarcaciones. El marco grande, queda situado a la izquierda dado que el color blanco tiene un mayor protagonismo visual y esta sección cuenta con un menor peso, así, también se contrarresta la dirección de la lengua que mira hacia el este. En la parte derecha, hacia la cual se dirige la mirada de un occidental y, por tanto, de mayor importancia, aparece el marco de menores dimensiones, con una coloración natural de la madera que reduce su protagonismo.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **I el verb es feu carn**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Medios de reproducción

**Proceso constructivo:** Montaje objetual **Manipulación del objeto:** Sí

**Naturaleza original del/los objetos:**
Lengua: Elemento orgánico procedente de un toro.
Plato: Recipiente con el que se presenta la comida.

**Tipo de manipulación:**

Fotografía del montaje objetual.
Seccionado de la fotografía resultante para el enmarcado posterior.

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**

Fotografía del montaje objetual: Se preparó la escena para fotografiarla. La sangre que aparece fue pintada por el artista con pintura acrílica.
Seccionado de la fotografía: Se hizo mediante cúter. Posteriormente se insertó la fotografía en las respectivas cavidades de la enmarcación.

**Razonamiento:**
La sección de la fotografía se hizo con la finalidad de que la enmarcación no cubriera ninguna parte de la misma. El resultado ofrece una mínima incongruencia en los contornos de los elementos representados que confieren cierto interés plástico.

**Colaboraciones en la manipulación:**
Fotografía realizada por Vicent Reig i Noguera, en Gandía.
El trabajo de carpintería fue realizado por Manuel Borrull, en Gandía.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Lengua: Carne, piel, etc.
Plato: Porcelana.

**Material de construcción del soporte:**
Madera y DM.

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**
Pegamento de PH neutro en espray.

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Cámara fotográfica tradicional. Herramientas o útiles habituales en la carpintería.

## PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO

**Protección:** Sí

**Características morfológicas del marco:**
2 marcos de caja, lisos y sin elementos ornamentales. Uno dividido en 16 secciones iguales y el otro en 3 secciones, dos iguales en los extremos superior e inferior y una tercera (central) de mayor tamaño. Ambos forman, asimismo, parte de la obra.

**Material del marco:** Madera de haya vaporizada.

**Acabado del marco:** El primero cuenta con un acabado lacado en blanco. El segundo se presenta en acabado natural, exento de ceras y barnices.

**Cristal protector:** No **Anti-reflejante:** **Grosor del cristal en mm:**
**Cuenta con una trasera:** Sí **Material de la trasera:** Contrachapado de madera.

## DATOS DE CONSERVACIÓN

**Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**

La obra presenta una buena estabilidad. No obstante, en el caso de darse alteraciones en el color de la fotografía, se conserva la original, con lo cual se pueden efectuar más reproducciones de la misma con cierta facilidad.



## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **I el verb es feu carn**

## UBICACIÓN DE LA OBRA

**Serie a la que pertenece:** Rojos, Rojos. El oro de Moscú **Año de realización:** 1994

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
Rojos, Rojos. L'or de Moscú: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones de la casa de cultura, Bellreguard, Valencia, 1998-1999.
Rojos, Rojos. L'or de Moscú: Exposición celebrada en la sala Tirant, Gandía, Valencia, 1999.

**Publicaciones en las que aparece:**
MILLET, Joan (coor.) Rojos, Rojos. L'or de Moscú (Exposición celebrada en Bellreguard, Casa de Cultura, del 19-XII-1998 al 23-I-1999). Gandía, CEIC Alfons el Vell, 1998, p.30.

## PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:

**Origen del objeto** Buscado

**Relación simbólica inter-objetual:**

El elemento representado, una lengua, hace referencia al habla, a la comunicación, a la expresión en definitiva. Por tanto, una lengua extirpada alude al silencio. El hecho de que pertenezca a un toro hace referencia a esa definición tópica que se utiliza para nombrar a la Península Ibérica.
La forma de enmarcación, que propicia la división de la fotografía en 19 partes, hace referencia al número de comunidades autónomas existentes en la actualidad de España, en las que se supone que existía la ley del silencio en época de posguerra.

## CONTENIDO:

**Tema abordado:** Poder

**Síntesis narrativa:**
El silencio fruto de uno de los valores del franquismo, el miedo y la vergüenza.

**Origen del discurso narrativo:** Historia

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 219.

**Nº Ref:** JMROJ-1998-0012 **Fecha Catalogación:** 17/11/2014 **Orden de ficha:** 26

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **La lletra amb sang entra**

**Consta el título en la obra:** No **El título aparece en el:**

**Idioma del título:** Valenciano **Génesis del título:** Entorno social

**Morfología del título:**

**Aportación del título al discurso:** Amplía

**Observaciones sobre el título:** Traducción: La letra con sangre entra.

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 1850 x 1750 x 330

**Situación de la obra:** En pared **Tipo de montaje:** Instalación

***Piezas que conforman instalación:*** 9 ***Soporte de la instalación:*** La propia pared. En el caso del

***Características formales de cada unidad:***

Dos sillas dispuestas una al lado de la otra. Ambas son iguales, a excepción del cromatismo de su asiento, y sus reducidas proporciones nos aluden a que pertenecen a un aula de escuela.
Panel con calzador y par de hormas: Este panel, cuyo soporte es una pieza de DM entelada con lino, sustenta un par de hormas de zapato idénticas, salvo en su cromatismo. Ambas quedan situadas con respecto al soporte en la sección áurea transversal inferior, una en cada sección áurea longitudinal. Sobre ellas y centrado, advertimos un calzador de morfología alargada y dispuesto verticalmente. Este panel queda localizado sobre la silla situada a la izquierda.
Políptico fotográfico mediante reprografía en Perfect Transfer: Sobre la silla situada a la derecha, observamos una fotografía seccionada en 4 partes, conformando mediante sus huecos una forma de cruz. En la fotografía contemplamos un brazo con unas pinzas de hierro que sustentan una lengua de toro sobre un mapa de España ensangrentado.

***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):*** Sillas: 620 x 315 x 315 mm.

***Cromatismo:*** Sillas: Color natural propio de la madera acabada con barniz transparente. La silla de la izquierda, en su asiento, presenta una coloración de rojo cadmio, mientras que la derecha, presenta una coloración azul.
Hormas: Ambas presentaban el color natural de la madera en su estado original. Tras la manipulación efectuada, la de la derecha aparece completamente lacada en rojo cadmio y la de la izquierda en azul.
Calzador: dorado.
Soporte del panel de las hormas y el calzador: Color natural del lino.
Fotografías: Presenta un cromatismo variado.

***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** ***Nº total objetos:***

***Soporte de la pieza unitaria:***

***Naturaleza de los objetos:***

***Características formales de los objetos:***

***Cromatismo de los objetos:***

**Marcas características e inscripciones:**

Aparecen registradas en la fotografía del mapa de España, las indicaciones propias de un mapa político.

**Composición y ritmo:**

Nos situamos ante una composición casi simétrica y equilibrada. Los elementos que aparecen colgados en la pared sugieren cierta ligereza que se podría relacionar, mediante la intención comunicativa, con el mundo mental, de las ideas e ideologías. Mientas que las sillas, situadas sobre el suelo, cuentan con mayor solidez y podríamos vincularlas con la realidad, con el mundo físico, con las personas, los niños y niñas. Cabe destacar la diagonal conformada en el políptico fotográfico mediante el brazo, las pinzas y la lengua, que dirige la mirada hacia el interior de la escena, cerrando la composición e incitando a volver a mirarla.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **La lletra amb sang entra**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Ready-Made

**Proceso constructivo:** Instalación objetual **Manipulación del objeto:** Sí

**Naturaleza original del/los objetos:**
Sillas: Pertenecen a un aula de parvulario.
Hormas: Estructuras que se utilizan para conservar el calzado y evitar su posible deformación.
Calzador: Útil que se emplea con la finalidad de hacer más cómoda la acción del calzado.
Fotografías: Realizadas para la ocasión.

**Tipo de manipulación:**

Lacado de la superficie de las hormas, así como de los asientos de las dos sillas.
Realización de las fotografías.

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**

Tanto la superficie de las hormas como la de las sillas fueron lacadas con esmalte acrílico mate mediante pincel.
Se dispuso el escenario a fotografiar y, posteriormente se procedió a una sesión de fotografías.
Finalmente se manipularon por medios informáticos con la finalidad de aumentar su tamaño y seccionar la elegida en 4 fracciones de igual formato. Finalmente dichas imágenes de base analógica fueron transferidas a un soporte de lino mediante transferencia por calor y utilizando papel emulsionado como medio.

**Razonamiento:**
La manipulación por medios informáticos de las fotografías permite un gran abanico de posibilidades y resulta cómodo y económico.
Se decidió efectuar una transferencia con la finalidad de obtener un resultado más expresivo que con el empleo de la foto impresa en papel fotográfico.

**Colaboraciones en la manipulación:**
Las fotografías fueron realizadas por Vicent Reig, en Gandía.
El trabajo de carpintería fue realizado por Manuel Borrull, en Gandía.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Sillas: Madera de haya.
Hormas: Madera de haya y hierro
Calzador: aluminio dorado.
Fotografía: Tela de lino y reprografía analógica. Perfect Transfer.

**Material de construcción del soporte:**

En el caso del soporte de las hormas y del calzador, está confeccionado con madera de pino, DM y tela de lino.

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**
Clavos, alcayatas.

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Grapadora, cámara fotográfica tradicional. Útiles y herramientas propios de la carpintería.

## PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO **Protección:** No

**Características morfológicas del marco:**

**Material del marco:**

**Acabado del marco:**

**Cristal protector:** **Anti-reflejante:** **Grosor del cristal en mm:**

**Cuenta con una trasera:** **Material de la trasera:**



## DATOS DE CONSERVACIÓN **Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**

La obra presencia una buena resistencia al tiempo. Ello se debe a la utilización de materiales estables. El tipo de acrílico utilizado es de alta calidad, tanto en cuanto a pigmentación como en cuanto a aglutinante. Además, su correcta aplicación en varias capas diluidas contribuye a tal estado de conservación óptimo. El elemento de mayor vulnerabilidad quizás sean las fotografías, pues con el tiempo y en el caso de estar expuestas continuamente al Sol, pueden perder su coloración. Sin embargo, no debiera suceder en unas condiciones idóneas para una obra artística.

**Observaciones de conservación:**

En el caso de deteriorarse las fotografías, el artista conserva las originales y se pueden efectuar más reproducciones de éstas.

## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **La lletra amb sang entra**

## UBICACIÓN DE LA OBRA

**Serie a la que pertenece:** Rojos, Rojos. El oro de Moscú **Año de realización:** 1998

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
Rojos, Rojos. L'or de Moscú: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones de la casa de cultura, Bellreguard, Valencia, 1998-1999.
Rojos, Rojos. L'or de Moscú: Exposición celebrada en la sala Tirant, Gandía, Valencia, 1999.

**Publicaciones en las que aparece:**
MILLET, Joan (coor.) Rojos, Rojos. L'or de Moscú (Exposición celebrada en Bellreguard, Casa de Cultura, del 19-XII-1998 al 23-I-1999). Gandía, CEIC Alfons el Vell, 1998, p.29.

## PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:

**Origen del objeto** Buscado

**Relación simbólica inter-objetual:**

Sillas: Pretenden transportarnos hacia una época escolar y el cromatismo de sus respectivos asientos trata de manifestar las dos ideologías contrapuestas que generaron la Guerra Civil.
Hormas: Son elementos utilizados para moldear. En este caso y en relación con las antedichas sillas, nos hablan del carácter adoctrinador. En el caso de la presente obra, el autor alude, a la vez, no sólo a lo que fue aquí, sino, pensaba también en lo que paralelamente se hacía con los niños y niñas de la antigua URSS. El juego de colores rojo y azul, es un guiño con cierta dosis de crueldad por parte del autor, pues, a pesar de su coloración, las hormas son de idéntica estructura formal.
Calzador: Alude al aleccionamiento, sutilmente, por la fuerza.
Fotografía: Representa a una mano suprema arrancando la lengua a un país que popularmente se le conoce como "piel de toro". Pretende figurar la situación en que sumió la dictadura al país, arrancándole cualquier tipo de libertad de expresión.

## CONTENIDO:

**Tema abordado:** Poder

**Síntesis narrativa:**
El silencio, la falta de libertad de expresión y pensamiento, el uso de la cruz como justificación o coraza del régimen y el adoctrinamiento propio de los totalitarismos.

**Origen del discurso narrativo:** Historia

**Contenido narrativo:** Consultar página 225.



**Nº Ref:** JMROJ-1998-0013 **Fecha Catalogación:** 18/11/2014 **Orden de ficha:** 27

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **De cuna**

**Consta el título en la obra:** No **El título aparece en el:**
**Idioma del título:** Español **Génesis del título:** Entorno social
**Morfología del título:**
**Aportación del título al discurso:** Complementa
**Observaciones sobre el título:**

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 1260 x 1800 x 120

**Situación de la obra:** Exenta **Tipo de montaje:** Instalación

***Piezas que conforman instalación:*** 3 ***Soporte de la instalación:*** Las obras quedan dispuestas en

***Características formales de cada unidad:***
Primer colchón: Su superficie cuenta con un estampado rallado y en vertical. Cuenta con una ventana transparente a través de la cual se puede observar un relleno de borra embutida.
Segundo colchón: Su superficie cuenta con una textura áspera y rugosa. Cuenta con una ventana transparente a través de la cual se puede observar un relleno confeccionado a base de pieles de mazorca secas.
Tercer colchón: Su superficie cuenta con un estampado adamascado, de motivo floral. Y, formalmente, es más rectangular debido al uso de un pseudo-capitoné en su construcción. Tiene una ventana transparente a través de la cual se puede observar un relleno confeccionado con lana de oveja.

***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):*** Cada colchón tiene unas medidas de

***Cromatismo:*** Primer colchón: Estampado rojiblanco en la superficie, incoloro en la ventana y de diversa coloración en el relleno, predominando el rojo. Su tamaño nos indica que es un colchón de cuna.
Segundo colchón: Coloración marrón propia del yute en la superficie, incoloro en la ventana y en el relleno el gris cromado propio de las hojas secas del maíz. Su tamaño nos indica que es un colchón de cuna.
Tercer colchón: Magenta y blanco en su superficie, incoloro en la ventana y blanco en el relleno de lana. Su tamaño nos indica que es un colchón de cuna.

***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** ***Nº total objetos:***

***Soporte de la pieza unitaria:***
***Naturaleza de los objetos:***
***Características formales de los objetos:***
***Cromatismo de los objetos:***

**Marcas características e inscripciones:**

**Composición y ritmo:**
La disposición de la obra se basa en una operación retórica de símil/antítesis. Los colchones presentados sirven para lo mismo y, sin embargo representan situaciones totalmente en oposición. La colocación de los mismos, correlativamente, propicia un recorrido visual de izquierda a derecha. No obstante, su disposición en vertical obliga a nuestra mirada a la contemplación individual, ya que cabe fijarnos en su relleno para comprender la historia que tratan de comunicar. Cromáticamente, la composición resulta simétrica y estable. El colchón oscuro queda situado en el centro y flanqueado por ambos lados mediante dos ejemplares con predominancia de blanco y rojo en su epidermis.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **De cuna**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Ready-Made

**Proceso constructivo:** Acumulación de objetos con identidad inicial compartida **Manipulación del objeto:** Sí

**Naturaleza original del/los objetos:**
Los 3 colchones fueron confeccionados para colocarlos en cunas. Cada uno muestra las características de una clase social diferente.

**Tipo de manipulación:**

Confección de una ventana con la finalidad de hacer visible el relleno de los objetos presentados.

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**
Se procedió a cortar una ventana en la tela que conforma la superficie de los colchones.
Posteriormente se cosió un acetato transparente.

**Razonamiento:**
La finalidad de las ventanas es hacer visible el interior de los colchones, su relleno. La inserción del acetato evita que dicho relleno sobresalga del interior y se pierda.

**Colaboraciones en la manipulación:**
La manipulación de los colchones fue realizada por un tapicero profesional, en Gandía.
La lana y la borra fue cedida por Joaquina Oltra.
Las pieles de mazorca de maíz fueron cedidas por Vicent Reig.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Primer colchón: Algodón, acetato y borra.
Segundo colchón: Yute, acetato y piel de mazorca de maíz.
Tercer colchón: Algodón, acetato y lana.

**Material de construcción del soporte:**

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**
Hilo.

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Útiles y herramientas propios en el oficio de tapicero.

## PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO

**Protección:** No

**Características morfológicas del marco:**

**Material del marco:**

**Acabado del marco:**

**Cristal protector:** **Anti-reflejante:** **Grosor del cristal en mm:**

**Cuenta con una trasera:** **Material de la trasera:**

## DATOS DE CONSERVACIÓN

**Estado de conservación:** Necesita restauración

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**
La superficie de los tres colchones se mantiene en perfectas condiciones, dado que el material empleado cuenta con una buena resistencia a la acción del tiempo. Sin embargo, permanecen guardados sin el relleno, para mejor conservación del tejido y evitar la aparición de insectos, etc. No obstante, de querer montarse, únicamente cabría rellenarlos con el material indicado. Dicho relleno puede encontrarse con cierta facilidad en el mercado.

**Observaciones de conservación:**



## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **De cuna**

## UBICACIÓN DE LA OBRA

**Serie a la que pertenece:** Rojos, Rojos. El oro de Moscú **Año de realización:** 1998

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
Rojos, Rojos. L'or de Moscú: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones de la casa de cultura, Bellreguard, Valencia, 1998-1999.
Rojos, Rojos. L'or de Moscú: Exposición celebrada en la sala Tirant, Gandía, Valencia, 1999.

**Publicaciones en las que aparece:**
MILLET, Joan (coor.) Rojos, Rojos. L'or de Moscú (Exposición celebrada en Bellreguard, Casa de Cultura, del 19-XII-1998 al 23-I-1999). Gandía, CEIC Alfons el Vell, 1998, p.26.

## PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:

**Origen del objeto** Encontrado

**Relación simbólica inter-objetual:**

Los 3 diferentes tipos de colchones hacen referencia a las 3 Españas en relación al nivel social que propició la Guerra Civil, a los 3 estamentos económicos. El primer colchón alude a una pobreza moderada, el segundo colchón alude a una pobreza severa y el tercer colchón alude a una clase de mayor poder adquisitivo.

## CONTENIDO:

**Tema abordado:** Memoria

**Síntesis narrativa:**
La materialización de los tres estamentos sociales en que quedó dividido el país inmediatamente después de la Guerra Civil, según la percepción del autor.

**Origen del discurso narrativo:** Historia

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 231.

**Nº Ref:** JMROJ-1998-0014 **Fecha Catalogación:** 21/11/2014 **Orden de ficha:** 28

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **Et por quoi pas?**

**Consta el título en la obra:** No **El título aparece en el:**

**Idioma del título:** Francés **Génesis del título:** Quimera

**Morfología del título:**

**Aportación del título al discurso:** Complementa

**Observaciones sobre el título:** Traducción: Y por qué no?

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 3000 x 5000 x 1000

**Situación de la obra:** Otro **Tipo de montaje:** Instalación

***Piezas que conforman instalación:*** 41 ***Soporte de la instalación:*** La propia pared.

***Características formales de cada unidad:***

Figura escultórica de niño: Se presenta exenta y el niño aparece vestido con una especie de babi y en actitud de ofrecernos una estrella que contiene en sus manos. No presenta policromía alguna. Está situado a la izquierda de la composición.
Escalera: Cuenta con 4 peldaños y está apoyada en la pared. Situada en la parte derecha de la composición.
Firmamento de estrellas: 38 estrellas de base pentagonal quedan dispuestas en tres filas sobre la pared. Cada fila estrellada cuenta con un cromatismo diferente, aludiendo a los colores de la bandera propia de la República Española. Se forman, por tanto, tres franjas cromáticas diferentes. En la última de las filas, observamos el hueco que ha dejado la estrella que contiene el niño entre manos.

***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):*** Figura del niño: 1050 x 450 x 500 mm.

***Cromatismo:*** Figura del niño: Gris en su coloración original y blanco tras la manipulación efectuada..
Escalera: Blanco titanio mate.
Estrellas: En la primera fila las estrellas cuentan con una coloración rojo cadmio, en la segunda fila las estrellas cuentan con una coloración amarillo medio y en la tercera fila las estrellas cuentan con una coloración violeta.

***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** ***Nº total objetos:***

***Soporte de la pieza unitaria:***

***Naturaleza de los objetos:***

***Características formales de los objetos:***

***Cromatismo de los objetos:***

**Marcas características e inscripciones:**

**Composición y ritmo:**

Se presenta una composición de gran equilibrio que viene ofrecida por una horizontal en color formada por las estrellas situadas en lo alto de la composición. En la sección inferior, sobre la superficie del suelo, dos elementos se disponen simétricamente, uno en cada extremo de la composición: la figura del niño y la escalera. La condición albina de estas últimas figuras ofrece una mayor importancia a la coloración de las estrellas, que además es simbólica y alude a algo concreto: la República.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **Et por quoi pas?**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Ready-Made

**Proceso constructivo:** Instalación objetual **Manipulación del objeto:** Sí

**Naturaleza original del/los objetos:**
Figura del niño: Realizado a partir de varios muñecos pertenecientes al taller fallero de Vicente Luna.
Escalera: Se trata de una escalera de yate.
Estrellas: Confeccionadas para la ocasión.

**Tipo de manipulación:**

Rectificación de la morfología de la figura del niño.
Confección de las estrellas.
Coloración de todos los elementos que conforman la obra.

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**
Rectificación de la figura: Cirugía de los elementos grotescos, como las orejas, y eliminación de un abdomen pronunciado que presentaba el cuerpo al que se le adaptó la cabeza. Presenta un acabado en alabastro panet, que es la imprimación usada en la falla y en el dorado al agua.
Confección de las estrellas: Se cortaron directamente sobre DM mediante sierra caladora.
Coloración de los elementos: Imprimación de los elementos mediante Gesso. Lacado final con esmalte acrílico mate de diferente color (rojo cadmio, amarillo medio y violeta para las estrellas y blanco para la figura y para la escalera). Esta acción se efectuó utilizando pinceles.

**Razonamiento:**
Rectificación de la figura: Se hizo con la finalidad de eliminar ciertos aspectos que el artista consideraba grotescos.
Confección de las estrellas: Se hizo de este modo por conveniencia técnica, ya que el DM no presenta en el corte a testa la porosidad propia del aglomerado.

**Colaboraciones en la manipulación:**
El trabajo de carpintería fue realizado por Manuel Borrull, en Gandía.
El delantal del niño fue realizado por María Rosete.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Figura del niño: Cartón-piedra gris.
Delantal del niño: Algodón blanco.
Escalera: Madera de teca lacada.
Estrellas: DM lacado.

**Material de construcción del soporte:**

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Pinceles, sierra mecánica, lijadora, cartón, engrudo de harina y alabastro panet. Útiles y herramientas propios de la carpintería.

**PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO** **Protección:** No

**Características morfológicas del marco:**

**Material del marco:**
**Acabado del marco:**

**Cristal protector:** **Anti-reflejante:** **Grosor del cristal en mm:**
**Cuenta con una trasera:** **Material de la trasera:**



**DATOS DE CONSERVACIÓN** **Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**
La obra presencia una buena resistencia al tiempo. Ello se debe a la utilización de materiales estables. El tipo de acrílico utilizado es de alta calidad, tanto en cuanto a pigmentación como en cuanto a aglutinante. Además, su correcta aplicación en varias capas diluidas contribuye a tal estado de conservación óptimo.

**Observaciones de conservación:**

## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **Et por quoi pas?**

**UBICACIÓN DE LA OBRA**

**Serie a la que pertenece:** Rojos, Rojos. El oro de Moscú **Año de realización:** 1998

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
Rojos, Rojos. L'or de Moscú: Exposición celebrada en la Sala Tirant, Gandía, Valencia, 1999.

**Publicaciones en las que aparece:**

**PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:**

**Origen del objeto** Buscado

**Relación simbólica inter-objetual:**

Firmamento de estrellas: Los colores de dichos astros aluden directamente a los de la bandera de la República Española.
La figura del niño: Representa la inocencia, que además viene reforzada por la presencia del blanco. Nos ofrece una estrella inocentemente, la morada.
La escalera: Es la materialización de esa posibilidad tan ideal, al igual que lo es alcanzar las estrellas subiendo a una escalera.

**CONTENIDO:**

**Tema abordado:** Poder

**Síntesis narrativa:**
La posibilidad lógica de una III República mediante votación democrática.

**Origen del discurso narrativo:** Entorno social

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 237.

**Nº Ref:** JMDIV-1997-0001 **Fecha Catalogación:** 02/12/2014 **Orden de ficha:** 29

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **L'empreinte du temps o De nuevo las cerezas**

**Consta el título en la obra:** Sí **El título aparece en el:** Reverso

**Idioma del título:** Francés **Génesis del título:** Quimera

**Morfología del título:** Caligrafía

**Aportación del título al discurso:** Complementa

**Observaciones sobre el título:** Traducción: La huella del tiempo. El autor también la llama: De nuevo las

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 1550 x 1460 x 100

**Situación de la obra:** En pared **Tipo de montaje:** Obra unitaria

***Piezas que conforman instalación:*** ***Soporte de la instalación:***

***Características formales de cada unidad:***

***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):***

***Cromatismo:***

***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** 3 ***Nº total objetos:*** 7

***Soporte de la pieza unitaria:*** Bastidor.

***Naturaleza de los objetos:***

5 piezas de tela de lino: 4 de ellas aparecen bordadas.
Jabonera del siglo XX.
Caja en cuyo interior se guardan los hilos extraídos del bordado.

***Características formales de los objetos:***

Piezas de tela de lino: Todas montadas en bastidor rectangular pero de diferente medida (dos de 380 x 550 mm; dos de380 x 910 mm y una de 790 x 1460 mm. Tela tejida en telar manual.
Jabonera: Traslúcida y con forma de mano.
Caja: De cuerpo cilíndrico y transparente en su cara superior.

***Cromatismo de los objetos:***

Piezas de tela: Color natural del lino, sin tratar. La coloración que aparece es la propia que presenta el lino con la acción del tiempo. Además, también aparece registrada la silueta de aquello anteriormente bordado, gracias al color de los hilos que, con el tiempo, ha impregnado el tejido.
Jabonera: Incolora.
Caja: Color propio del metal cromado. Se presenta desgastado por la acción del tiempo.

### Marcas características e inscripciones:

Aparecen las siluetas de las figuras bordadas en un principio, en una zona donde la bordadura ha sido eliminada.

### Composición y ritmo:

En la presente pieza el autor realiza una composición compleja caracterizada por la presencia de las proporciones áureas en la confección de dos de los rectángulos que conforman la totalidad de la pieza. La horizontalidad que aquí impera es sinónimo de reposo, de descanso y, efectivamente responde a unas necesidades comunicativas, las mismas a las que queda sujeta la disposición de todos los elementos que sobre el crudo lino se exhiben. La obra empieza a leerse, debido a nuestro sistema de lectura occidental, desde la parte superior izquierda. En esta sección vemos un grupo de niñas -el pasado- seguimos y nos encontramos con esa jabonera a modo de elemento característico de dicha niñez y las labores propias de la época. Al final esa niña queda sola y sobre ella el recuerdo de las demás. Al final, en la sección inferior, el vacío eterno, el olvido. Cabe señalar que la horizontalidad invita a este tipo de lectura.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **L'empreinte du temps o De nuevo las cerezas**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Ensamblaje

**Proceso constructivo:** Montaje objetual **Manipulación del objeto:** Sí

**Naturaleza original del/los objetos:**
Tela: Se trata del soporte de un trabajo original de bordadura.
Jabonera: Soporte con forma de mano traslúcida sobe el que depositar las pastillas de jabón para no ensuciar lavabos, etc.
Caja: Originariamente albergaba un reloj.

**Tipo de manipulación:**

Tela: Deshacer uno de los bordados. Montarla en cuatro bastidores rectangulares y añadir una quinta pieza, entelada con una diferente pieza de lino tejido en telar manual.
Jabonera: Incrustación de la jabonera sobre el soporte conformado por los bastidores anteriormente citados.
Caja: Disposición de los hilos extraídos del bordado deshecho y disposición de la caja en el soporte que conforman los bastidores.

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**

Tela: Se quitaron los bordados a mano mediante pinzas.
Jabonera: Está atornillada al soporte mediante dos tornillos con arandela y tuerca.
Caja: Está atornillada al soporte mediante un tornillo con arandela y tuerca.

**Razonamiento:**
Se realizó mediante tornillo al soporte para conseguir una mayor fijación y estabilidad de los elementos.

**Colaboraciones en la manipulación:**
El trabajo de carpintería fue realizado por Manuel Borrull, en Gandía.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Tela: Lino tejido en telar manual.
Jabonera: Silicona.
Caja: Metal cromado y plexiglás.

**Material de construcción del soporte:**
Madera de pino.

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Pinzas de tensar, grapadora, destornillador, pinzas, tornillos, arandelas, tuercas. Útiles y herramientas propios de la carpintería.

## PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO

**Protección:** No

**Características morfológicas del marco:**

**Material del marco:**

**Acabado del marco:**

**Cristal protector:** **Anti-reflejante:** **Grosor del cristal en mm:**

**Cuenta con una trasera:** **Material de la trasera:**



## DATOS DE CONSERVACIÓN

**Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:** Todos los materiales presentan una buena resistencia. Es posible que la tela de lino adquiera algún ligero cambio de color con el tiempo. Sin embargo, puesto que la parte superior está confeccionada con un tejido rescatado en el que se dan ya estas circunstancias de amarillamiento, no creemos que el cambio que pueda suceder sea mucho mayor. Además, no alteraría, para nada, el sentido de una obra que nos habla, precisamente del tiempo.

**Observaciones de conservación:**

En cuanto a la sección inferior, al presentarse vacía, de ofrecer cualquier alteración en su apariencia, siempre se puede volver a entelar sustituyendo la tela por otro tejido de lino de las mismas características.

## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **L'empreinte du temps o De nuevo las cerezas**

## UBICACIÓN DE LA OBRA

**Serie a la que pertenece:** A divinis **Año de realización:** 1997

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
A divinis: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones Coll Alas, Gandía, Valencia, 2006.
Arts plàstiques a la Safor. VI centenari d'Ausiàs March: Exposición celebrada en el ayuntamiento de Beniarjó,

**Publicaciones en las que aparece:**
MILLET, Joan y VIDAL, Vicent (coor.) Arts plàstiques a la Safor. VI centenari d'Ausiàs March (Exposición

## PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:

**Origen del objeto** Encontrado

**Relación simbólica inter-objetual:**

El lino bordado: Hace referencia a una actividad pretérita, desarrollada la mayoría de las veces en la pre-adolescencia. Sin embargo lo interesante es el registro en forma de silueta que se descubre al quitar dicho bordado. Se hace referencia al tiempo, a la permanencia, al recuerdo y, de algún modo, a la desaparición física.
La jabonera es el elemento que nos alude a las costumbres de tales labores en una época determinada. Recuerda a esa insistencia por parte de los padres y maestros de "lavarse las manos antes de bordar", a una costumbre metódica.
La caja: Alberga los hilos desprendidos de la destrucción del bordado. Hace referencia a los restos materiales en contraposición con los restos espirituales o de recuerdo, hecho descrito con la silueta realizada por el propio tiempo.

## CONTENIDO:

**Tema abordado:** Tiempo

**Síntesis narrativa:**
Representación física del tiempo. También hace referencia al recuerdo de los seres que, contemporáneamente, comparten semejante tiempo.

**Origen del discurso narrativo:** Reflexión íntima

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 249.

**Nº Ref:** JMDIV-2001-0002 **Fecha Catalogación:** 03/12/2014 **Orden de ficha:** 30

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **Si madejado**

**Consta el título en la obra:** No **El título aparece en el:**

**Idioma del título:** Español **Génesis del título:** Otro

**Morfología del título:**

**Aportación del título al discurso:** Amplía

**Observaciones sobre el título:** El título viene inspirado por la obra de Eva Lootz titulada: No-madeja-do.

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 1800 x 1800 x 250

**Situación de la obra:** En pared **Tipo de montaje:** Instalación

***Piezas que conforman instalación:*** 5 ***Soporte de la instalación:*** En el caso de las serigrafías, el

***Características formales de cada unidad:***

3 serigrafías realizadas sobre madera a partir de una ilustración impresa de finales del siglo XIX. Su disposición es vertical y aparecen enmarcadas.
Una pequeña cajonera que cuenta con dos cajones cerrados. Recuperada del interior de un escritorio del siglo XIX.
Una madeja de cuerda recogida en vueltas iguales sobre un soporte en forma de "H" horizontal.

***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):*** Serigrafías: 455x 310 x 50 mm. c/u.

***Cromatismo:*** Serigrafías: Escala de grises propia de la serigrafía realizada en tinta negra. El blanco es el propio del soporte, en este caso tela de algodón.
Cajonera: Color natural de la madera con acabado de barniz transparente y negro.
Madeja: Color natural tanto de la cuerda como de la madera sin tratar, exenta de ceras y barnices.

***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** ***Nº total objetos:***

***Soporte de la pieza unitaria:***

***Naturaleza de los objetos:***

***Características formales de los objetos:***

***Cromatismo de los objetos:***

**Marcas características e inscripciones:**

**Composición y ritmo:**

La composición se presenta en equilibrio y según las leyes de la Géstalt. En la parte izquierda, una línea vertical, conformada por las serigrafías, desciende hasta casi tocar el suelo. Esta línea, que a los ojos se presenta oscura, ofrece cierta solidez que tiene que ver con el hecho de descender por la ventana hasta tocar el suelo (representado en las tres serigrafías). Contrarrestando dicha vertical, advertimos una horizontal de mayor ligereza por situarse en la sección superior, formada por la cajonera y la madeja. A pesar del peso y del poder que adquiere la zona blanca enmarcada entre las serigrafías y los demás elementos, situada en la sección inferior derecha, la potencia y el peso de la vertical en la cual transcurre la acción relatada hace de su presencia el centro de atención principal.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **Si madejado**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Instalación objetual

**Proceso constructivo:** Instalación objetual **Manipulación del objeto:** Sí

**Naturaleza original del/los objetos:**
Ilustración: Ilustración de libros.
Cajonera: Elemento de escritorio que servía para guardar papeles, lápices, plumas, etc.
Madeja: La pieza (bobina) de madera era empleada con el fin de madejar correctamente la lana y conservarla en buen estado.
Cuerda: Elemento que se emplea para sujetar o atar cosas.

**Tipo de manipulación:**

Reproducción en serigrafía de una ilustración impresa en libro.

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**

Serigrafía manual.

**Razonamiento:**
Se realizó una serigrafía de la ilustración para dotarla de cierta identidad, además de conferirle permanencia a la obra final.

**Colaboraciones en la manipulación:**
El trabajo de serigrafía fue realizado por Javier Lloret Melis en Cuenca.
El trabajo de carpintería fue realizado por Manuel Borrull, en Gandía.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Serigrafías: Madera aglomerada chapada en haya, tinta serigráfica a base de disolvente.
Cajonera: Pino chapado en raíz de roble y haya lacada en negro (pomos).
Madeja: Madera de peral y cáñamo.

**Material de construcción del soporte:**

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Herramientas y útiles propias del trabajo en serigrafía y carpintería.

## PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO

**Protección:** Sí

**Características morfológicas del marco:**
Marco con perfil de caja, liso y sin elementos ornamentales. Únicamente aparecen enmarcadas las tres serigrafías.

**Material del marco:** Madera de haya vaporizada.

**Acabado del marco:** Natural, exento de ceras y barnices.

**Cristal protector:** Sí **Anti-reflejante:** No **Grosor del cristal en mm:** 3

**Cuenta con una trasera:** Sí **Material de la trasera:** Contrachapado de madera.

## DATOS DE CONSERVACIÓN

**Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**

Los materiales empleados presentan una buena resistencia a la acción del tiempo. En el caso de las serigrafías, quedan perfectamente protegidas mediante una adecuada enmarcación con cristal. Dicha enmarcación no cuenta con productos que puedan dañar, de ningún modo, el papel o alterar su apariencia.

**Observaciones de conservación:**



## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **Si madejado**

## UBICACIÓN DE LA OBRA

**Serie a la que pertenece:** A divinis **Año de realización:** 2001

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
A divinis: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones Coll Alas, Gandía, Valencia, 2006.

**Publicaciones en las que aparece:**
MILLET, Joan (coor.) A divinis (Exposición celebrada en Gandía, Coll Alas, del 25-II-2006 al 26-III-2006). Gandía, Ayuntamiento de Gandía, 2006, p.27.

## PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:

**Origen del objeto** Buscado

**Relación simbólica inter-objetual:**

Las serigrafías hacen referencia al carácter de abandono, a escaparse sigilosamente de una situación determinada. Los cajones cerrados aluden a la naturaleza de dicho abandono, que cuenta con un trasfondo moral, muy reflexionado. Aquello a lo que popularmente denominamos "Marcharse con lo puesto". Por cuestiones de bienestar personal o de ideales.
La madeja, en forma de 8 invertido, pretende referirse al nudo que aparece en el logogrifo de la ciudad de Sevilla. A la vez, recuerda a la escultura que Eva Lootz expuso en la Expo del 92 en esta ciudad, titulada "No-madejado".

## CONTENIDO:

**Tema abordado:** Naturaleza humana

**Síntesis narrativa:**
Salida de una situación sin posibilidad de elección.

**Origen del discurso narrativo:** Arte

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 255.

**Nº Ref:** JMDIV-2005-0003 **Fecha Catalogación:** 10/12/2014 **Orden de ficha:** 31

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **Adam i Eva**

**Consta el título en la obra:** Sí **El título aparece en el:** Reverso
**Idioma del título:** Español **Génesis del título:** Historia
**Morfología del título:** Caligrafía
**Aportación del título al discurso:** Amplía
**Observaciones sobre el título:** Traducción: Adán y Eva

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 1460 x 2360 x 120

**Situación de la obra:** En pared **Tipo de montaje:** Obra unitaria

***Piezas que conforman instalación:*** ***Soporte de la instalación:***
***Características formales de cada unidad:***
***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):***
***Cromatismo:***
***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** 2 ***Nº total objetos:*** 79
***Soporte de la pieza unitaria:*** Bastidor.
***Naturaleza de los objetos:***
78 Objetos punzantes.
Colcha tejida a partir de restos textiles.
***Características formales de los objetos:***
Objetos punzantes: Son todos ellos utensilios de trabajo manual. Aunque se presentan elementos de destina naturaleza formal, todos comparten una morfología afilada. Estos objetos aparecen situados sobre el soporte en diferentes disposiciones, tanto horizontalmente como verticalmente. Su inserción está hecha mediante hilo de cáñamo.
Colcha: Ropa de cama confeccionada a partir de 98 restos textiles. Cada pieza individual tiene un formato cuadrado, forma que se presenta distorsionada al ser tensada la prenda en un bastidor. Su superficie cuenta con la trama y la textura propias de la lana tejida.
***Cromatismo de los objetos:***
Objetos punzantes: Predominancia del color natural de madera y metal. Algunos elementos cuentan con óxido y demás manchas propias de la acción del tiempo.
Colcha: Cada pieza cuenta con un color y una textura visual diferente. Sin embargo predomina la gama de rojos en la composición.

**Marcas características e inscripciones:**

**Composición y ritmo:**
La repetición formal del elemento individual (cuadrado) que conforma el soporte de los utensilios punzantes ofrece, al tiempo que un ritmo controlado y pausado, una estabilidad generada por la racionalidad a la que se asocia el carácter de la trama geométrica. Sin embargo, la deformación generada por la tensión de la colcha sobre el bastidor, así como la variedad de colores y texturas que conforman la totalidad de la prenda, sugieren cierta alteración de esa solidez en la base rítmica que, a su vez, funciona como soporte. Sobre ella, los elementos punzantes danzan indistintamente y no respetan las delimitaciones cromáticas que ofrecen las piezas textiles individuales. Bisturís, cuchillos, agujas, sacacorchos y demás, son los encargados de ofrecer un dinamismo mayor a la composición aunque es cierto que siempre responden a la verticalidad u horizontalidad. Se trata por tanto, de una obra en la que la razón y la emoción parecen fundirse para generar un equilibrio total.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **Adam i Eva**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Ensamblaje

**Proceso constructivo:** Acumulación de objetos con identidad inicial compartida **Manipulación del objeto:** No

**Naturaleza original del/los objetos:**
Objetos punzantes: Son útiles propios del trabajo manual en el que, generalmente, se aplica cierta dosis de fuerza.
Colcha: Ropa de cama que sirve de protección contra el frío. Se confeccionaban este tipo de edredones con la finalidad de no desperdiciar las sobras textiles de jerséis y demás.

**Tipo de manipulación:**

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**

**Razonamiento:**

**Colaboraciones en la manipulación:**
El trabajo de carpintería fue realizado por Manuel Borrull, en Gandía.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Objetos punzantes: Madera y hierro.
Colcha: Lana virgen y lanas con mezcla de acrílico, poliéster, etc.

**Material de construcción del soporte:**
Madera de pino y tablero marino.

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Grapadora, pinzas de tensar, taladro manual. Útiles y herramientas propios de la carpintería.

**PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO** **Protección:** No

**Características morfológicas del marco:**

**Material del marco:**

**Acabado del marco:**

**Cristal protector:** **Anti-reflejante:** **Grosor del cristal en mm:**

**Cuenta con una trasera:** **Material de la trasera:**

**DATOS DE CONSERVACIÓN** **Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**
Los materiales cuentan con una buena resistencia a la acción del tiempo. Con la supervisión y cuidados propios de una obra artística no deberían de presentar deterioro alguno. En el caso de la aparición de óxido, siempre puede ser limpiada fácilmente.

**Observaciones de conservación:**
La sustitución de cualquier elemento punzante por otro de similares características, si se diera el caso, no alteraría el sentido de la obra, en absoluto. Cabe reparar en el cuidado del artista a la hora de elegir objetos de sencilla sustitución. Este comportamiento, también muestra una preocupación por la perdurabilidad de su obra objetual.



## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **Adam i Eva**

**UBICACIÓN DE LA OBRA**

**Serie a la que pertenece:** A divinis **Año de realización:** 2005

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
A divinis: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones Coll Alas, Gandía, Valencia, 2006.

**Publicaciones en las que aparece:**
MILLET, Joan (coor.) A divinis (Exposición celebrada en Gandía, Coll Alas, del 25-II-2006 al 26-III-2006). Gandía, Ayuntamiento de Gandía, 2006, p.35.

**PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:**

**Origen del objeto** Encontrado

**Relación simbólica inter-objetual:**

Objetos punzantes: Representan el papel de los hombres a lo largo de la Historia, siempre vinculados con el trabajo creador y, al mismo tiempo, también narradores de la Historia que nos ha llegado. Representa el rol histórico de Adán.
Colcha: Hace referencia al trabajo repetitivo y poco creativo que se ha otorgado a la mujer en una sociedad en la que siempre se ha visto rezagada. Sin embargo, es una ropa de abrigo que resulta indispensable. El cuidado del hogar y del campo, en definitiva, es necesario para la subsistencia. Representa el rol histórico de Eva.

**CONTENIDO:**

**Tema abordado:** Naturaleza humana

**Síntesis narrativa:**
Los roles de género en la Historia, seguramente propiciados desde religiones que desplazan a las mujeres a una situación de inferioridad, y sus consecuencias en la época actual.

**Origen del discurso narrativo:** Entorno social

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 261.

**Nº Ref:** JMDIV-2005-0004 **Fecha Catalogación:** 10/12/2014 **Orden de ficha:** 32

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **Recordatori**

**Consta el título en la obra:** No **El título aparece en el:**
**Idioma del título:** Valenciano **Génesis del título:** Quimera
**Morfología del título:**
**Aportación del título al discurso:** Complementa
**Observaciones sobre el título:** Traducción: Recordatorio.

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 1100 x 1080 x 40

**Situación de la obra:** Exenta **Tipo de montaje:** Obra unitaria

***Piezas que conforman instalación:*** ***Soporte de la instalación:***
***Características formales de cada unidad:***
***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):***
***Cromatismo:***
***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** 3 ***Nº total objetos:*** 15
***Soporte de la pieza unitaria:*** Pedestal blanco.
***Naturaleza de los objetos:***
Una representación escultórica de una aguja.
Una representación escultórica de un hilo.
13 repeticiones de una figura de un camello.
***Características formales de los objetos:***
Aguja: Representación desproporcionada de un alfiler. Presenta una forma tronco-cónica y sus dimensiones son de 1100 mm de altura y 40 mm de diámetro. De superficie lisa. Está dispuesta en vertical sobre un pedestal.
Hilo: Representación desproporcionada de un hilo. Presenta una textura filamentosa y una forma orgánica. Cuenta con 1080 mm de largo. Está dispuesto en horizontal, atravesando el ojo de una aguja.
Camellos: Representación naturalista en miniatura de un animal. Presenta una textura lanuda y filamentosa. Están dispuestos sobre el hilo, a modo de marcha ininterrumpida hacia el oeste. Uno está cruzando el ojo, seis ya lo han traspasado y seis más proceden a hacerlo.
***Cromatismo de los objetos:***
Aguja: Color dorado del latón originario y dorado tras la manipulación efectuada.
Hilo: Color dorado del latón originario Y dorado tras la manipulación efectuada.
Camellos: Color dorado del bronce recién salido de fundición y dorados tras la manipulación efectuada.

**Marcas características e inscripciones:**

**Composición y ritmo:**
La obra está en perfecto equilibrio que viene dado por la presencia de una línea vertical (aguja) que es contrarrestada por una horizontal (hilo), en cuyo cruce (el ojo de la aguja) se encuentra el punto de tensión de la historia que se está contando; nada menos que un camello está pasando entre el ojo de un alfiler.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **Recordatori**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Otro

**Proceso constructivo:** Multiplicación de un objeto **Manipulación del objeto:** SÍ

**Naturaleza original del/los objetos:**
Aguja: Confeccionada para la ocasión.
Hilo: Confeccionado para la ocasión.
Camello: El modelo original era un dromedario de plástico, un juguete.

**Tipo de manipulación:**

Aguja: Confección total.
Hilo: Confección y disposición a través del alfiler.
Camellos: Alteración en la complexión física de un dromedario con la finalidad de convertirlo en camello y posterior reproducción en bronce de trece ejemplares. Además cuentan con un acabado dorado. Disposición sobre el hilo.

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**

Aguja: Torneada a mano.
Hilo: Textura orgánica realizada a mano, mediante diferentes utensilios. Unión a la aguja mediante dos mechones de metal que atraviesan la misma.
Camellos: Se partió de un dromedario de plástico del que se sacó un molde de silicona para poder hacer diferentes reproducciones en cera. Se moldearon a mano los resultantes de cera, en diferentes pruebas que transformaban el dromedario en camello. Una vez terminado el camello de cera, se sacó un molde de silicona de éste y se hicieron diferentes copias para asegurar su supervivencia.
Finalmente se hicieron las trece reproducciones en bronce mediante micro-fusión. Posteriormente se les proporcionó de un baño galvánico de oro fino mediante electrolisis. La textura orgánica fue realizada a mano. Unión al hilo mediante soldadura de plata.

**Razonamiento:**

La reproducción por micro-fusión se emplea en joyería para piezas muy pequeñas y los camellos ya tenían un tamaño considerable. No obstante, se eligió este método porque ofrece una alta calidad y minuciosidad en el detalle.
El dorado se emplea aquí con la finalidad de mantener en el bronce un color similar suyo recién salido de fundición (dorado). La técnica empleada fue un baño galvánico de oro fino mediante electrolisis, puesto que es la técnica idónea para superficies como el bronce o el latón. Se empleó la soldadura de plata para su unión debido a la fragilidad de las patas.

**Colaboraciones en la manipulación:**

El trabajo de fundición por micro-fusión fue realizado por Vicente Andrés Blasco, en Burjassot, Valencia.
El trabajo del dorado galvánico fue realizado por Piró Orfebres, en Valencia.
Torneado de la aguja realizado por Vicente March en Talleres Hermanos Piró, Valencia.
El trabajo de carpintería fue realizado por Manuel Borrull, en Gandía.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Aguja: Latón dorado.
Hilo: Latón dorado.
Camellos: Bronce dorado.

**Material de construcción del soporte:**
Pedestal: DM lacado en esmalte acrílico blanco.

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Sierra, taladro, lima, torno industrial. Herramientas o útiles habituales en las disciplinas de dorado galvánico por electrolisis, la reproducción mediante micro-fusión y la carpintería.



## PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO

**Protección:** No

**Características morfológicas del marco:**

**Material del marco:**
**Acabado del marco:**

**Cristal protector:** **Anti-reflejante:** **Grosor del cristal en mm:**
**Cuenta con una trasera:** **Material de la trasera:**

## DATOS DE CONSERVACIÓN

**Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**

La obra presenta una perfecta estabilidad y resistencia. Todos los materiales empleados son perdurables y su posterior tratamiento de dorado ofrecen a su superficie una elevada protección frente a la acción del tiempo.

**Observaciones de conservación:**

## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **Recordatori**

## UBICACIÓN DE LA OBRA

**Serie a la que pertenece:** A divinis **Año de realización:** 2005

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
A divinis: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones Coll Alas, Gandía, Valencia, 2006.

**Publicaciones en las que aparece:**
MILLET, Joan (coor.) A divinis (Exposición celebrada en Gandía, Coll Alas, del 25-II-2006 al 26-III-2006). Gandía, Ayuntamiento de Gandía, 2006, p.50.

## PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:

**Origen del objeto** Buscado

**Relación simbólica inter-objetual:**

Con esta pieza se vuelve tangible aquello que parece imposible. La famosa frase "Es más fácil que un camello pase por el ojo de una aguja que un rico entre en el reino de los cielos", se plantea aquí como un simple problema de proporción.

## CONTENIDO:

**Tema abordado:** Poder

**Síntesis narrativa:**

Recordatorio por parte del autor de que, a pesar de contar los poderosos con dinero suficiente como para solucionar el problema de la proporción, es posible que el anhelado "reino de los cielos" no exista para nadie.

**Origen del discurso narrativo:** Religión

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 267.

**Nº Ref:** JMDIV-2001-0005 **Fecha Catalogación:** 12/12/2014 **Orden de ficha:** 33

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **Jeu de borbons**

**Consta el título en la obra:** Sí **El título aparece en el:** Anverso

**Idioma del título:** Francés **Génesis del título:** Historia

**Morfología del título:** Tipografía de latón (Mayúscula y clásica)

**Aportación del título al discurso:** Complementa

**Observaciones sobre el título:** Traducción: Juego de borbones.

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 280 x 920 x 100

**Situación de la obra:** En pared **Tipo de montaje:** Obra unitaria

***Piezas que conforman instalación:*** ***Soporte de la instalación:***

***Características formales de cada unidad:***

***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):***

***Cromatismo:***

***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** 4 ***Nº total objetos:*** 17

***Soporte de la pieza unitaria:*** Plancha de madera.

***Naturaleza de los objetos:***

Vidrio traslúcido.
3 juegos de Naipes (barajas españolas).
Caja para guardar Naipes.
12 caracteres dispuestos de forma que rezan: JEU DE BORBONS.

***Características formales de los objetos:***

Vidrio: Espejo texturizado y de forma rectangular. Está dispuesto horizontalmente.
Juegos de Naipes: Rectangulares e insertados horizontalmente en la caja de guardar barajas de cartas.
Caja para guardar Naipes: Disposición vertical. Cuenta con una especie de tornillo que funciona como prensa, con la finalidad de sujetar los Naipes y evitar su deformación.
Caracteres: Tipografía mayúscula y clásica dispuesta en tres líneas y con alineación centrada. 60 mm de altura.

***Cromatismo de los objetos:***

Vidrio: Incoloro.
Juegos de naipes: Los bordes de cada juego aparecen policromados de la siguiente manera (empezando por el situado en la parte superior): rojo cadmio, amarillo medio, violeta.
Caja: Presenta su coloración original con el acabado característico del barniz industrial transparente.
Caracteres: dorado propio del bronce fundido y dorado tras la manipulación efectuada.

### Marcas características e inscripciones:

Vemos el título registrado en la obra.

### Composición y ritmo:

La composición se presenta estable aunque asimétrica. En la parte derecha predomina la horizontalidad, propiciada por el texto metálico y la disposición del vidrio que funciona como soporte. El peso de este espacio, extenso en relación a la totalidad de la pieza, se ve contrarrestado con el elemento vertical, la caja de naipes, en cuyo interior, además encontramos el cromatismo de mayor intensidad. Así pues, el punto de color y la vertical conformada por dicha caja, es suficiente peso como para contrarrestar la potente horizontalidad que, por estar en la sección derecha, y debido a nuestra manera de escritura y lectura, presenta un gran peso en este lado. Se trata entonces, de una delicada maniobra de composición.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **Jeu de borbons**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Ensamblaje

**Proceso constructivo:** Montaje objetual **Manipulación del objeto:** Sí

**Naturaleza original del/los objetos:**
Espejo texturizado: El vidrio texturizado se emplea como material de construcción (ventanas etc.) con la finalidad de ofrecer luz en las estancias sin contar con transparencia.
Barajas de Naipes: Juego de mesa.
Caja: Se emplea para correcta conservación de las cartas, evitando su deformación.
Caracteres: Se emplean en anuncios y señalizaciones tanto en exterior como en interior.

**Tipo de manipulación:**

Policromado de las barajas de cartas.
Dorado de los caracteres.
Inserción de la caja al vidrio.
Adecuación para la inserción de los caracteres al vidrio.

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**
Policromado de las barajas de cartas: Se pintaron los respectivos lomos de las 3 barajas con pintura de base acrílica.
Dorado de los caracteres: Baño galvánico de oro fino mediante electrolisis.
Inserción de la caja al vidrio: Mediante soldadura plástica.
Adecuación de los caracteres: Eliminación de los mechones traseros que funcionan como enganche de los caracteres.
Inserción de los caracteres al vidrio: Mediante soldadura plástica.

**Razonamiento:**
El dorado se emplea aquí con la finalidad de mantener en el bronce un color similar suyo recién salido de fundición (dorado). La técnica empleada fue un baño galvánico de oro fino mediante electrolisis, puesto que es la técnica idónea para superficies como el bronce o el latón.
La inserción de la caja y los caracteres sobre la superficie del espejo se hizo mediante soldadura plástica.

**Colaboraciones en la manipulación:**
El trabajo de fundición fue realizado por Javier Llorenç, en Burjassot, Valencia.
El trabajo del dorado galvánico fue realizado por Piró Orfebres, en Valencia.
El trabajo de dorado al agua fue realizado por Ramón Porta, en Oliva, Valencia.
El trabajo de carpintería fue realizado por Manuel Borrull, en Gandía.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Espejo texturizado: vidrio y aluminio.
Barajas de naipes: Cartón y tinta.
Caja: Madera de haya con acabado de barniz industrial.
Caracteres: Bronce.

**Material de construcción del soporte:**
Madera de haya vaporizada.

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**
Martillo, clavos, soldadura plástica Poxi, pintura acrílica.

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Útiles y herramientas propios de la carpintería.



## PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO **Protección:** Sí

**Características morfológicas del marco:**
Marco con perfil de caja, liso y sin elementos ornamentales. Contiene un passepartout de madera de haya con 150 mm por cada lado de la ventana.

**Material del marco:** Madera de haya vaporizada.
**Acabado del marco:** Natural, exento de ceras y barnices.

**Cristal protector:** **Anti-reflejante:** **Grosor del cristal en mm:** 3
**Cuenta con una trasera:** **Material de la trasera:** Contrachapado de madera.

## DATOS DE CONSERVACIÓN **Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**
Todos los materiales empleados cuentan con una alta resistencia a la acción del tiempo. Los elementos que presentan mayor vulnerabilidad son las 3 barajas de cartas. No obstante, su policromado mediante pintura acrílica de calidad contribuye a la protección, así como el idóneo enmarcado mediante perfil de caja que permite conservar la totalidad de la obra y evita cualquier contacto no deseado. El baño galvánico realizado a las letras de bronce contribuyen, asimismo, a la estabilidad de su respectiva superficie.

**Observaciones de conservación:**

## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **Jeu de borbons**

## UBICACIÓN DE LA OBRA

**Serie a la que pertenece:** A divinis **Año de realización:** 2001

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
A divinis: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones Coll Alas, Gandía, Valencia, 2006.

**Publicaciones en las que aparece:**
MILLET, Joan (coor.) A divinis (Exposición celebrada en Gandía, Coll Alas, del 25-II-2006 al 26-III-2006). Gandía, Ayuntamiento de Gandía, 2006, p.49.

## PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:

**Origen del objeto** Encontrado

**Relación simbólica inter-objetual:**
El espejo texturizado a la imposibilidad de mantener a los borbones como figuras ejemplares: Son un espejo en el que no nos podemos mirar.
Los juegos de cartas, cuyo cromatismo alude a la bandera republicana española aparece constreñido por una especie de prensa que recuerda al garrote vil, tan utilizado en nuestras tierras durante tanto tiempo.
La frase "Juego de borbones" nos advierte de todo lo demás y es el elemento que comunica todas las piezas: Los borbones disfrutan jugando a prensar cualquier gen republicano.

## CONTENIDO:

**Tema abordado:** Poder

**Síntesis narrativa:**

El poder manipulador que utiliza a la democracia para mantener un régimen histórico caracterizado por transmisión hereditaria.

**Origen del discurso narrativo:** Historia

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 275.



**Nº Ref:** JMDIV-2005-0006 **Fecha Catalogación:** 22/12/2014 **Orden de ficha:** 34

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **Hijos predilectos**

**Consta el título en la obra:** No **El título aparece en el:**

**Idioma del título:** Español **Génesis del título:** Entorno social

**Morfología del título:**

**Aportación del título al discurso:** Amplía

**Observaciones sobre el título:**

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 100 x 6000 x 70

**Situación de la obra:** En pared **Tipo de montaje:** Instalación

***Piezas que conforman instalación:*** 61 ***Soporte de la instalación:*** Bastidor blanco.

***Características formales de cada unidad:***

61 reproducciones de un muñeco de trapo y celuloide, sin ropaje ni calzado. Representación de un niño que aparece en actitud relajada y con los brazos abiertos. El niño va enganchado al soporte mediante un cilindro de latón dispuesto en horizontal.

***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):*** Muñeco: 100 x 41 x 17 mm c/u.

***Cromatismo:*** Dorado propio del bronce recién salido de fundición y del latón y dorado tras la manipulación efectuada.

***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** ***Nº total objetos:***

***Soporte de la pieza unitaria:***

***Naturaleza de los objetos:***

***Características formales de los objetos:***

***Cromatismo de los objetos:***

**Marcas características e inscripciones:**

**Composición y ritmo:**

Se trata de una composición muy dinámica cuyo ritmo viene proporcionado por la repetición de elementos idénticos, formalmente, cromáticamente y texturalmente. La larga horizontal que configura la totalidad de esta pieza, ofrece un recorrido visual amplio en este sentido, de izquierda a derecha, debido a nuestras costumbres occidentales en la lectura. Sin embargo, a modo de contrapuntos sobre los que cabe reparar atención, las figuras se suceden dispuestas verticalmente, deteniendo por unos instantes la mirada del espectador con la finalidad de contemplar su apariencia y comunicación visual.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **Hijos predilectos**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Instalación objetual

**Proceso constructivo:** Multiplicación de un objeto **Manipulación del objeto:** Sí

**Naturaleza original del/los objetos:**
El original era una figura de trapo, un muñeco cuya finalidad era lúdica. El hecho de que únicamente presente naturalismo en cabeza, manos y pies es una evidencia de que fue realizado para ser vestido.

**Tipo de manipulación:**

Reproducción en bronce de 61 ejemplares.
Inserción del cilindro que sirve de unión entre la figura y el soporte.

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**
Se hicieron las61 reproducciones en bronce mediante micro-fusión.
Posteriormente se les proporcionó de un baño galvánico de oro fino mediante electrolisis.
La inserción del cilindro: El niño cuenta con una rosca soldada en la parte posterior de la figura. El cilindro hace la función de embellecedor y tope de dicho enganche.

**Razonamiento:**
La reproducción por micro-fusión se emplea en joyería para piezas muy pequeñas y el muñeco ya tenían un tamaño considerable. No obstante, se eligió este método porque ofrece una alta calidad y minuciosidad en el detalle.
El dorado se emplea aquí con la finalidad de mantener en el bronce un color similar suyo recién salido de fundición (dorado). La técnica empleada fue un baño galvánico de oro fino mediante electrolisis, puesto que es la técnica idónea para superficies como el bronce o el latón.

**Colaboraciones en la manipulación:**
El trabajo de fundición por micro-fusión fue realizado por Vicente Andrés Blasco, en Burjassot, Valencia.
El trabajo del dorado galvánico fue realizado por Piró Orfebres, en Valencia.
El trabajo de carpintería fue realizado por Manuel Borrull, en Gandía.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Figura de niño: Bronce dorado.
Cilindro embellecedor: Latón dorado.

**Material de construcción del soporte:**
Madera de pino del país y tablero marino lacado en esmalte acrílico blanco.

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Soldador, arandelas, tuercas. Herramientas o útiles habituales en las disciplinas de dorado galvánico por electrolisis, la reproducción mediante micro-fusión y la carpintería.

## PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO

**Protección:** No

**Características morfológicas del marco:**

**Material del marco:**

**Acabado del marco:**

**Cristal protector:** **Anti-reflejante:** **Grosor del cristal en mm:**

**Cuenta con una trasera:** **Material de la trasera:**



## DATOS DE CONSERVACIÓN

**Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**
La obra presenta una perfecta estabilidad y resistencia. Todos los materiales empleados son perdurables y su posterior tratamiento de dorado ofrecen a su superficie una elevada protección frente a la acción del tiempo.

**Observaciones de conservación:**

## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **Hijos predilectos**

## UBICACIÓN DE LA OBRA

**Serie a la que pertenece:** A divinis **Año de realización:** 2005

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
A divinis: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones Coll Alas, Gandía, Valencia, 2006.

**Publicaciones en las que aparece:**
MILLET, Joan (coor.) A divinis (Exposición celebrada en Gandía, Coll Alas, del 25-II-2006 al 26-III-2006). Gandía, Ayuntamiento de Gandía, 2006, pp. 32, 33.

## PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:

**Origen del objeto** Encontrado

**Relación simbólica inter-objetual:**

Los niños se muestran como prototipos idénticos con los brazos abiertos, esperando a ser vestidos con los atuendos que les conferirán la identidad. Se evidencia, sin embargo, la igualdad entre seres humanos.

## CONTENIDO:

**Tema abordado:** Naturaleza humana

**Síntesis narrativa:**
La exclusión que genera la concesión de títulos distintivos en un régimen que pretende ser democrático.

**Origen del discurso narrativo:** Historia

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 281.

**Nº Ref:** JMDIV-2005-0007 **Fecha Catalogación:** 01/01/2015 **Orden de ficha:** 35

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **Dios bendiga cada rincón de esta casa**

**Consta el título en la obra:** No **El título aparece en el:**

**Idioma del título:** Español **Génesis del título:** Entorno social

**Morfología del título:**

**Aportación del título al discurso:** Complementa

**Observaciones sobre el título:**

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 3600 x 9000 x 200

**Situación de la obra:** En pared **Tipo de montaje:** Instalación

***Piezas que conforman instalación:*** 43 ***Soporte de la instalación:*** La propia pared.

***Características formales de cada unidad:***

Idénticas reproducciones de conchas doradas. Aparecen homogéneamente distribuidas en tres filas a lo largo de nueve metros, generando un mar de caparazones sobre el blanco de la pared. Presentan una forma equilateral y, en su parte externa, presenta 9 anillos de crecimiento que nacen desde el umbo. De este vértice también surgen una serie de estrías radiales que envuelven la superficie del molusco en cuestión.

***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):*** Cada ejemplar tiene las siguientes

***Cromatismo:*** Coloración dorada del bronce recién salido de fundición.

***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** ***Nº total objetos:***

***Soporte de la pieza unitaria:***

***Naturaleza de los objetos:***

***Características formales de los objetos:***

***Cromatismo de los objetos:***

**Marcas características e inscripciones:**

**Composición y ritmo:**

Se trata de una composición de largo recorrido. En la exposición "A divinis" el montaje de esta instalación abarcaba dos paredes, abarcando así un espacio tridimensional en el que cualquier espectador pudiera situarse. La disposición en tres filas horizontales propician el recorrido visual en este sentido y, puesto que es intención del autor este tipo de lectura, negó cualquier indicio de verticalidad desplazando ligeramente la segunda fila de moluscos para que no coincidiera con las dos restantes. El ritmo generado por la repetición del elemento es, por consiguiente, conscientemente dirigido por el artista hacia su percepción apaisada.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **Dios bendiga cada rincón de esta casa**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Instalación objetual

**Proceso constructivo:** Multiplicación de un objeto **Manipulación del objeto:** Sí

**Naturaleza original del/los objetos:**
Conchas: El modelo original era una concha para contener agua bendita confeccionada en bronce.

**Tipo de manipulación:**

Reproducción en bronce de 43 ejemplares.
Limpieza del bronce fundido.

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**
Reproducción: Fundición en arena.
Limpieza: Lavado ligero con ácido nítrico manipulado.

**Razonamiento:**
Reproducción: Procedimiento idóneo para piezas de este tamaño.
Lavado: Con la finalidad de conseguir una coloración homogénea de todas las piezas.

**Colaboraciones en la manipulación:**
El trabajo de fundición a la arena fuer realizado por Manuel Ferrer, en Beniparrell, Valencia.
El trabajo del lavado fue realizado por Piró Orfebres, en Valencia.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Bronce dorado.

**Material de construcción del soporte:**

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Tornillos, taladro, martillo. Herramientas o útiles habituales en las disciplinas de la fundición.

**PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO** **Protección:** No

**Características morfológicas del marco:**

**Material del marco:**

**Acabado del marco:**

**Cristal protector:** **Anti-reflejante:** **Grosor del cristal en mm:**

**Cuenta con una trasera:** **Material de la trasera:**

**DATOS DE CONSERVACIÓN** **Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**
La obra presenta una perfecta estabilidad y resistencia. Todos los materiales empleados son perdurables y su posterior tratamiento de dorado ofrecen a su superficie una elevada protección frente a la acción del tiempo.

**Observaciones de conservación:**



## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **Dios bendiga cada rincón de esta casa**

**UBICACIÓN DE LA OBRA**

**Serie a la que pertenece:** A divinis **Año de realización:** 2005

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
A divinis: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones Coll Alas, Gandía, Valencia, 2006.

**Publicaciones en las que aparece:**
MILLET, Joan (coor.) A divinis (Exposición celebrada en Gandía, Coll Alas, del 25-II-2006 al 26-III-2006). Gandía, Ayuntamiento de Gandía, 2006, pp. 44, 45.

**PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:**

**Origen del objeto** Buscado

**Relación simbólica inter-objetual:**

Los elementos presentados hacen referencia a su función original de contener agua bendita. El autor, con la repetición de este tipo de moluscos y su disposición en las dependencias de lo que antiguamente era un colegio religioso, evidencia las acciones poco decorosas que allí acontecieron a pesar de su condición religiosa.

**CONTENIDO:**

**Tema abordado:** Memoria

**Síntesis narrativa:**
El disfraz de la cruel condición humana mediante una religión que se presenta benevolente y de infinito perdón.

**Origen del discurso narrativo:** Religión

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 289.

**Nº Ref:** JMDIV-2001-0008 **Fecha Catalogación:** 03/01/2015 **Orden de ficha:** 36

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **Locura de amor**

**Consta el título en la obra:** No **El título aparece en el:**

**Idioma del título:** Español **Génesis del título:** Cine

**Morfología del título:**

**Aportación del título al discurso:** Complementa

**Observaciones sobre el título:**

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 1200 x 600 x 100

**Situación de la obra:** En pared **Tipo de montaje:** Obra unitaria

***Piezas que conforman instalación:*** ***Soporte de la instalación:***

***Características formales de cada unidad:***

***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):***

***Cromatismo:***

***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** 3 ***Nº total objetos:*** 4

***Soporte de la pieza unitaria:*** Percha.

***Naturaleza de los objetos:***

Camisa de fuerza.
2 largas mangas confeccionadas con corazones.
Piel de zorro.

***Características formales de los objetos:***

Camisa de fuerza: Lisa y holgada.
Mangas: Realizadas a base de representaciones sintéticas y simbólicas del corazón (aquél que empleamos en representación del amor). Cada corazón cuenta con unas medidas de 70 x 70 x 20 mm.
Piel de zorro: Cuenta, además, con la cabeza, las patas y la cola del animal. Los ojos son incrustaciones de vidrio.

***Cromatismo de los objetos:***

Camisa de fuerza: Color crudo natural del tejido de lino.
Mangas: Rojo cadmio en los corazones y blanco en los hilos que los unen.
Zorro: Diferentes tonalidades de pardo.

**Marcas características e inscripciones:**

**Composición y ritmo:**

Composición estática y simétrica. La disposición de los elementos trata de representar un cuerpo humano que mira de frente. Se trata de una especie de maniquí que busca complicidad en el exterior, en el espectador, dado que dicho vestuario podría pertenecer a cualquiera. La posición vertical y de frente, alude al reflejo propio que obtenemos al mirarnos en un espejo.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **Locura de amor**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Ready-Made

**Proceso constructivo:** Montaje objetual **Manipulación del objeto:** Sí

**Naturaleza original del/los objetos:**
Camisa de fuerza: La pieza original es un camisón de lino.
Corazones: Confeccionados para la obra.
Piel de zorro: Animal.

**Tipo de manipulación:**

Confección de los corazones. Unión de los corazones entre sí en forma de mangas y, posteriormente, al

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**

Los corazones se cosieron a máquina, dejando una pequeña abertura que sirvió para colocar el relleno. Una vez insertado éste, se cerraron mediante cosido manual. La unión de los corazones entre sí se hizo mediante cosido manual con hilo de cáñamo.

**Razonamiento:**
El hilo de cáñamo es un material áspero que contrasta con el agradable tacto de los corazones de fieltro. Su empleo viene en concordancia con la intención comunicativa, pues se habla de una persona con demencia (circunstancia de cierta aspereza) que reclama afecto.

**Colaboraciones en la manipulación:**
Los corazones fueron realizados por Rosario Torrens y Roser Sastre, en Pego, Valencia.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Camisón: Lino tejido en telar manual.
Corazones: Fieltro, fibra sintética e hilo de palomar / cáñamo.
Zorro: Piel de zorro natural con ojos de cristal.

**Material de construcción del soporte:**
El soporte es una percha de madera y metal.

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Máquina de coser, aguja, hilo, aguja de ganchillo.

**PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO** **Protección:** No

**Características morfológicas del marco:**

**Material del marco:**

**Acabado del marco:**

**Cristal protector:** **Anti-reflejante:** **Grosor del cristal en mm:**

**Cuenta con una trasera:** **Material de la trasera:**

**DATOS DE CONSERVACIÓN** **Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**

Los materiales empleados se presentan en buen estado y en condiciones museísticas, con la supervisión periódica que ello conlleva, no tienen porqué presentar ninguna alteración.

**Observaciones de conservación:**

Si, debido a unas u otras contingencias, se presentaran roturas en alguno de los elementos, estos se pueden encontrar fácilmente en el mercado y, por consiguiente, también sustituir.



## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **Locura de amor**

**UBICACIÓN DE LA OBRA**

**Serie a la que pertenece:** A divinis **Año de realización:** 2001

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
A divinis: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones Coll Alas, Gandía, Valencia, 2006.
Temps de bogeria, dies de fol·lia: Exposición celebrada en Ca Revolta, Valencia, 2001.

**Publicaciones en las que aparece:**

MILLET, Joan (coor.) A divinis (Exposición celebrada en Gandía, Coll Alas, del 25-II-2006 al 26-III-2006). Gandía, Ayuntamiento de Gandía, 2006, p.31.

**PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:**

**Origen del objeto** Buscado

**Relación simbólica inter-objetual:**

Camisa de fuerza: Es una vestimenta que se asocia al estado de locura en el que se encuentra la persona de la que se habla.
Mangas de corazones: Representa la demanda de afecto. El hecho de que se encuentren conformando las mangas de la pieza textil, alude al abrazo, considerado como la muestra de cariño más sincera.
Zorro muerto: Evidencia la repulsión que genera el aspecto descuidado que presentan las personas con esta demencia.

**CONTENIDO:**

**Tema abordado:** Naturaleza humana

**Síntesis narrativa:**

Contraposición entre el sincero afecto que necesitan y demandan las personas con demencia y la repulsión que, a su vez e injustamente generan en la sociedad.

**Origen del discurso narrativo:** Reflexión íntima

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 297.

**Nº Ref:** JMDIV-2002-0009 **Fecha Catalogación:** 05/01/2015 **Orden de ficha:** 37

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **El poder i la força**

**Consta el título en la obra:** Sí **El título aparece en el:** Reverso
**Idioma del título:** Valenciano **Génesis del título:** Historia
**Morfología del título:** Caligrafía
**Aportación del título al discurso:** Define
**Observaciones sobre el título:** Traducción: El poder y la fuerza.

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 340 x 270 x 120

**Situación de la obra:** En pared **Tipo de montaje:** Obra unitaria

***Piezas que conforman instalación:*** ***Soporte de la instalación:***
***Características formales de cada unidad:***
***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):***
***Cromatismo:***
***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** 3 ***Nº total objetos:*** 3
***Soporte de la pieza unitaria:*** Plancha de DM
***Naturaleza de los objetos:***
Marco del siglo XIX. Contiene una impresión de la obra La Gioconda, obra pictórica de Leonardo Da Vinci.
Figura de Popeye el marino: Personaje de animación creado por Elzie Crisler Segar. Cuenta con unas dimensiones de 130 x 80 x 40 mm.
Figura en alto relieve de uno de los tres cerditos: Personaje del cuento de los Hermanos Grimm. Cuenta con unas dimensiones de 120 x 80 x 10 mm.

***Características formales de los objetos:***
Marco: Disposición vertical y de borde multiforme. Cuenta con una cenefa blanca de repetición geométrica y con un punto de anclaje en la parte superior central.
Figura de Popeye: Confeccionada en porcelana biscuit y perteneciente a la década de los años 30/40. Policromada con óleo.
Figura del cerdo: Realizado en latón. Se trata de un cerdo humanizado y vestido. En una mano lleva una cesta y en la otra señala con el dedo índice.

***Cromatismo de los objetos:***
Marco: Lacado en negro y blanco. En el interior, la representación de la pintura de Leonardo cuenta con colores parcos, de cierta neutralidad.
Figura de Popeye: Policromado con el característico uniforme de marinero en blanco y azul; así como en los colores típicos de las carnaciones, etc.
Figura de cerdo: Color natural del bronce en su coloración original y dorado tras la manipulación efectuada.

**Marcas características e inscripciones:**

**Composición y ritmo:**
Encontramos dos composiciones y ambas centradas, cuasi simétricas y en perfecta armonía. Por un lado, la de aquella realizada por Leonardo: La obra de arte dentro de la obra de arte. Por otro lado, la realizada por Joan Millet. El punto central lo ocupa la Gioconda y su elevación indica cierta superioridad. En la línea de tierra ambos personajes parecen discutir. Se sitúan mirando hacia dentro del espacio representativo, lo cual cierra, de algún modo, dicha composición y centra la acción en la misteriosa mirada de ese ser sobrenatural que es La Gioconda.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **El poder i la força**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Ready-Made

**Proceso constructivo:** Montaje objetual **Manipulación del objeto:** Sí

**Naturaleza original del/los objetos:**
Marco: Porta-retratos.
Figura de Popeye: Elemento decorativo o de coleccionismo.
Cerdo: Remate decorativo perteneciente a una cama.

**Tipo de manipulación:**

Dorado del cerdo.

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**
Baño galvánico de oro fino mediante electrolisis.

**Razonamiento:**
El dorado se emplea aquí con la finalidad expresiva de aludir al poder. La técnica empleada fue un baño galvánico de oro fino mediante electrolisis, puesto que es la técnica idónea para superficies como el bronce o el latón.

**Colaboraciones en la manipulación:**
El trabajo del dorado galvánico fue realizado por Piró Orfebres, en Valencia.
El trabajo de carpintería fue realizado por Manuel Borrull, en Gandía.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Marco: Madera de pino lacada en negro.
Popeye: Porcelana biscuit.
Cerdo: Bronce.

**Material de construcción del soporte:**
DM

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**
Soldadura plástica reversible.

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Herramientas o útiles habituales en las disciplinas de dorado galvánico por electrolisis y carpintería.

## PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO

**Protección:** Sí

**Características morfológicas del marco:**
Marco con perfil de caja, liso y sin elementos ornamentales.

**Material del marco:** Madera de haya vaporizada.

**Acabado del marco:** Natural, exento de ceras y barnices.

**Cristal protector:** **Anti-reflejante:** **Grosor del cristal en mm:** 3

**Cuenta con una trasera:** **Material de la trasera:** Contrachapado de madera.

## DATOS DE CONSERVACIÓN

**Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**

Los materiales empleados se presentan en buen estado y en condiciones museísticas, con la supervisión periódica que ello conlleva, no tienen porqué presentar ninguna alteración. La pintura al óleo con la que está policromado el Popeye, con el tiempo, no ha presentado ningún cambio cromático por lo que cabe esperar que siga con su estabilidad durante bastante tiempo. En el caso del baño galvánico, se protege y dota a la superficie del bronce de gran perdurabilidad.

**Observaciones de conservación:**

En el caso de que la impresión de la Gioconda pierda su color, debido a la acción y a la degradación del tiempo, siempre puede realizarse una nueva impresión y sustituirse.



## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **El poder i la força**

## UBICACIÓN DE LA OBRA

**Serie a la que pertenece:** A divinis **Año de realización:** 2002

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
A divinis: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones Coll Alas, Gandía, Valencia, 2006.

**Publicaciones en las que aparece:**
MILLET, Joan (coor.) A divinis (Exposición celebrada en Gandía, Coll Alas, del 25-II-2006 al 26-III-2006). Gandía, Ayuntamiento de Gandía, 2006, p.39.

## PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:

**Origen del objeto** Encontrado

**Relación simbólica inter-objetual:**

Gioconda: Representa la pintura que está por encima y trasciende lo humano, por lo cual, también trasciende al mercado. Su mirada alude también, de alguna manera a un ser superior que podría considerarse madre de todos los mortales, la madre Tierra.
Popeye: Hace referencia a la fuerza, al trabajo de hacer, con las manos.
Cerdo: Representación no únicamente de un poder económico, sino, además, también de la esencia del poder en sí, que controla y manipula a gran parte de la sociedad a su antojo.

## CONTENIDO:

**Tema abordado:** Poder

**Síntesis narrativa:**
Relación entre el poder y la fuerza: Tema reiteradamente tratado a lo largo de la Historia del Arte, desde el Renacimiento.

**Origen del discurso narrativo:** Entorno social

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 303.

**Nº Ref:** JMDIV-2002-0010 **Fecha Catalogación:** 07/01/2015 **Orden de ficha:** 38

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **J'attendrai toujours**

**Consta el título en la obra:** Sí **El título aparece en el:** Reverso

**Idioma del título:** Francés **Génesis del título:** Cine

**Morfología del título:** Caligrafía

**Aportación del título al discurso:** Complementa

**Observaciones sobre el título:** Traducción: Yo te esperaré siempre.

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 390 x 270 x 120

**Situación de la obra:** En pared **Tipo de montaje:** Obra unitaria

***Piezas que conforman instalación:*** ***Soporte de la instalación:***

***Características formales de cada unidad:***

***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):***

***Cromatismo:***

***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** 7 ***Nº total objetos:*** 7

***Soporte de la pieza unitaria:*** Plancha de madera

***Naturaleza de los objetos:***

Fotografía: Impresión offset de un ojo de mujer. Cuenta con un marco de mediados del siglo XX.
Máscara: Representación de una cara de niña.
Espejo: Elemento de los años 50.
Diván en miniatura: Pieza estilo y época Art Déco.
Brazo: El brazo derecho perteneciente a una figura de decoración.
Rollo de wolframio: Metal.

***Características formales de los objetos:***

Fotografía: Muestra un ojo en escala de grises. El perfil que la enmarca cuenta con tres niveles y es de confección industrial.
Máscara: Abarca la totalidad del rostro y del cuello. Cuenta con orejas, nariz y boca. La cavidad ocular está vacía. Presenta oscuras pestañas inferiores.
Espejo: El espejo propiamente dicho tiene forma ovoide. El marco con el que cuenta es multiforme y recuerda en su ornamentación a motivos vegetales.
Diván: Miniatura dispuesta justo debajo del espejo.
Brazo: Apoyado sobre el diván nos alude a la famosa obra del pintor neoclásico Jaques-Louis David "La muerte de Marat".
Silla: Austera en su diseño, sin ornamentaciones.
Rollo de wolframio: El metal aparece perfectamente enrollado en una bobina de madera. Dicha bobina está situada sobre la silla.

***Cromatismo de los objetos:***

Fotografía: Escala de grises. El marco está pintado de color dorado con purpurina.
Espejo: El marco del espejo está esmaltado en blanco. Sobre el espejo, se simula lápiz de labios con acrílico rojo cadmio.
Diván: La estructura mantiene la coloración original de la madera. El respaldo y el asiento cuentan con un estampado amarillo y rojo.
Brazo: Policromado con óleo con el color propio de las carnaciones.
Máscara: Iluminada con el color propio de las carnaciones, castaño en cejas y pestañas y rosáceo en labios y mejillas.
Silla: Presenta el color natural de la madera.
Rollo de wolframio: Presenta el color metálico propio.

**Marcas características e inscripciones:**
Sobre la superficie del espejo aparece escrito el título.

**Composición y ritmo:**
La composición se articula según las cavidades distributivas con las que cuenta el cajón que funciona como soporte (4).
Se trata de una composición compleja y, sin embargo, también armónica. Los elementos de mayor neutralidad (la fotografía del ojo, la silla y el rollo de wolframio) se disponen en una diagonal que va desde la parte superior izquierda hasta la parte inferior derecha. En contraste, los de mayor peso visual, tanto por su tamaño como por su contraste tonal y cromático (la máscara y el espejo) confeccionan otra diagonal inversa a la anterior. Este tipo de disposición en doble diagonal nos recuerda a las realizadas en el Barroco mediante juegos de luces y claroscuro. El espejo, de mayor peso por su tamaño, se sitúa en la sección inferior izquierda porque dicha parte, generalmente, cuenta con menor atención visual que la derecha. Por el contrario, la máscara permanece flotante en la sección derecha contrarrestando y su inestabilidad visual (sin apoyo) contrarresta perfectamente la potencia del blanco del elemento anterior.

## *TÉCNICA*

## TÍTULO: J'attendrai toujours

## TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL: Ready-Made

**Proceso constructivo:** Montaje objetual **Manipulación del objeto:** Sí

**Naturaleza original del/los objetos:**
Marco con fotografía: Porta-retratos.
Espejo: Miniatura decorativa.
Diván: Objeto perteneciente a una casa de muñecas.
Brazo: Perteneciente a una figura de decoración.
Máscara: Miniatura decorativa.
Silla: Perteneciente a una casa de muñecas.
Wolframio: Metal que se emplea en la confección de lámparas incandescentes.

**Tipo de manipulación:**
Escritura del título sobre la superficie del espejo.

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**
Se hizo mediante caligrafía manuscrita con pincel y acrílico rojo cadmio.

**Razonamiento:**
Debido a sus diminutas proporciones no se podía efectuar la frase utilizando como medio un lápiz de labios, de modo que se decidió simularlo.

**Colaboraciones en la manipulación:**
El trabajo de carpintería fue realizado por Manuel Borrull, en Gandía.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Marco con fotografía: Madera de pino, papel y tinta.
Espejo: Cristal, aluminio, loza dura y acrílico rojo cadmio de la marca Rembrandt.
Diván: Madera y papel.
Brazo: Porcelana.
Máscara: Porcelana biscuit.
Rollo de wolframio: Madera de haya y wolframio.
Silla: Madera de roble.



**Material de construcción del soporte:**
Haya y contrachapado de madera de 4 mm.

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**
Soldadura plástica reversible de 2 componentes.

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Pincel. Útiles y herramientas propios de la carpintería.

## PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO **Protección:** Sí

**Características morfológicas del marco:**
Marco con perfil de caja, liso y sin elementos ornamentales.

**Material del marco:** Madera de haya vaporizada.

**Acabado del marco:** Natural, exento de ceras y barnices.

**Cristal protector:** **Anti-reflejante:** **Grosor del cristal en mm:** 3

**Cuenta con una trasera:** **Material de la trasera:** Contrachapado de madera.

## DATOS DE CONSERVACIÓN **Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**
Los materiales empleados se presentan en buen estado y en condiciones museísticas, con la supervisión periódica que ello conlleva, no tienen porqué presentar ninguna alteración.

**Observaciones de conservación:**
En el caso de que la impresión del ojo pierda su pigmentación, debido a la acción y a la degradación del tiempo, siempre puede realizarse una nueva impresión y sustituirse.

## *CONTEXTUALIZACIÓN*

## TÍTULO: J'attendrai toujours

## UBICACIÓN DE LA OBRA

**Serie a la que pertenece:** A divinis **Año de realización:** 2002

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
A divinis: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones Coll Alas, Gandía, Valencia, 2006.

**Publicaciones en las que aparece:**
MILLET, Joan (coor.) A divinis (Exposición celebrada en Gandía, Coll Alas, del 25-II-2006 al 26-III-2006). Gandía, Ayuntamiento de Gandía, 2006, p.41.

## PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:

**Origen del objeto** Buscado

**Relación simbólica inter-objetual:**

Fotografía de ojo y máscara sin ojos: Trata de materializar la frase "únicamente tengo ojos para ti". Se refiere, por consiguiente, a la sensación producida por el amor incondicional hacia otra persona.
El espejo y el diván: La acción ejecutada sobre el espejo recuerda al melodrama cinematográfico de los años 50 y el diván, a la eterna espera, como bien reza el epígrafe rotulado.
La silla con el wolframio es una síntesis del panorama presentado con anterioridad, visto desde una perspectiva actual: Al final, todo es un rollo. El amor ya no responde a las mismas concepciones y ataduras de antaño.

## CONTENIDO:

**Tema abordado:** Naturaleza humana

**Síntesis narrativa:**

Banalización del amor romántico y actualización con guiño irónico respecto a la concepción contemporánea de dicho sentimiento.

**Origen del discurso narrativo:** Reflexión íntima

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 309.



**Nº Ref:** JMDIV-2004-0011 **Fecha Catalogación:** 09/01/2015 **Orden de ficha:** 39

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **Viele tränen II**

**Consta el título en la obra:** Sí **El título aparece en el:** Reverso

**Idioma del título:** Alemán **Génesis del título:** Entorno social

**Morfología del título:** Caligrafía

**Aportación del título al discurso:** Complementa

**Observaciones sobre el título:** Traducción: Muchas lágrimas.

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 1600 x 700 x 100

**Situación de la obra:** En pared **Tipo de montaje:** Obra unitaria

***Piezas que conforman instalación:*** ***Soporte de la instalación:***

***Características formales de cada unidad:***

***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):***

***Cromatismo:***

***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** 4 ***Nº total objetos:*** 42

***Soporte de la pieza unitaria:*** Plancha de madera.

***Naturaleza de los objetos:***

35 representaciones de lágrimas sólidas.
2 guantes blancos de mujer.
3 fotografías.
2 Cajones divididos en múltiples compartimentos de diferente tamaño.

***Características formales de los objetos:***

Lágrimas: Transparentes y de diferente talla y naturaleza. Su morfología recuerda a motivos vegetales.
Guantes: De confección larga, cubren mano y antebrazo.
Fotografías: Realizadas y reveladas en blanco y negro.
Cajones: Divididos en varios compartimentos (111 en el caso del cajón inferior y 66 en el caso del cajón superior). Cada ejemplar cuenta con un asa situada en uno de los extremos y centrada.

***Cromatismo de los objetos:***

Lágrimas: Incoloras.
Guantes: Blancos.
Fotografías: Escala de grises propia de la fotografía en blanco y negro.
Cajones: Color natural de la madera.

**Marcas características e inscripciones:**

**Composición y ritmo:**

Aparentemente nos encontramos ante una distribución en la que rige la simetría. La contraposición de los cajones, a modo de reflejo, contribuye a ello. Aunque las líneas horizontales y las verticales aparecen reiteradamente, dada la naturaleza divisoria del tipo de cajones que se emplean, existe un punto de atención horizontal que viene proporcionado por contraste: hablamos de la pareja de guantes situada en el centro de la obra objetual. Sin embargo, la disposición en vertical de los elementos de vidrio colgantes, situados individualmente cada uno en un compartimento, confieren cierto equilibrio y contrarrestan la horizontalidad evidente antes mencionada. A su vez, tanto estas lágrimas de distinta naturaleza y disposición, como el tamaño desigual de las cavidades que las albergan y la repetición de ambos elementos, confieren un delicado ritmo compositivo que proporciona cierto recorrido visual y rompen el carácter estático que la escena pudiera tener.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **Viele tränen II**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Ready-Made

**Proceso constructivo:** Montaje objetual **Manipulación del objeto:** No

**Naturaleza original del/los objetos:**
Lágrimas: Elementos utilizados en la confección y decoración de lámparas.
Guantes: Complemento femenino de ceremonia.
Fotografías: Representación de la realidad. En el caso del retrato, con finalidad de recordar tiempos o personas pasadas.
Cajones: Cajones de tipos. Destinados a albergar piezas de tipografía.

**Tipo de manipulación:**

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**

**Razonamiento:**

**Colaboraciones en la manipulación:**
El trabajo de carpintería fue realizado por Manuel Borrull, en Gandía.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Lágrimas: Vidrio.
Guantes: Algodón/seda.
Fotografías: Papel fotográfico y tinta.
Cajones: Madera de haya.

**Material de construcción del soporte:**
Madera de haya vaporizada.

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**
Cinta de doble cara de PH neutro y alfileres.

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Taladro y berbiquí. Útiles y herramientas propios de la carpintería.

**PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO** **Protección:** Sí

**Características morfológicas del marco:**
Marco con perfil de caja, liso y sin elementos ornamentales.

**Material del marco:** Madera de haya vaporizada.

**Acabado del marco:** Natural, exento de ceras y barnices.

**Cristal protector:** **Anti-reflejante:** **Grosor del cristal en mm:** 3

**Cuenta con una trasera:** **Material de la trasera:** Contrachapado de madera.

**DATOS DE CONSERVACIÓN** **Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**
Los materiales presentan una alta resistencia a la acción del tiempo. Además, cabe tener en consideración que el perfecto enmarcado con cristal protege aquellos de mayor vulnerabilidad como pudieran ser las fotografías o la tela de los guantes.

**Observaciones de conservación:**



## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **Viele tränen II**

**UBICACIÓN DE LA OBRA**

**Serie a la que pertenece:** A divinis **Año de realización:** 2004

**Localización:** Colección de la Universidad Politécnica de Valencia.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
A divinis: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones Coll Alas, Gandía, Valencia, 2006.

**Publicaciones en las que aparece:**
MILLET, Joan (coor.) A divinis (Exposición celebrada en Gandía, Coll Alas, del 25-II-2006 al 26-III-2006). Gandía, Ayuntamiento de Gandía, 2006, p.47.

**PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:**

**Origen del objeto** Buscado

**Relación simbólica inter-objetual:**

Los guantes blancos, evidentemente, aluden al compromiso matrimonial tradicional.
Las dos fotografías inferiores representan a las respectivas madres de la pareja comprometida o casada.
La fotografía situada en la parte superior muestra a la joven pareja. Sin embargo un elemento extraño nos hace sospechar de la homosexualidad del hombre: una elaboración floral que evidencia su dedicación al arte ikebana, un tópico en definitiva, aunque es el elemento que nos ofrece la sospecha necesaria.
El baño de lágrimas que cubre la escena es el que nos proporciona la evidencia del dolor sufrido por esta situación, hasta hace bien poco incomprendida por una sociedad con cierta crueldad hacia aquello que les es ajeno. A pesar de las sonrisas fotografiadas, ese dolor es el protagonista de la pieza en cuestión

**CONTENIDO:**

**Tema abordado:** Naturaleza humana

**Síntesis narrativa:**
El matrimonio como solución a una homosexualidad encubierta y sus daños colaterales.

**Origen del discurso narrativo:** Entorno social

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 315.

**Nº Ref:** JMDIV-2005-0012 **Fecha Catalogación:** 09/01/2015 **Orden de ficha:** 40

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **Aneu tranquils**

**Consta el título en la obra:** No **El título aparece en el:**

**Idioma del título:** Valenciano **Génesis del título:** Literatura

**Morfología del título:**

**Aportación del título al discurso:** Amplía

**Observaciones sobre el título:** Traducción: Id tranquilos.
El título vino inspirado por una frase de Gloria Fuertes: "Ve tranquila que si me preguntan por ti les diré que no te has ido".

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 1800 x 3000 x 150

**Situación de la obra:** En pared **Tipo de montaje:** Obra unitaria

***Piezas que conforman instalación:*** ***Soporte de la instalación:***

***Características formales de cada unidad:***

***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):***

***Cromatismo:***

***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** 1 ***Nº total objetos:*** 280

***Soporte de la pieza unitaria:*** Perchero de pared con 15 escarpias dispuestas

***Naturaleza de los objetos:***

280 hormas de distinta naturaleza y procedencia. El número responde al momento en que realizamos la presente catalogación. No obstante, se mantiene en continuo crecimiento, debido al interés de nuestro autor, por incluir cada vez más hormas en su obra Aneu tranquils.

***Características formales de los objetos:***

Las hormas son estructuras cuya forma recuerda al pie, pues su destino se encuentra en el interior del calzado. Algunas de ellas se presentan articuladas mediante una bisagra para poder efectuar con mayor facilidad su inserción y extracción en el zapato.

***Cromatismo de los objetos:***

La mayoría de ejemplares presentan el color natural de su material. No obstante, encontramos algunos lacados en color o rematados con diferentes tipos de barnices que pueden alterar la coloración original del material empleado para su fabricación.

### Marcas características e inscripciones:

Muchas de las hormas presentan las marcas de la casa donde fueron fabricadas.

### Composición y ritmo:

Se presentan las hormas a modo de 15 cascadas verticales. El conjunto de ellas puede inscribirse en un rectángulo horizontal que le confiere cierto carácter ordenado. Atendiendo a dicha restricción formal de totalidad, las hormas varían tanto en su disposición como en su naturaleza formal o cromática, lo cual atribuye a la pieza artística cierto carácter dinámico potenciado, además, por la repetición/variación del elemento que conforma esa totalidad. A pesar del aparente desorden, el hecho de que el autor delimite los lindes de esas cascadas caóticas, proporciona una estabilidad y una harmonía que sirven de contrapeso.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **Aneu tranquils**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Ready-Made

**Proceso constructivo:** Acumulación de objetos con identidad inicial compartida **Manipulación del objeto:** No

**Naturaleza original del/los objetos:**
Horma: Estructura que se utiliza para conservar el calzado y evitar su posible deformación.

**Tipo de manipulación:**

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**

**Razonamiento:**

**Colaboraciones en la manipulación:**

**Material de construcción de los objetos principales:**
Hormas: Diferentes tipos de madera (haya, pino, roble, etc.), baquelita, aluminio, plástico y hierro.

**Material de construcción del soporte:**
Madera de haya vaporizada y hierro cromado.

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**
Hilo de cáñamo, empleado para la disposición deseada de los elementos. Un extremo va atado a las hormas y en el otro extremo se engancha con la escarpia de la estructura que funciona como soporte.

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Taladro manual, alicates y sierra.

**PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO** **Protección:** No

**Características morfológicas del marco:**

**Material del marco:**

**Acabado del marco:**

**Cristal protector:** **Anti-reflejante:** **Grosor del cristal en mm:**

**Cuenta con una trasera:** **Material de la trasera:**

**DATOS DE CONSERVACIÓN** **Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**

La naturaleza de la obra no requiere, de modo alguno, que la apariencia de los elementos que la conforman mantenga un estado impoluto. De modo que encontramos en la obra diferentes estados de conservación de las hormas, puesto que cada una pertenece a una época diferente y no han sido tratadas por el autor. Sin embargo, estamos ante una pieza en constante evolución y crecimiento, dado que el autor sigue coleccionando estructuras de este tipo para su inserción. Esta decisión mantiene un estrecho vínculo con la intención expresiva de la obra, ya que habla de la memoria y de todos cuantos fallecieron de los cuales nos acordamos constantemente. Lo cual dota de sentido la constante inserción de elementos de la que hablábamos. Así pues, podemos decir que la obra permanece en perfecto estado, pues su estado perfecto, es el que le proporciona, precisamente, la acción del tiempo. Se trata de una obra viva y sus hormas están en constante evolución, se añaden más y se deterioran las anteriores, como los recuerdos. De tal suerte, se pueden sustituir las mismas sin variar lo más mínimo el sentido comunicativo que contiene la pieza objetual en cuestión.

**Observaciones de conservación:**

En caso de pérdida, rotura, etc. Siempre se pueden sustituir las hormas por otras, puesto que es un elemento que no requiere ser de una época concreta, por lo cual se puede encontrar con cierta facilidad.



## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **Aneu tranquils**

**UBICACIÓN DE LA OBRA**

**Serie a la que pertenece:** A divinis **Año de realización:** 2005

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
A divinis: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones Coll Alas, Gandía, Valencia, 2006.

**Publicaciones en las que aparece:**
MILLET, Joan (coor.) A divinis (Exposición celebrada en Gandía, Coll Alas, del 25-II-2006 al 26-III-2006). Gandía, Ayuntamiento de Gandía, 2006, p.29.

**PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:**

**Origen del objeto** Buscado

**Relación simbólica inter-objetual:**

Con el objeto horma se sugiere la norma, lo aprehendido, las buenas acciones que retenemos de quien ha partido ya. Su relación con el zapato y el pie nos aluden al caminar, al recorrido efectuado e, incluso, al paso hacia la eternidad. El mismo objeto describe, además, la imagen que se tiene de los seres que admiramos: se advierten valores como la resistencia, la firmeza, la sensatez, la integridad o la coherencia, todo ello en un mismo objeto que responde a una razón de ser.

**CONTENIDO:**

**Tema abordado:** Memoria

**Síntesis narrativa:**

La estela que deja la esencia de otras personas en nuestra propia esencia. La materialización de un sentimiento de respeto, agradecimiento y admiración hacia todos aquellos de los cuales participamos y con los que aprendimos a sobrevivir en este mundo.

**Origen del discurso narrativo:** Reflexión íntima

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 323.

**Nº Ref:** JMDIV-2003-0013 **Fecha Catalogación:** 16/01/2015 **Orden de ficha:** 41

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **La mare morta**

**Consta el título en la obra:** Sí **El título aparece en el:** Reverso

**Idioma del título:** Valenciano **Génesis del título:** Quimera

**Morfología del título:** Caligrafía

**Aportación del título al discurso:** Define

**Observaciones sobre el título:** Traducción: La madre muerta.

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 2100 x 1000 x 50

**Situación de la obra:** En pared **Tipo de montaje:** Obra unitaria

***Piezas que conforman instalación:*** ***Soporte de la instalación:***

***Características formales de cada unidad:***

***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):***

***Cromatismo:***

***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** 1 ***Nº total objetos:*** 12

***Soporte de la pieza unitaria:*** Bastidor.

***Naturaleza de los objetos:***

Figura materna: Virgen yacente / Asunción. Talla en madera del siglo XVIII, policromada y vestida.
10 reproducciones del brazo derecho perteneciente a un Cristo crucificado. Efectuada tomando como molde una talla en madera del siglo XVII, policromada.
Pétalos de clavel enano.

***Características formales de los objetos:***

Figura materna: La Virgen aparece yacente con los brazos pegados al cuerpo y los ojos cerrados. Rostro de serenidad. Se presenta ataviada con una carota de encaje y ropajes de seda, abalorios, bordados y pasamanería.
Brazos: Aparecen desnudos y en actitud relajada. Dispuestos alrededor de la figura materna, 5 en la parte superior de la escena y 5 en la parte inferior, acariciándola con los dedos.
Pétalos de clavel: Conforman la cama donde se encuentra la madre muerta, la totalidad del espacio representado.

***Cromatismo de los objetos:***

Figura materna: Cromatismo neutro y pálido tanto en el rostro y las manos de la figura como en la vestimenta que la cubre.
Brazos: Color propio de las carnaciones.
Pétalos de clavel: Blanco.

**Marcas características e inscripciones:**

**Composición y ritmo:**

La composición se presenta simétrica y armónica. La figura materna yacente potencia la horizontalidad propia de la serenidad que en la escena se trata de expresar. Su posición central propicia que se adentre en ella toda atención visual. Sin embargo, la repetición de un mismo elemento, como son los brazos, y la ligera variación en su disposición, casi imperceptible, ofrecen un ritmo constante a la disposición que rompen con ese carácter estático de la muerte.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **La mare morta**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Medios de reproducción

**Proceso constructivo:** Multiplicación de un objeto **Manipulación del objeto:** Sí

**Naturaleza original del/los objetos:**
Figura materna: Representación escultórica religiosa.
Brazo original: Representación escultórica religiosa.
Pétalos: Elemento natural que se emplea en los entierros a modo de adoración y respeto.

**Tipo de manipulación:**

Reproducción de los diez brazos partiendo de un ejemplar original.
Montaje y fotografía ampliada de la escena representada.

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**

Reproducción de diez positivados en cera a partir de un molde realizado en silicona desde el prototipo original.
La fotografía fue realizada con cámara réflex, digitalizada, ampliada e impresa con plotter sobre lienzo imprimado.

**Razonamiento:**
Puesto que la talla original de la Virgen contaba con unos 300 mm de altura aproximadamente y el autor quería ofrecer una representación materna de tamaño real, se decidió por presentarla en formato fotográfico.

**Colaboraciones en la manipulación:**
Fotografía realizada por Rosa Canet, en Xeraco.
Manipulación fotográfica e impresión en plotter realizada por Vicente Almar en Valencia.
Piezas escultóricas (Virgen y brazo de Cristo) cedidas por Vicente Piró.
Montaje de la tela en bastidor: Francesc Vicenç Nogueroles.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Virgen: Madera.
Brazos: Positivados de cera.
Pétalos: Elemento natural.

**Material de construcción del soporte:**
Tela de algodón/poliéster y madera de pino.

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Pinzas de tensar, grapadora. Útiles y herramientas propios de la carpintería.

**PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO** **Protección:** No

**Características morfológicas del marco:**

**Material del marco:**

**Acabado del marco:**

**Cristal protector:** **Anti-reflejante:** **Grosor del cristal en mm:**

**Cuenta con una trasera:** **Material de la trasera:**



**DATOS DE CONSERVACIÓN** **Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**

Puesto que este tipo de reproducciones fotográficas son relativamente recientes, no tenemos conocimiento alguno acerca de su perdurabilidad en el tiempo. No obstante, el autor conserva la fotografía original digitalizada, con la finalidad de poder realizar una nueva impresión en caso de deterioro de la presentada.

**Observaciones de conservación:**

## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **La mare morta**

**UBICACIÓN DE LA OBRA**

**Serie a la que pertenece:** A divinis **Año de realización:** 2003

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
A divinis: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones Coll Alas, Gandía, Valencia, 2006.

**Publicaciones en las que aparece:**
MILLET, Joan (coor.) A divinis (Exposición celebrada en Gandía, Coll Alas, del 25-II-2006 al 26-III-2006). Gandía, Ayuntamiento de Gandía, 2006, p.37.

**PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:**

**Origen del objeto** Encontrado

**Relación simbólica inter-objetual:**

La Virgen yacente es una representación de la muerte de un ser querido, en este caso de una madre.
La cama de albos claveles alude a la pureza de la mujer y a la tranquilidad de consciencia.
Los brazos se refieren a todos los seres queridos, fallecidos con anterioridad, que acuden en su búsqueda en el supuesto tránsito. Muestra de afecto y, también, de buen hacer en la vida terrenal.

**CONTENIDO:**

**Tema abordado:** Memoria

**Síntesis narrativa:**
La memoria imperecedera de un ser querido que trasciende a su desaparición.

**Origen del discurso narrativo:** Reflexión íntima

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 331.

**Nº Ref:** JMDIV-2005-0014 **Fecha Catalogación:** 21/01/2015 **Orden de ficha:** 42

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **Non finito**

**Consta el título en la obra:** Sí **El título aparece en el:** Anverso

**Idioma del título:** Italiano **Génesis del título:** Historia

**Morfología del título:** Tipografía de latón (Mayúscula y clásica)

**Aportación del título al discurso:** Define

**Observaciones sobre el título:** Traducción: Inconcluso.

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 780 x 710 x100

**Situación de la obra:** En pared **Tipo de montaje:** Obra unitaria

***Piezas que conforman instalación:*** ***Soporte de la instalación:***

***Características formales de cada unidad:***

***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):***

***Cromatismo:***

***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** 2 ***Nº total objetos:*** 37

***Soporte de la pieza unitaria:*** Bastidor y pieza de madera.

***Naturaleza de los objetos:***

Bordado inacabado que muestra una representación naturalista de una rosa.
Caracteres que repiten el título de la obra.

***Características formales de los objetos:***

Bordado matizado realizado sobre tela negra. Aparece esbozado, mediante lápiz blanco e hilvanado en blanco, el dibujo que se pretendía representar: un ramo de rosas. Únicamente se presentan confeccionadas mediante bordado la corola roja de una de las flores y cuatro de sus respectivas hojas. 36 caracteres de estilo clásico dispuestas de manera que rezan "NON FINITO", frase que aparece repetida cuatro veces y situadas, cada una, alrededor de los bordes del rectángulo conformado por el bastidor, orientadas hacia el exterior.

***Cromatismo de los objetos:***

Bordadura: Negro de la tela, blanco del esbozo e hilvanado, distintos tonos de rojo en la corola de la rosa representada y distintos tonos de de verde y ocre en la representación de las hojas.
Caracteres: Dorado propio del latón recién salido de fundición y dorado tras la manipulación efectuada.

### Marcas características e inscripciones:

Aparece el título repetido 4 veces.

### Composición y ritmo:

La composición viene ofrecida por el bordado original, cuya representación floral no queda totalmente centrada, sino, más bien, desplazada ligeramente hacia la izquierda. A pesar de ello, y debido a los pesos cromáticos, queda en perfecto equilibrio, dado que el claro de las hojas dirige nuestra mirada hacia la sección izquierda, compensando el punto rojo de la rosa. Los caracteres de bronce, debido a su disposición, funcionan a modo de enmarcación dorada, sin embargo, cabe reparar en su orientación hacia la parte exterior. Esta decisión en cuanto a la disposición de la repetición del título, abre el campo de la obra, lo expande y proporciona un ambiente de mayor calma y serenidad.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **Non finito**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Ready-Made

**Proceso constructivo:** Montaje objetual **Manipulación del objeto:** Sí

**Naturaleza original del/los objetos:**
Bordado: Labor de relieve que se realiza empleando aguja y distintas clases de hilo.
Caracteres: Se emplean en anuncios y señalizaciones tanto en exterior como en interior.

**Tipo de manipulación:**

Acabado dorado de los caracteres.

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**
Baño galvánico de oro fino mediante electrolisis.

**Razonamiento:**
El dorado se emplea aquí con la finalidad de mantener en el latón un color similar suyo recién salido de fundición (dorado). La técnica empleada fue un baño galvánico de oro fino mediante electrolisis, puesto que es la técnica idónea para superficies como el bronce o el latón.

**Colaboraciones en la manipulación:**
El trabajo del dorado galvánico fue realizado por Piró Orfebres, en Valencia.
El trabajo de carpintería fue realizado por Manuel Borrull, en Gandía.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Bordado: Tela de lino, hilo de seda y lápiz.
Caracteres: Latón dorado.

**Material de construcción del soporte:**

Madera de pino, tablero marino y madera de haya.

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**
Soldadura plástica reversible.

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Taladro. Herramientas o útiles habituales en las disciplinas de dorado galvánico por electrolisis y carpintería.

## PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO **Protección:** Sí

**Características morfológicas del marco:**
Marco con perfil de caja, liso y sin elementos ornamentales.

**Material del marco:** Madera de haya vaporizada.

**Acabado del marco:** Natural, exento de ceras y barnices.

**Cristal protector:** **Anti-reflejante:** **Grosor del cristal en mm:** 3

**Cuenta con una trasera:** **Material de la trasera:** Contrachapado de madera.

## DATOS DE CONSERVACIÓN **Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**
La obra se presenta en perfecto estado. Debido a la idónea enmarcación efectuada, mediante cristal y con marco de caja que aísla al elemento central de cualquier posible contacto, se protege la bordadura y se le confiere a la obra de una estabilidad que apunta a una larga perdurabilidad. Hablamos siempre que se mantenga en las condiciones idóneas y/o propias en una pieza con cierto valor artístico. Cabe incidir en que el baño de oro efectuado en los caracteres, le proporciona a la superficie de los mismos una protección duradera.

**Observaciones de conservación:**



## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **Non finito**

## UBICACIÓN DE LA OBRA

**Serie a la que pertenece:** A divinis **Año de realización:** 2005

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
A divinis: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones Coll Alas, Gandía, Valencia, 2006.

**Publicaciones en las que aparece:**
MILLET, Joan (coor.) A divinis (Exposición celebrada en Gandía, Coll Alas, del 25-II-2006 al 26-III-2006). Gandía, Ayuntamiento de Gandía, 2006, p.42.

## PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:

**Origen del objeto** Encontrado

**Relación simbólica inter-objetual:**

Mediante una labor inconclusa y una "naturaleza muerta", se nos presenta ante nuestros ojos un "Vanitas" sin necesidad de recurrir a la presencia de una calavera. Se habla, por tanto, del ineludible paso del tiempo y de la muerte repentina. Se hace mediante una delicada maniobra de elipsis con una representación inacabada que nos habla de aquellos proyectos no finalizados.
Las letras de bronce, que miran al exterior, nos repiten una y otra vez que no ha llegado el final para estas rosas, se les ofrece una vida nueva, una vía comunicativa.

## CONTENIDO:

**Tema abordado:** Tiempo

**Síntesis narrativa:**
La muerte inesperada y los proyectos truncados.

**Origen del discurso narrativo:** Reflexión íntima

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 339.

**Nº Ref:** JMDIV-2000-0015 **Fecha Catalogación:** 30/01/2015 **Orden de ficha:** 43

## *IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA*

**TÍTULO:** **The end**

**Consta el título en la obra:** Sí **El título aparece en el:** Anverso
**Idioma del título:** Inglés **Génesis del título:** Cine
**Morfología del título:** Tipografía de latón (Mayúscula y clásica)
**Aportación del título al discurso:** Complementa
**Observaciones sobre el título:** Traducción: El final.

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO:

**Dimensiones totales en mm (Alt x Anch x Prof):** 340 x 270 x 120

**Situación de la obra:** En pared **Tipo de montaje:** Obra unitaria

***Piezas que conforman instalación:*** ***Soporte de la instalación:***

***Características formales de cada unidad:***

***Dimensiones unitarias en mm (Alt x Anch x Prof):***

***Cromatismo:***

***Conjunto de elementos que hacen la unidad:*** 3 ***Nº total objetos:*** 8

***Soporte de la pieza unitaria:*** Plancha de madera.

***Naturaleza de los objetos:***

Fondo: representación pictórica de un paisaje.
Muñeco de trapo y tejido con lana.
6 caracteres que rezan: THE END.

***Características formales de los objetos:***

Fondo: Pintura de paisaje. Se representa una visión típica del desierto. Aparece un horizonte que divide en dos mitades (cielo y tierra) el paisaje. En él se erigen dos cactus que sugieren cierto gradiente de profundidad, a pesar de estar realizado mediante tintas planas.
Muñeco: Representación tridimensional de un pingüino. El animal está vestido con una especie de chaqué blanco y negro ajustado mediante tres botones. También observamos una pajarita en su cuello.

***Cromatismo de los objetos:***

Fondo: Ocre amarillo, Azul cian y verde.
Muñeco: Blanco marfil y negro.
Caracteres: Dorado propio del latón en su coloración original y dorado tras la manipulación efectuada.

### Marcas características e inscripciones:

Vemos el título registrado en la obra.

### Composición y ritmo:

La composición es centrada y estática. Tanto es así por la posición del animal y de los caracteres como por la división del espacio en dos mitades exactas. Esta serenidad se corresponde con la que sentimos los humanos frente a la situación límite que vivimos en cuanto a contaminación del planeta se refiere. Sin embargo, existe algo de ritmo en la composición gracias a la repetición de los cactus que, además, ofrecen cierta simulación de profundidad espacial. Caracteres: Tipografía mayúscula clásica dispuesta centrada y en dos líneas sobre el cielo del paisaje.

## *TÉCNICA*

**TÍTULO:** **The end**

**TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN GENERAL:** Ready-Made

**Proceso constructivo:** Montaje objetual **Manipulación del objeto:** Sí

**Naturaleza original del/los objetos:**
Fondo: Pintura de paisaje. Elemento de naturaleza artística.
Muñeco: Finalidades lúdicas y/o decorativas.
Caracteres: Letras mayúsculas para indicaciones en exterior e interior.

**Tipo de manipulación:**
Confección del fondo pictórico.
Dorado de los caracteres.

**Procesos técnicos empleados en la manipulación:**
Pintura "alla prima".
Baño galvánico de oro fino mediante electrolisis.

**Razonamiento:**
Esta manera directa de abordar la cuestión pictórica es la idónea en un material como es el acrílico, de rápido secado.
El dorado se emplea aquí con la finalidad de mantener en el latón un color similar suyo recién salido de fundición (dorado). La técnica empleada fue un baño galvánico de oro fino mediante electrolisis, puesto que es la técnica idónea para superficies como el bronce o el latón.

**Colaboraciones en la manipulación:**
El trabajo del dorado galvánico fue realizado por Piró Orfebres, en Valencia.
El trabajo de carpintería fue realizado por Manuel Borrull, en Gandía.

**Material de construcción de los objetos principales:**
Fondo: Pintura de base acrílica de la marca Rembrandt.
Muñeco: De trapo y tejido en lana.
Caracteres: Latón dorado.

**Material de construcción del soporte:**
Madera (tablero marino).

**Material adicional (colas, pegamentos etc.):**
Soldadura plástica reversible.

**Relación de herramientas necesarias para la confección:**
Pinceles de cerda. Útiles y herramientas propios de la carpintería.

## PROTECCIÓN MEDIANTE ENMARCADO **Protección:** Sí

**Características morfológicas del marco:**
Marco con perfil de caja, liso y sin elementos ornamentales.

**Material del marco:** Madera de haya vaporizada.

**Acabado del marco:** Natural, exento de ceras y barnices.

**Cristal protector:** **Anti-reflejante:** **Grosor del cristal en mm:** 3

**Cuenta con una trasera:** **Material de la trasera:** Contrachapado de madera.



## DATOS DE CONSERVACIÓN **Estado de conservación:** En perfecto estado

**Adecuación del medio y los materiales empleados para la perdurabilidad de la obra:**
La obra presencia una buena resistencia al tiempo. Ello se debe a la utilización de materiales estables. El tipo de acrílico utilizado es de alta calidad, tanto en cuanto a pigmentación como en cuanto a aglutinante. Además, su correcta aplicación, lejos de cargas matéricas y/o veladuras que pudieran alterarse con la acción del tiempo, contribuye a tal estado de conservación óptimo. Por otro lado, cabe considerar el baño galvánico de oro que confiere al latón, ya resistente de por sí, de una apariencia impecable y perdurable.

**Observaciones de conservación:**

## *CONTEXTUALIZACIÓN*

**TÍTULO:** **The end**

## UBICACIÓN DE LA OBRA

**Serie a la que pertenece:** A divinis **Año de realización:** 2000

**Localización:** Colección particular del artista.

**Muestras en las que se ha expuesto:**
A divinis: Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones Coll Alas, Gandía, Valencia, 2006.

**Publicaciones en las que aparece:**
MILLET, Joan (coor.) A divinis (Exposición celebrada en Gandía, Coll Alas, del 25-II-2006 al 26-III-2006). Gandía, Ayuntamiento de Gandía, 2006, p.38.

## PROPIEDADES DEL OBJETO NARRADOR:

**Origen del objeto** Encontrado

**Relación simbólica inter-objetual:**
Se trata de una obra que junta dos polos opuestos en una misma imagen. Sin embargo, esta relación, aparentemente antitética, se nos presenta ya familiar. El desierto, en contraposición con el pingüino situado entre sus arenas, evidencian la desorientación propiciada por un cambio climático irreversible. Por otra parte, el pingüino, ataviado con ropajes elegantes propios del hombre, alude y encarna a la figura del ser humano, que permanecerá, a pesar de su inteligencia, en el centro de las circunstancias destructoras, al igual que los demás animales que pueblan la Tierra.

## CONTENIDO:

**Tema abordado:** Ecológico

**Síntesis narrativa:**
Variación del cambio climático hacia unas circunstancias posiblemente irreversibles.

**Origen del discurso narrativo:** Reflexión íntima

**Contenido narrativo:** **Consultar página** 345.

Realizar el exhaustivo análisis, tanto ideológico-narrativo como técnico, que recoge nuestra Tesis Doctoral nos ha permitido sobrevolar con mayor extensión perceptiva el campo en el que se desarrolla la obra de Joan Millet y, consecuentemente, contemplarla como una posibilidad enteramente vigente de producción artística, centrada en el empleo del objeto en calidad de elemento narrativo-creativo. Por consiguiente, y tras esta dilatada tarea de minuciosidad y precisión, estamos en disposición de señalar aquellas conclusiones extraídas de nuestro trabajo de investigación. Sin embargo, creemos que previamente conviene realizar ciertos apuntes relacionados con el alcance de los objetivos propuestos en el capítulo introductorio del presente documento. Con respecto a ello, corresponde recordar la estructuración de dichas pautas, confeccionada en un principio, cuya articulación gira en torno a cinco sub-objetivos que participan y secundan un objetivo general. Debido a lo cual, creemos de mayor provecho y comodidad comenzar con el desglose de dichos sub-apartados, efectuando los apuntes adicionales pertinentes, para culminar con las puntualizaciones tangenciales a la idea fundamental encargada de reforzar la hipótesis planteada.

**I. Ubicar la figura de Joan Millet en el entorno que propició su aproximación al universo objetual, generando la inclinación hacia la manipulación del objeto, génesis de su particular modo de canalizar tanto las preocupaciones artísticas como las narrativas:**

En este sentido procede reflejar los cinco factores que consideramos de suma importancia en el acercamiento efectuado por Millet hacia el panorama artístico, a saber: la familiaridad con los nuevos modos de hacer, adquirida desde tempranas edades gracias a la publicación de una colección de cromos titulada *El mundo de la*

*pintura*[1]; la puerta abierta por Marcel Duchamp, intersticio que permite la incursión del objeto cotidiano en el plano del Arte; el sistema narrativo planteado por el cine, junto a la singular crudeza representativa y el espíritu crítico propio del Neorrealismo Italiano; la temática de la memoria, como consecuencia directa de una larga convivencia con la enfermedad del Alzheimer, circunstancia que, además, también fue determinante para el paso efectuado desde lo pictórico hasta lo objetual; y, por último, la importancia de la narrativa efectuada, reflejada mediante el cuidado de los títulos que acompañan siempre a las obras de nuestro artista en particular, interesantes e incisivos epígrafes que se remontan a su etapa de pintor.

La contextualización ofrecida abarca los diversos escenarios de los que se nutre el trabajo objetual de Joan Millet, funcionando los cinco aspectos planteados como claros referentes que, sin lugar a dudas, confieren una posición sólida, tanto a nuestro artista invisible como a quienes tratamos de determinar las claves relacionales mantenidas entre autor, objeto narrador y contexto. Emplazamiento que, por otro lado, concede también una perspectiva desde la que comprender la razón de existir de la completa producción artística estudiada en la presente Tesis Doctoral.

II. **Analizar el contenido narrativo de aquella obra objetual, referida a este artista, y establecer las conexiones necesarias, tanto individuales como sociales, para tratar de constituir su trasfondo y conocer cuestiones como la simbología de elementos empleados, el por qué de su elección en calidad de narradores objetuales o el modo en que se vinculan entre sí, tanto dentro de una misma pieza como entre distintas creaciones:**

Hemos concluido con favorables resultados el análisis del conjunto que comprende toda la obra objetual de Joan Millet[2] desde un punto de vista narrativo, empezando por sus entrañas y abarcando toda la complejidad simbólica desplegada en ella hasta alcanzar su última intención comunicativa. El hecho de desarmar cada pieza individualmente nos ha abierto el campo de la comprensión configurativa en cuanto al uso del objeto se refiere. Y hemos sido capaces de advertir, solo entonces, todos los *porqués* que justifican la presencia de cualquier elemento en las composiciones de Joan Millet, resultando ser estas siempre cuidadosamente pensadas hasta el último detalle. Analítica que, además, como bien apuntamos, nos parece el único modo de averiguar las interrelaciones entre el artista, su obra y el mundo circundante en el que ambos se mueven.

III. **Reflexionar acerca de las ideas planteadas desde las obras, tratar de contextualizarlas y resaltar los aspectos que consideremos de interés para nuestra averiguación:**

Este objetivo se mantiene estrechamente unido al anterior y admite, en cierto sentido, rasgos de subjetividad por nuestra parte. Quedan, por tanto, registradas nuestras opiniones personales a lo largo de la investigación realizada. Sin embargo, hay que añadir que jamás nos hemos permitido la licencia de la libre interpretación, puesto que abordamos un trabajo de investigación académica y nos concierne la verdadera esencia en cuanto a intención narrativa se refiere. En beneficio de ello, diremos que en todo momento nos hemos preocupado de contrastar cualquier tipo de información proveniente de la obra en sí con el autor, hasta el más minucioso detalle. No obstante, somos plenamente conscientes de la estela de subjetividad que dejamos al hacer las reflexiones que estimamos oportunas en la producción comentada, surgidas, precisamente, desde las piezas abordadas. Se trata, justamente, de esa actitud consecuente que estimamos idónea también para cualquier posible espectador que se enfrente al trabajo artístico aquí estudiado: conducir nuestra interpretación por el sendero que nos indican cuantos indicios nos sobrevienen al interactuar con la obra y seguir las pistas que nos guían hacia las correctas posibles interpretaciones. Esta postura que adoptamos a la hora

1 Garín, Felipe M.: *op. cit. El mundo de la pintura.*

2 *n.:* Aunque únicamente hemos registrado aquella obra que aparece en publicaciones.

de enfrentarnos al hecho comprensivo e indagador, mediante un diálogo liderado por un emisor determinado, la obra objetual, a nuestro modo de ver, resulta también enriquecedora, puesto que en un diálogo cabe la inserción de opiniones, siempre y cuando se mantenga una recíproca coherencia comunicativa.

IV. **Reparar en la fase procesual de la producción objetual e identificar la diversidad de materiales y recursos técnicos empleados con el fin de determinar su adecuación para una correcta perdurabilidad, así como averiguar en qué medida coartan la morfología de la obra:**

El correspondiente acercamiento a las diferentes técnicas empleadas para la manipulación objetual nos ha sido de gran ayuda en cuanto a la intención de determinar algunas de las claves necesarias para la comprensión de la unión entre autor, objeto y forma. Estamos plenamente convencidos de que nuestra labor de documentación procesual, en forma de base de datos ampliable, es una efectiva herramienta clarificadora e imprescindible para el conocimiento de este tipo de trabajos creativos. Y a pesar de que en el presente documento únicamente adjuntamos una serie de fichas técnicas, cuyas áreas responden solamente a las de nuestro interés para con la presente Tesis Doctoral, somos conscientes de la utilidad que confiere este archivo que, además, permanece abierto a la incorporación de nuevos campos a considerar.

V. **Catalogar la totalidad de producción artística objetual de Joan Millet, efectuada desde 1994 hasta el presente, con el fin de contar con una visión panorámica de su trabajo como artista del ready-made contemporáneo:**

Efectivamente, la catalogación de aquella obra que, debido a ciertas circunstancias, no aparece en publicaciones es una labor que nos abre una perspectiva basada en el tiempo, mediante la cual hemos podido observar las evoluciones sufridas por las producciones objetuales de Joan Millet desde sus comienzos. Nos parece como mínimo interesante el hecho de vislumbrar en tiempo real el trabajo completo del artista, distribuido por series y cronológicamente.



Quedan de manifiesto, a tal efecto, las aportaciones externas, físicas e intelectuales que, forzosamente, restringen la morfología última de la concepción artística; así como la experiencia acumulada en un mismo individuo que se siente comprometido con un modo de hacer.

Además de nuestros propios intereses arraigados en la más completa comprensión discursiva del autor elegido, también procede señalar que el inventario desarrollado en el presente documento de investigación vuelve visible aquella producción que, debido a unas u otras contingencias, había permanecido hasta entonces ensombrecida. De tal forma, indirectamente, también contribuimos al hecho de facilitar la tarea a futuras investigaciones cuyos propósitos se relacionen, de algún modo, con nuestra propuesta.

Perfilados ya algunos de los apuntes oportunos, conexos a aquellos sub-objetivos antedichos sobre las presentes líneas y siempre subordinados a un objetivo fundamental, ha llegado el momento de centrarnos en este último propósito que busca nuestra tesis, cuya finalidad radica en respaldar y argumentar la hipótesis sugerida. Recordemos, pues, el enunciado del perseguido objetivo principal: **Determinar las claves relacionales encargadas de sujetar la morfología de la obra narrativa-objetual contemporánea, empleando como ejemplo la obra de Joan Millet.**

Así pues, procedemos, seguidamente, a apuntalar algunas de esas claves halladas, aquellas que sostenemos como imprescindibles para nuestro diagnóstico, puesto que nos parecen las de mayor envergadura y constituyen, a nuestro entender, la espina dorsal de este tipo de labor configurativa:

I. **El hecho de situarse en el exterior del circuito artístico visible:** Huida voluntaria que proporciona cierta invisibilidad, pero, por el contrario, confiere libertad y propicia, en el caso que nos concierne, el acercamiento hacia el objeto cuotidiano desde una total sinceridad. Franqueza que, además, impregna el resultado último del quehacer artístico, dotándolo de una poética y una sensibilidad honesta y de carácter intimista que dista de cualquier aparatosidad efectista, siempre fácilmente realizable si se cuenta con capital destinado a ello.

II. **La narración como nuevo método de trasgresión:** Dado que el empleo de cualquier elemento en el ámbito artístico se ha aceptado con total normalidad, tales incursiones objetuales no cuentan ya con ningún carácter incisivo. Sin embargo, Millet desplaza esa labor irreverente al ámbito de la narración que, igualmente, se efectúa a través de sus *objets trouvés*. Estamos ante un cambio de paradigma capaz de posibilitar, a su vez, una actitud discordante frente a la realidad del momento, postura, además, propia de una visión estrictamente renovadora. Cabe señalar, en concordancia con la nueva posición adoptada, que dicha narración, al estar en boca de un sujeto actual y describir su entorno más inmediato, adquiere, asimismo, un carácter de total vigencia y contemporaneidad. El objeto como narrador, una nueva vía artística cuya sugerencia le fue revelada a nuestro autor, según nos cuenta, por Roberto Rossellini en su *Roma città aperta.* Recordemos la serie analizada *Rojos, Rojos. L'or de Moscou*[1], claramente influenciada por los desastres de la guerra convertidos en imagen y presentados mediante la gran pantalla por el citado cineasta italiano.

III. **La visión ácida de la realidad del momento:** El influjo narrativo del cine consumido desde tempranas edades, insinuado ya en el anterior punto, fue lo que proporcionó a nuestro artista invisible una particular manera de narrar el mundo circundante. Por un lado, metódicamente, encontramos en los films rusos de principios del siglo XX su influencia más primaria. Por otro lado, nos presenta una mirada muy subjetiva, ciertamente, pero también crítica y demoledora, en concordancia con la realidad que permanece patente ante nuestra retina. La exageración en la obra de Millet, al igual que ocurre con el cine de Fellini, no es tal si la contrastamos con el transcurrir social del momento. Podría decirse incluso que, a pesar de todo, el entorno cuotidiano de su situación concreta supera con creces cualquier representación esperpéntica que de ella se haga. Por lo cual, nuestro artista ha de mantenerse en constante vigilia, renovándose al unísono con su tiempo y, evidentemente, también con la obra que nos presenta.

1 Visitar la página 142.



IV. **El gusto y la valoración del objeto de todas las épocas:** En Millet encontramos no solo el gusto por las antigüedades sino, también, por los elementos pertenecientes a etapas posteriores. Esta valoración suscita, en última instancia, el otorgamiento de un significado a tales objetos que, seguramente, funcionan como testimonios de una temporalidad y un espacio determinados. Además, dicho espacio-tiempo también queda registrado en su empleo ulterior, en su posterior vida, aun a pesar de perder la función originaria con vistas a traspasar hacia el umbral de lo inútil, al denominado plano artístico. Sin embargo, el empleo de elementos de distinta época invita al ejercicio de la memoria, se evoca siempre su procedencia, sea temporal, de estamento social o de lugar y, en cierto modo, también con estas inclusiones se reivindica una idiosincrasia para los tiempos en que coexistimos. En la actualidad, parece ser que el carácter de los objetos se ha desvanecido y, correlativamente, toda preocupación artesanal en relación a los mismos, siendo y como es, también, una cuestión ideológica. En este sentido, nuestra etapa parece haberse desprendido de cualquier rasgo de identidad y tal vez sea esta circunstancia, justamente, el detonante encargado de infundir en la obra de Millet un temperamento propio de la reivindicación en relación a la entidad objetual; en sus composiciones los objetos exigen una escenografía perfecta y acorde con su historia inherente. La misma precisión la podemos también advertir en los decorados y el *atrezzo* vinculados a las producciones fílmicas de directores como Luchino Visconti o Stanley Kubrik.

V. **La estética en función de la narración:** La ausencia de elementos que desvirtúan aquello que se pretende comunicar es evidente en la producción artística de Joan Millet. Los objetos anecdóticos no parecen tener cabida en sus escenarios y todo existe en las respectivas obras por una razón muy detallada. Este hecho, que descarta fulminantemente el *horror vacui*, supone, a su vez, una capacidad de síntesis que, en último término, resulta poética, retórica. E incluso cuando una multitud de elementos se disponen de determinada manera con la finalidad última de ejercer la narración pertinente, estos parecen percibirse siempre como unidad. La elegancia

distributiva, tanto formal como intelectual, la composición mental y la composición narrativa, precisan de concisión para su correcta transmisión. Cabe señalar que Millet, desde su etapa de pintor, siempre ha perseguido la difícil tarea de decir lo máximo posible, tanto morfológica como conceptualmente, con el mínimo registro; actitud que, inevitablemente, se ha traducido y adecuado para participar en su trabajo posterior.

VI. **La consideración técnica:** La manifiesta preocupación por la profesionalidad y la estabilidad de las obras resultantes coarta de forma significativa la apariencia de estas. Es debido al respeto hacia la tradición artesanal y la evolución de la técnica. Así mismo, conviene considerar los avances históricos en el campo correspondiente para acogerse a la manipulación idónea de un objeto con características representativas, así como para la confección de ejemplares sin alterar significativamente sus cualidades morfológicas y estructurales. A ello procede incluir, lógicamente, la decisión de contar con profesionales del sector, léase doradores, orfebres, tapiceros, grabadores, etc.

Tras el cumplimiento de todos los objetivos planteados y la enumeración de las claves que creemos principales contribuyentes en la confección de las obras objetuales concernientes a nuestro estudio, estamos en disposición de decir que nuestra hipótesis queda, por tanto, como mínimo, sólidamente reforzada. Recordemos que esta giraba en torno a **la existencia de nexos ocultos entre el objeto encontrado y el artista que lo adopta, lo rescata o lo concreta; así como a la posibilidad de configuración formal de la obra objetual a partir de las necesidades narrativas y técnicas.**

Comenta Zygmunt Bauman, reflexionando en torno a la actualidad artística, que *«Por ser refractario al consumo, el arte supo preservar su vínculo con lo perpetuo. Pero esta resistencia resulta inútil en un mundo donde los objetos culturales surgen […] para generar un impacto máximo y una obsolescencia instantánea.»*[1] En este sentido y tomando en consideración los resultados de nuestra actividad investigadora, se nos arroja una conclusión fundamental ineludible que sustraemos, precisamente, al cuestionar las palabras del

1 Bauman, Zygmunt: *Arte, ¿líquido?,* Madrid, Sequitur, 2007, p.20.



pensador polaco, así como hilando vínculos entre las características formales de la producción de Millet, que como hemos constatado responden a necesidades narrativas y técnicas, con las producciones coetáneas presentadas por el mercado artístico contemporáneo. Llegamos entonces a la conclusión más esencial, aquella que desvela, en cierto modo, un carácter renovador. Antes de proceder a tal apreciación, conviene puntualizar, con el fin de evitar malentendidos, que nos hallamos estudiando una obra en cuyo centro permanece el objeto ya existente. Evidentemente, los avances tecnológicos que hoy se nos presentan ofrecen un abanico de posibilidades técnicas que responden a una definición bien distinta de la que abordamos y, por ello, nos centramos exclusivamente en el tema que nos concierne.

Justamente, atendiendo a la morfología última de las piezas objetuales que nos entrega la carrera de nuestro autor invisible, nos percatamos de que su máxima preocupación radica en un interés técnico. Sin embargo, considerando la investigación realizada, observamos que esta actitud es puramente voluntaria, dado que la actualidad artística admite cualquier tipo de manifestación procesual, permanezca o no consecuente con la evolución y los resultados de procedimiento alcanzados durante una dilatada tradición artística y artesanal, enfocada siempre hacia la óptima conservación del producto. Estimando lo dicho y atendiendo especialmente al carácter opcional en relación a tal afán y cuidado técnico, manifiesto en el quehacer artístico de Millet, deducimos que, en el caso que nos atañe, se trata, en último término, de una elección moral y, consiguientemente, ideológica. Pretendemos, por tanto, exponer con ello que la extremada preocupación por la perdurabilidad del producto artístico en plena contemporaneidad responde, a su vez, a una reivindicación por el conocimiento del material utilizado, así como a una consideración hacia los medios empleados y un respeto por los alcances técnicos que la Historia se ha encargado de registrar mediante la supervivencia de ejemplares artísticos y de orfebrería, entre otros. Una labor que, por otra parte, de considerarse, evitaría a los restauradores la creación de congresos destinados a dilucidar el método, así como el dilema ético de tener que intervenir en salvar una obra que el artista ha engendrado para ser demasiado efímera. Esta resistencia que Millet admira de sus antepasados y anhela de sus contemporáneos, basada en la toma de consciencia sobre los materiales y sus diferentes posibilidades plásticas, es la que confiere a su obra un talante innovador. No obstante,

dicha práctica requiere plena concienciación, puesto que *«[…] no construye una experiencia inofensiva, sino una aventura que puede causar problemas psíquicos y morales, como ocurre con la propia vida, de la cual es imagen y transfiguración. Eso significa que desempeña un papel formador de la personalidad, pero no de acuerdo con las convenciones sino, sobre todo, de acuerdo con la fuerza indiscriminada y poderosa de la propia realidad.»*[1]

De tal modo, Joan Millet rompe con los esquemas establecidos y cuestiona una era contemporánea en la cual *todo vale*, víctima, seguramente, de la actitud posmoderna que permite justificar cualquier acto creativo. Con todo, esa puesta en *tela de juicio* de algunos de los valores actuales, acción realizada contundentemente por nuestro artista invisible mediante su trabajo objetual, obliga, por una parte, a una reconsideración en relación al interés de la obra artística realizada desde que Duchamp ofreciera la liberación que permitió al arte abarcar cualquier tipo de manifestación; y, subsiguientemente, exige una respuesta que fundamente esas prácticas, técnicamente inconscientes, que en la actualidad, debido a su prolongado repertorio y a un obvio deterioro precoz en multitud de sus ejemplares, parece carecer de todo sentido o reclamar una inminente actualización.

En consecuencia, Millet, al igual que hizo Marcel Duchamp en su momento, cuestiona bravamente su entorno artístico y propone una alternativa viable basada en dos ideas, como bien ha quedado registrado en el presente trabajo de investigación, a saber:

I. El respeto tanto hacia los procedimientos técnicos como hacia la Historia del Arte y la artesanía que los perfeccionaron, con el objetivo puesto en la perdurabilidad de la obra y, por tanto, en la vuelta a la coherencia entre el valor de uso y el valor de cambio de ésta. Se pretende una nueva manera de concebir el hecho artístico que reclama cierta precisión técnica, ya que conviene situar el interés de la obra en concordancia con una cuestión física, de durabilidad, puesto que el Arte funciona, además, como testigo de una época determinada y, por consiguiente, precisa de cierta resistencia al tiempo.

1 Cándido, Antonio: *Ensayos y comentarios,* México, D.F., FCE, 1995, p.155.



II. El desplazamiento de la condición trasgresora hacia el terreno narrativo. Este posicionamiento responde a una idea de actualización conceptual que conserva la vigencia comunicativa. Dado que el emisor -el artista- se inscribe en la actualidad, todo cuanto relata pertenece a su realidad más próxima y también la producción realizada adquiere una fuerte validez y compromiso contemporáneos.

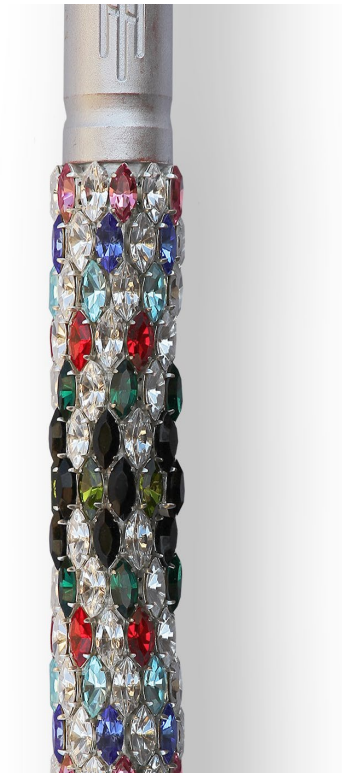
Esta reacción que, en definitiva, es un replanteamiento de los valores artísticos imperantes en el momento, se sitúa en la más estricta y coherente idea de *vanguardia*; se golpea al movimiento instaurado, se le interroga con energía. Como hemos visto, Millet se posiciona del lado más acorde con la esencia del arte y su compromiso pertenece íntegramente a éste. Aquí es donde radica el carácter innovador de nuestro artista y desde donde surge esa actitud capaz de reactualizar aquello que parecía haber llegado a su límite, confín que, a nuestro entender, permite observar la trayectoria desde lo alto para poder volver atrás, si cabe, con más experiencia y así reconsiderar qué beneficia a nuestro trabajo creativo.

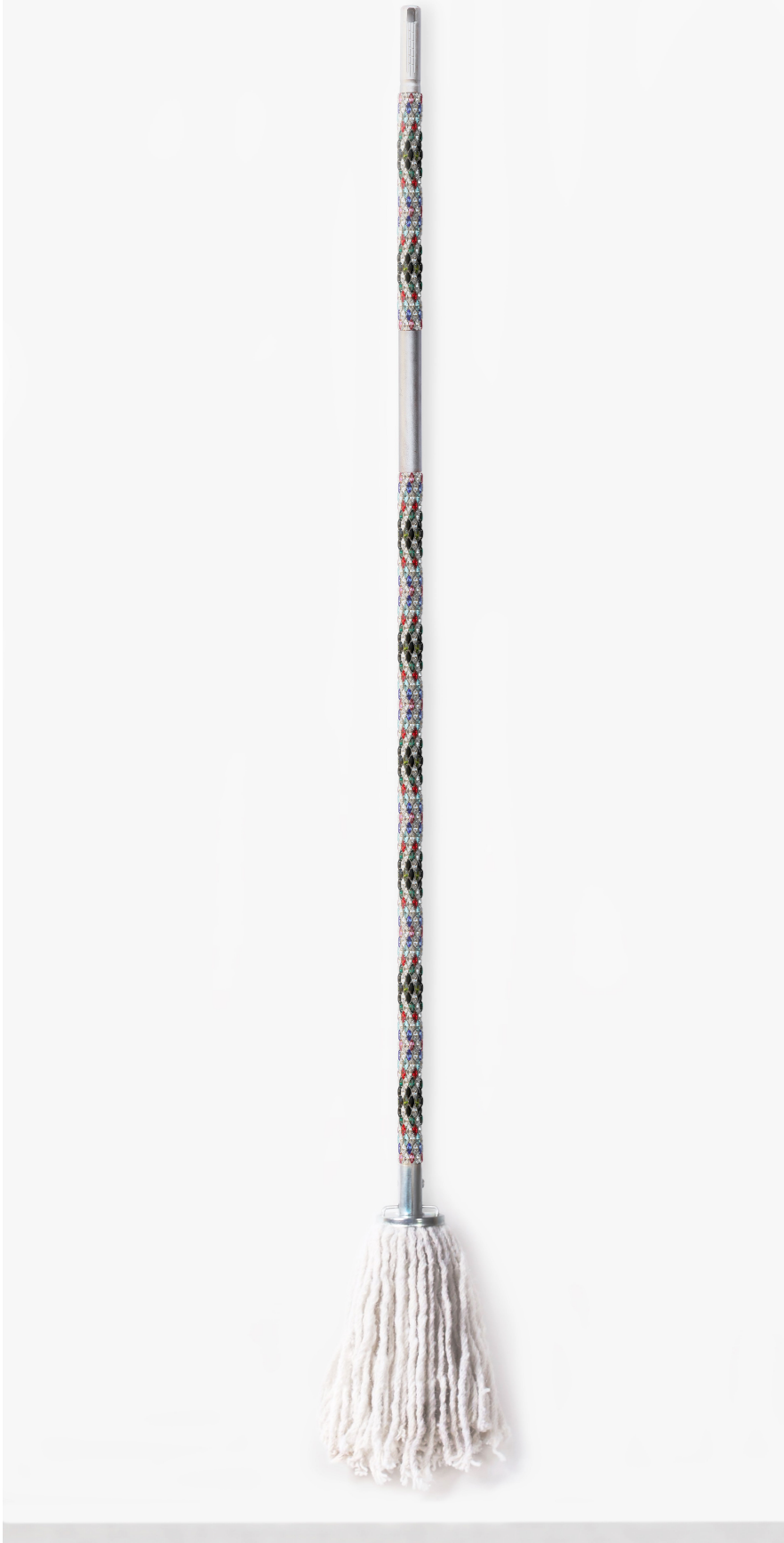
Diremos, citando a John Berger, que la presente Tesis Doctoral *«[…] no es más que el proyecto de un estudio que quizás emprendan otros. No obstante, el punto de partida de este proyecto debe quedar claro.»*[1] De modo que concluiremos reincidiendo en la idea primordial de que el temperamento de Joan Millet y su acercamiento al acto artístico conllevan, inevitablemente, una visión no solo narrativa de su entorno inmediato, sino también ideológica, como bien hemos apuntalado a lo largo de lo escrito. Se ofrece, de tal forma, una nueva posibilidad discursiva que conjuga los valores tradicionales con los actuales, en lugar de negarlos siguiendo la tónica imperante hasta el momento. La ética y la estética parecen caminar, una vez más, de la mano, no exentas del necesario espíritu crítico que demanda el mundo de hoy.

1 Berger, John: *Modos de ver,* Barcelona, Gustavo Gili, 2016, p.109.

_Anexo I_

Obra objetual no catalogada





Pour toi qui crois tout avoir VIII (1994)
145 x 120 x 120 mm

Cabeza de dictador (1995)
500 x 500 x 500 mm

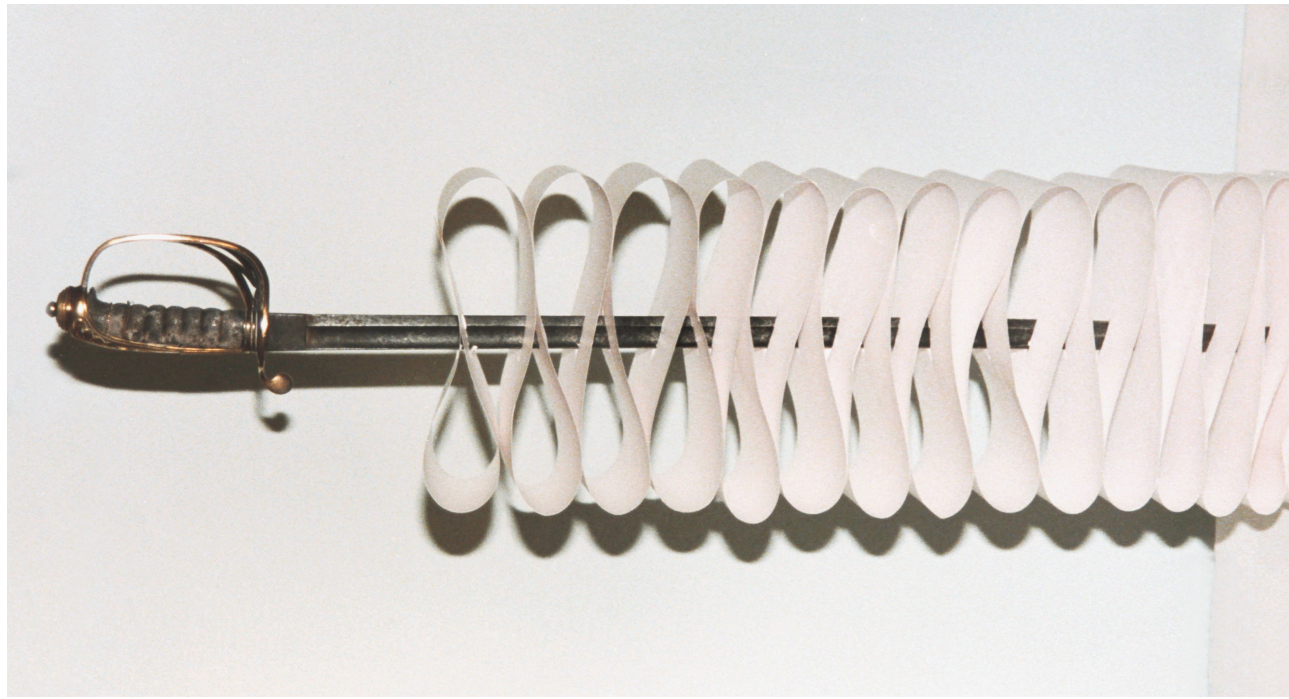
Las tres gracias (1995)
1800 x 200 x 200 mm

Mediterrània I (1996)
500 x 1000 x 700 mm

El abuelo no era un paperclip (1996)
302 x 232 x 300 mm

Mediterrània II (1996)
350 x 300 x 300 mm

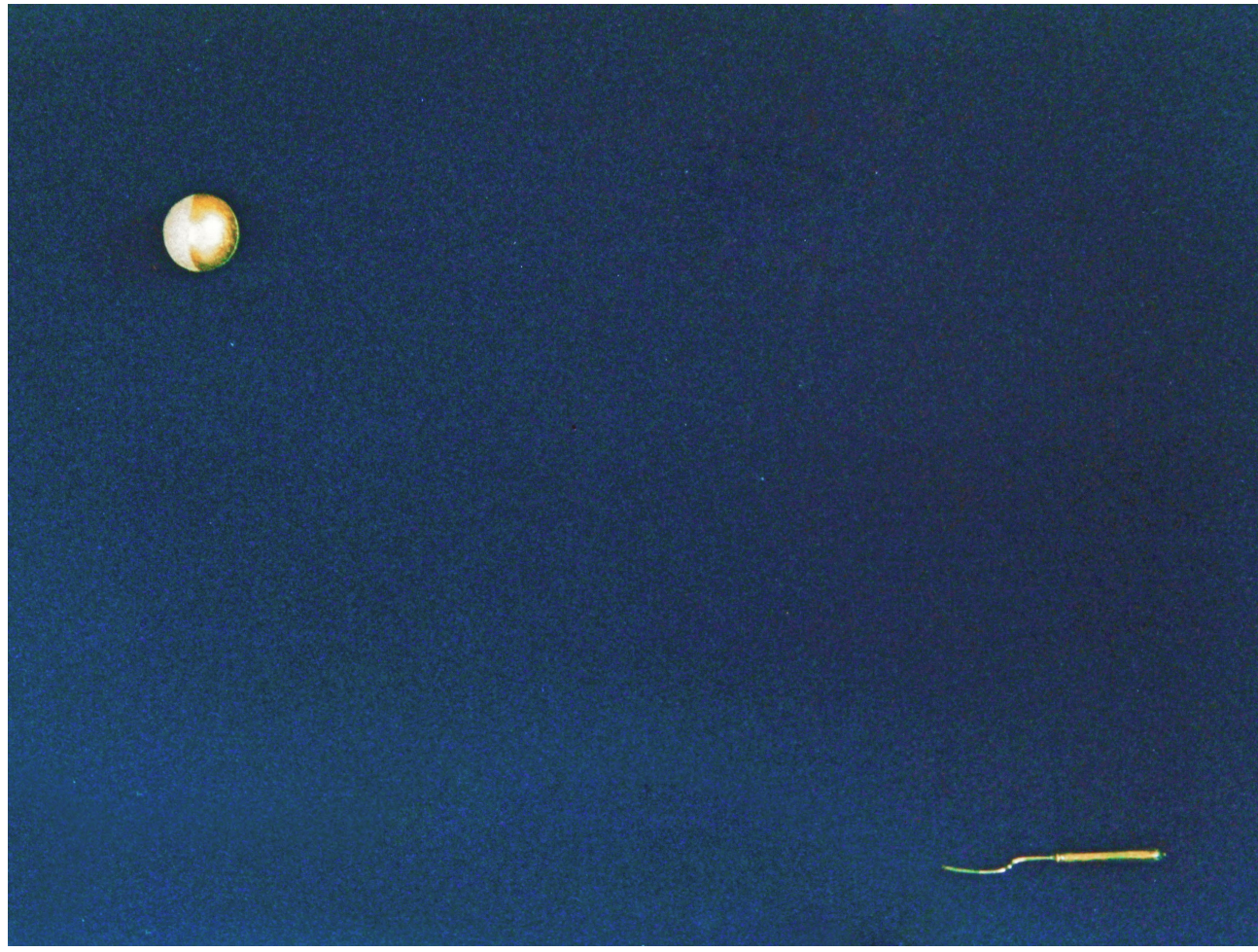




Spanglish (1997)
180 x 870 x 90 mm

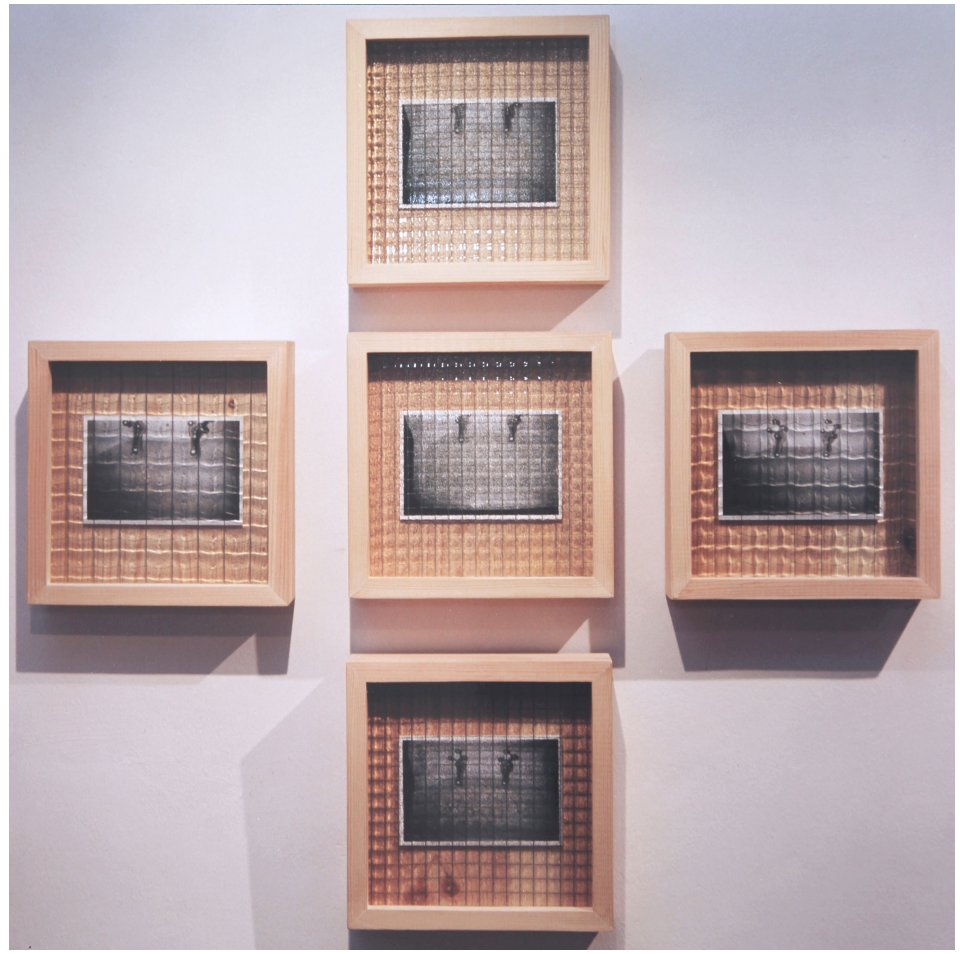
SOS Racisme (1997)
900 x 600 x 200 mm





3/4 parts (1997)
810 x 1160 x 50 mm

Homenaje a Duchamp I (1998)
940 x 330 x 330 mm



Ce-ci serait vraiement un Christo (1996)
1850 x 1600 x 1200 mm

Cajón de sastre (2004)
870 x 530 x 330 mm

Exhibitionniste (1999)
870 x 540 x 330 mm

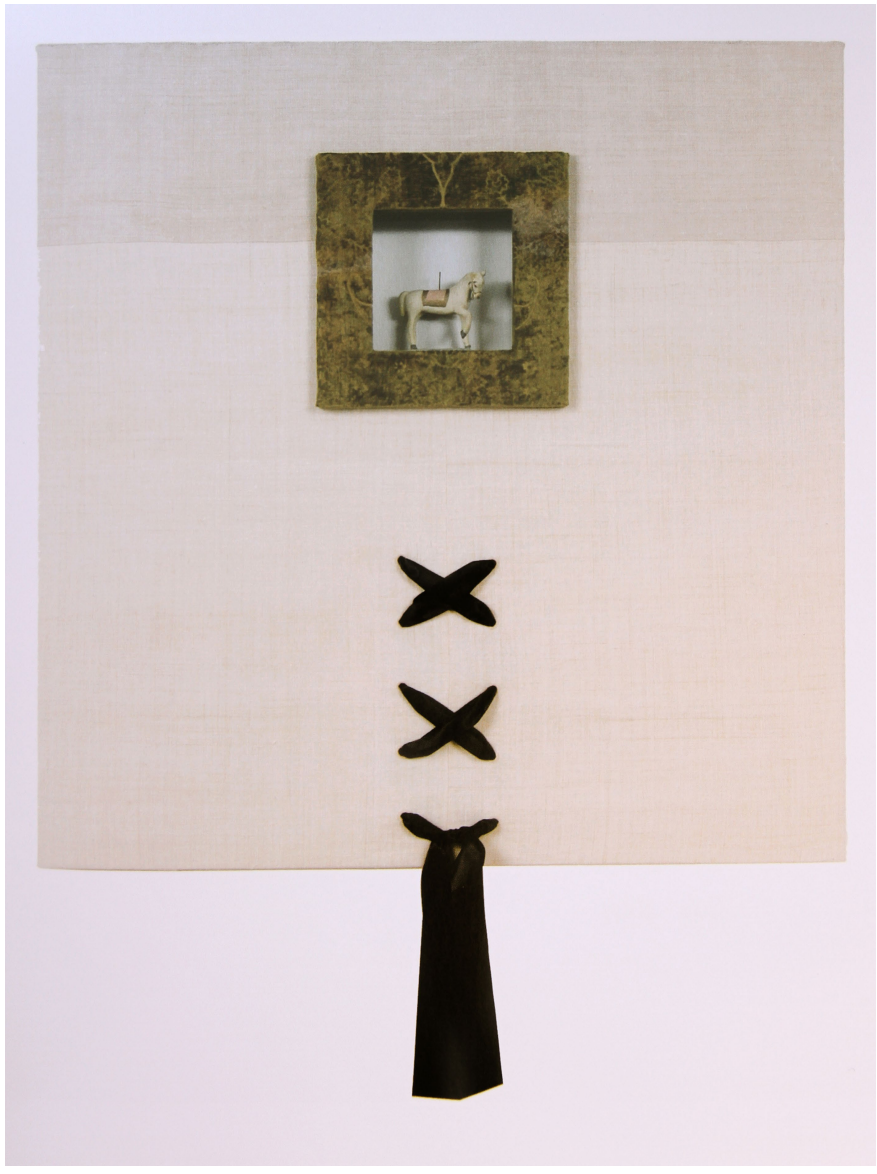
De nuevo en casa (2005)
700 x 500 x 70 mm c/u

Trofeus (2005)
250 x 250 x 50 mm c/u

Perdonnez moi, mais ce porte-bouteilles n'est pas à Duchamp, c'est à moi. Ne voyez-vous pas qu'il est plus grand et qu'il est doré? (2007)
1000 x 495 x 340 mm

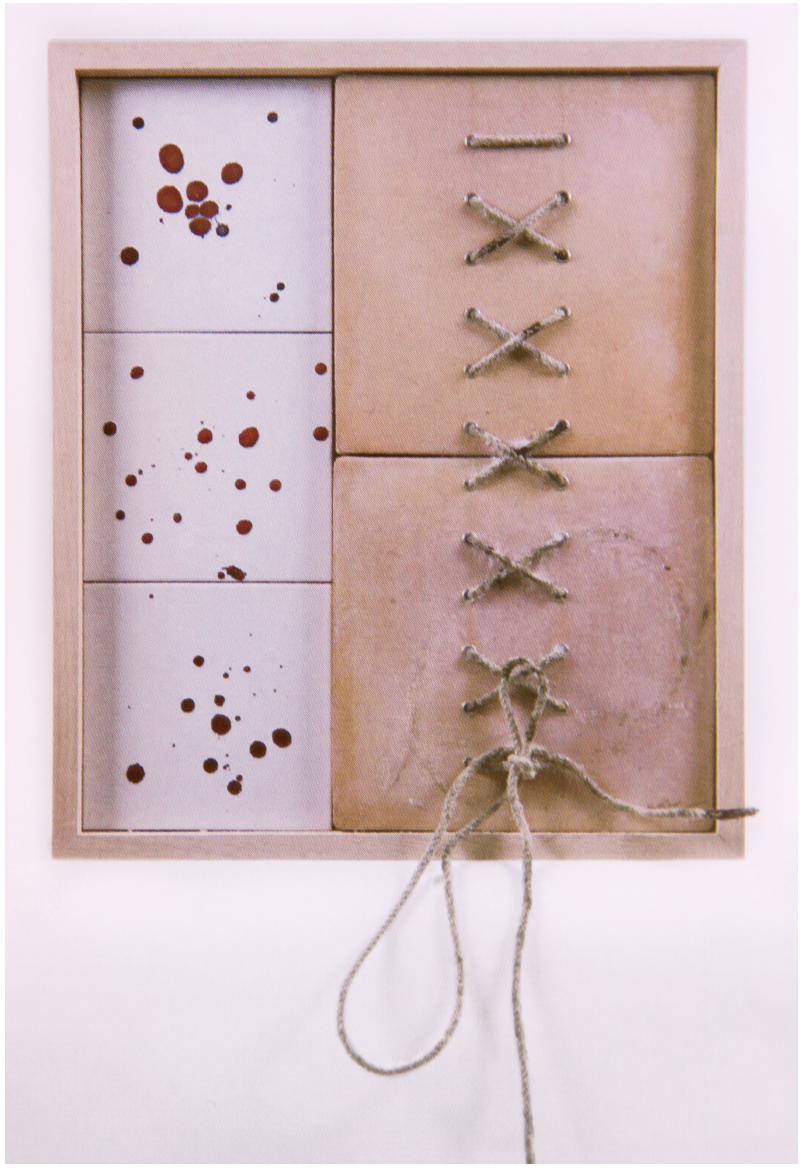
Ducat d'ombres. Homenatge a Joan M. Monjo (2007)
1200 x 800 x 50 mm
-página siguiente-

DUX

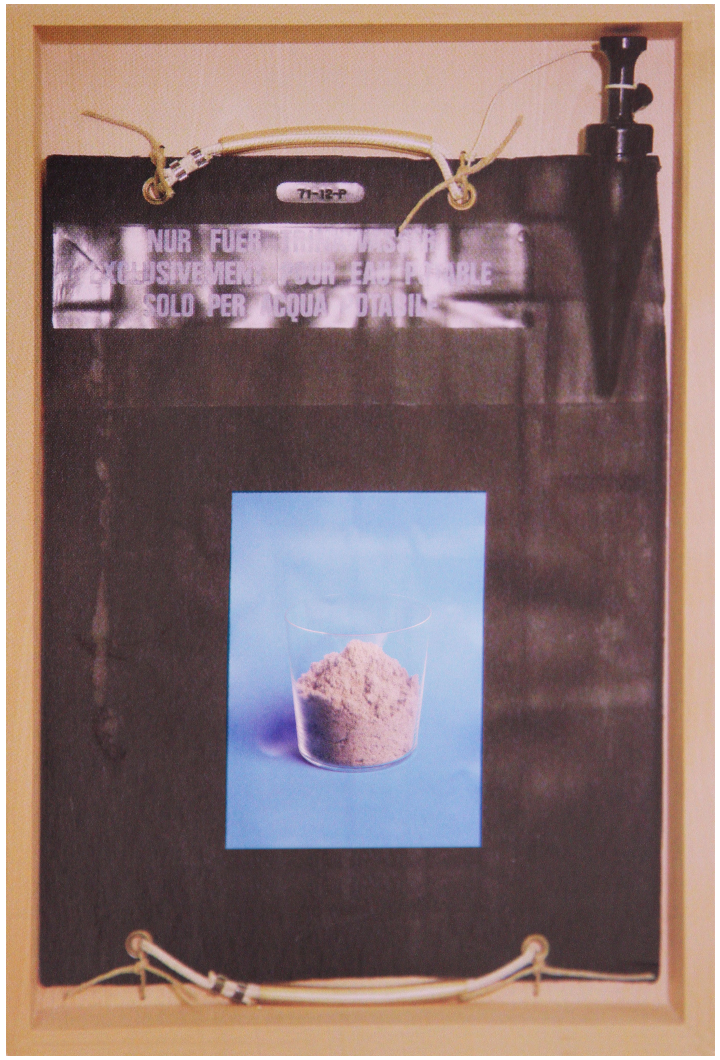


D'un temps, d'un pais (2008)
900 x 900 x 70 mm



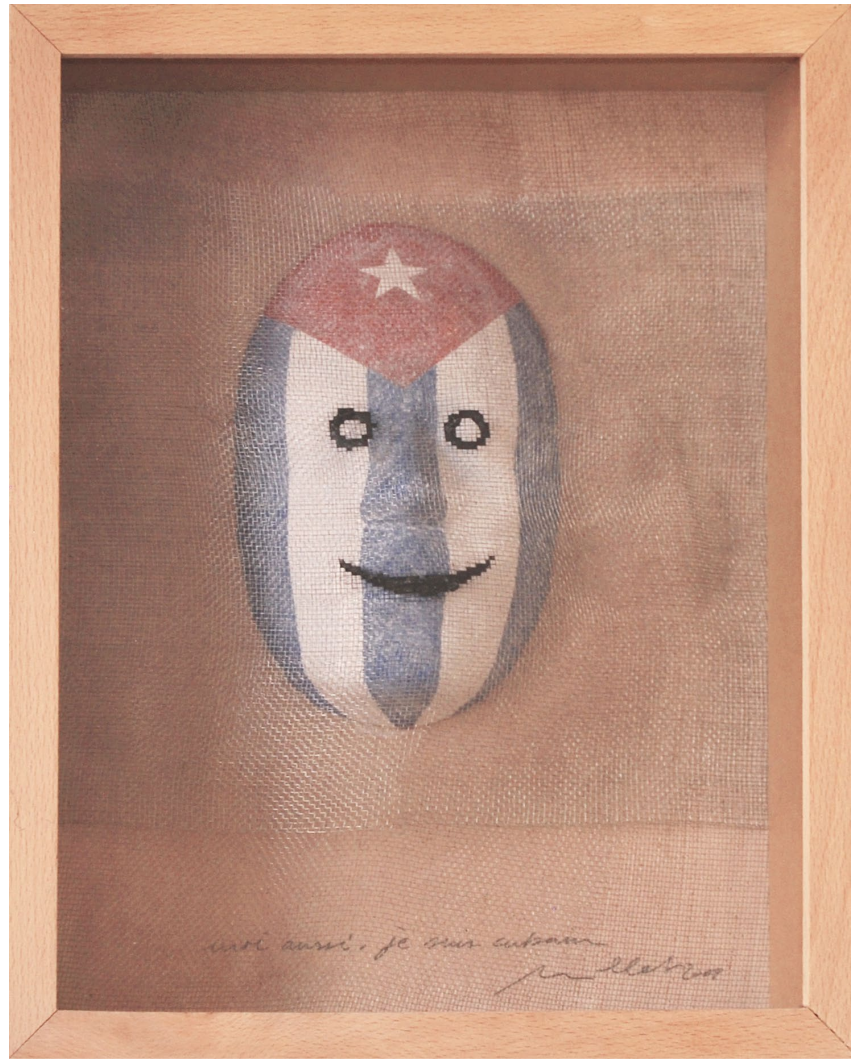


Corset (2008)
650 x 550 x 70 mm




Cette terre n'est pas d'Hermès (2008)
750 x 500 x 70 mm






Moi aussí, je suis cubain (2008)
420 x 340 x 120 mm

Novembre (2008)
700 x 1000 x 300 mm

Els amants. Homenaje a
Vicent Andrés Estellés
(2010)
1200 x 150 x 110 mm

In memoriam. Homenaje
a Miguel Hernández
(2011)
1500 x 260 x 260 mm

Jaula republicana? (2013)
820 x 250 x 250 mm

¡Qué lástima! (2013)
1150 x 340 x 40 mm

Geometría (2013)
345 x 410 x 50 mm

Ausencia (2013)
380 x 340 x 65 mm

España 2012 (2013)
550 x 550 x 250 mm

Irreparable (2014)
325 x 395 x 30 mm

¿Y tú qué sabes? (2014)
820 x 250 x 250 mm

Secretos de familia
(2014)
300 x 600 x 600 mm
-siguiente obra-

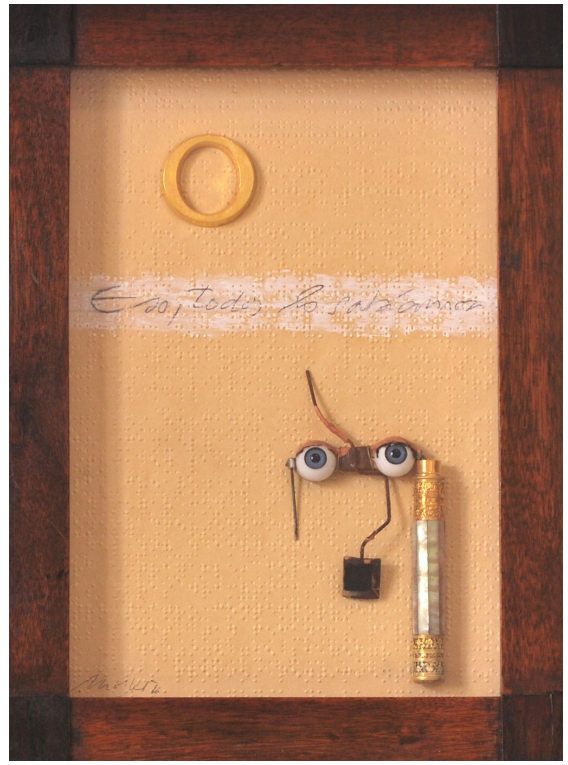
S

Pareja (2015)
335 x 285 x 100 mm

Historia (2015)
680 x 1000 x 250 mm

Objeto (2016)
390 x 480 x 60 mm



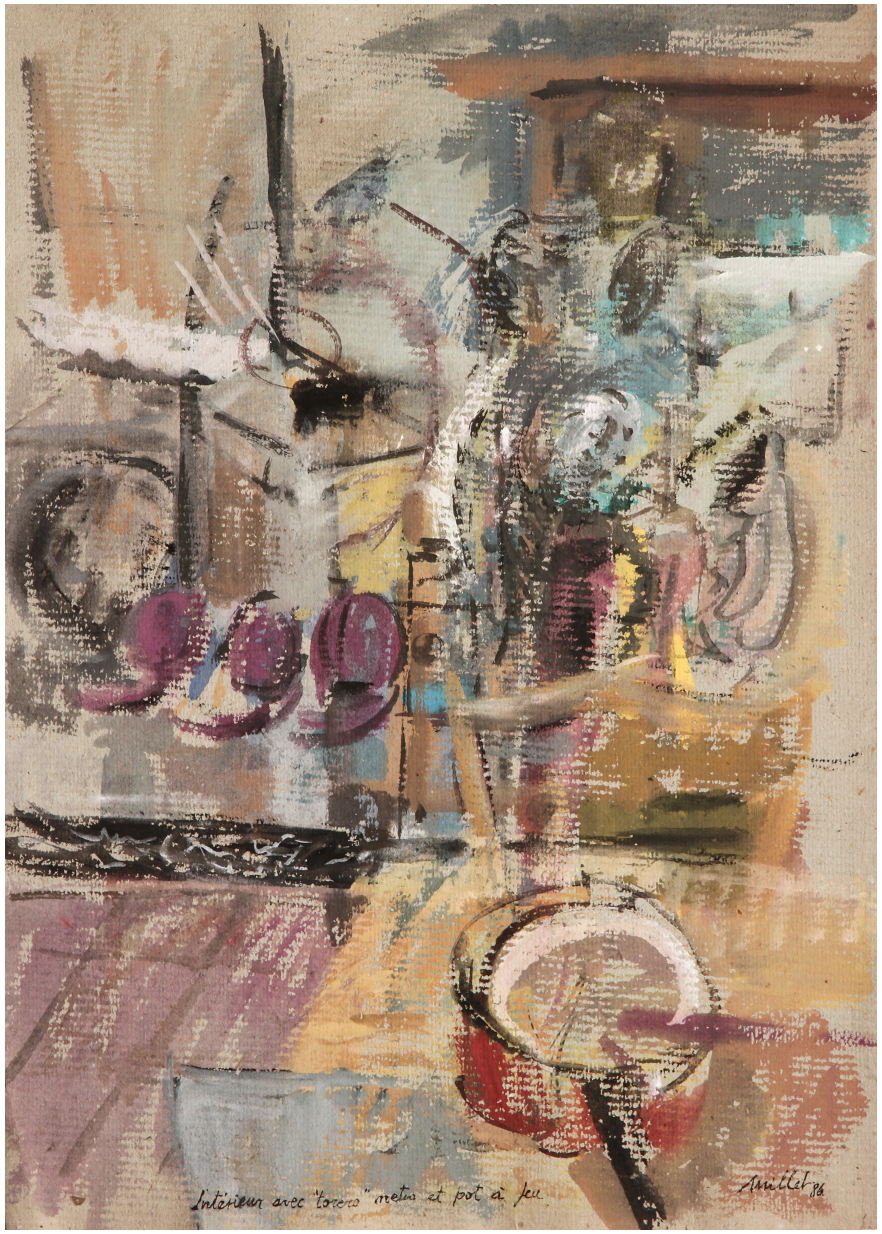


Eso todos lo sabíamos (2016)
345 x 255 x 40 mm

Zurcido. Homenaje a Miriam Denton (2016)
330 x 270 x 65 mm

_Anexo II_

Selección de obra pictórica




Intérieur avec toréador, métro et pot a feu (1986)
700 x 495 mm

Ma femme se drogue, mais en plus elle est soprano (1986)
700 x 495 mm

Regarde, c'est chouette, le ventilateur sur la console Louis XVI.
Sans la révolution cela n'aurait pas été possible. (1987)
700 x 495 mm

Je crois que tu as mis le fauteil trop en haut (1987)
700 x 495 mm

Picabia oui, Magritte non. Je le regretté! (1990)
495 x 695 mm

Le danger jaune (1990)
700 x 495 mm

Le danger allemand (1990)
500 x 700 mm

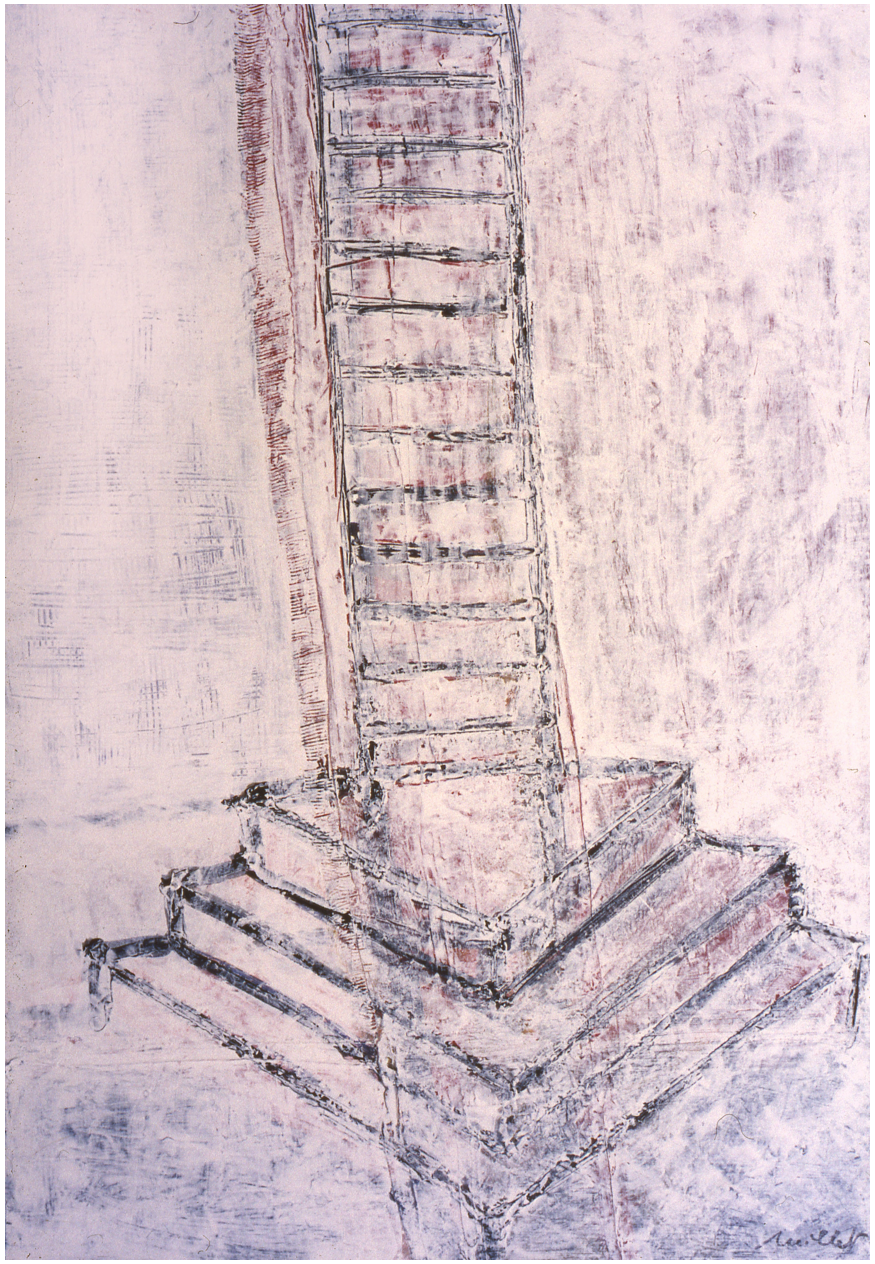
Le danger allemand (1990)
500 x 700 mm

J'espère que les enterrements des présidents soviétiques ne changent jamais I (1991)
730 x 510 mm

J'espère que les enterrements des présidents soviétiques ne changent jamais II (1991)
500 x 760 mm

Qu'as tu à dire de ma crème Chantilly? I (1992)
545 x 745 mm

Qu'as tu à dire de ma crème Chantilly? II (1992)
545 x 745 mm



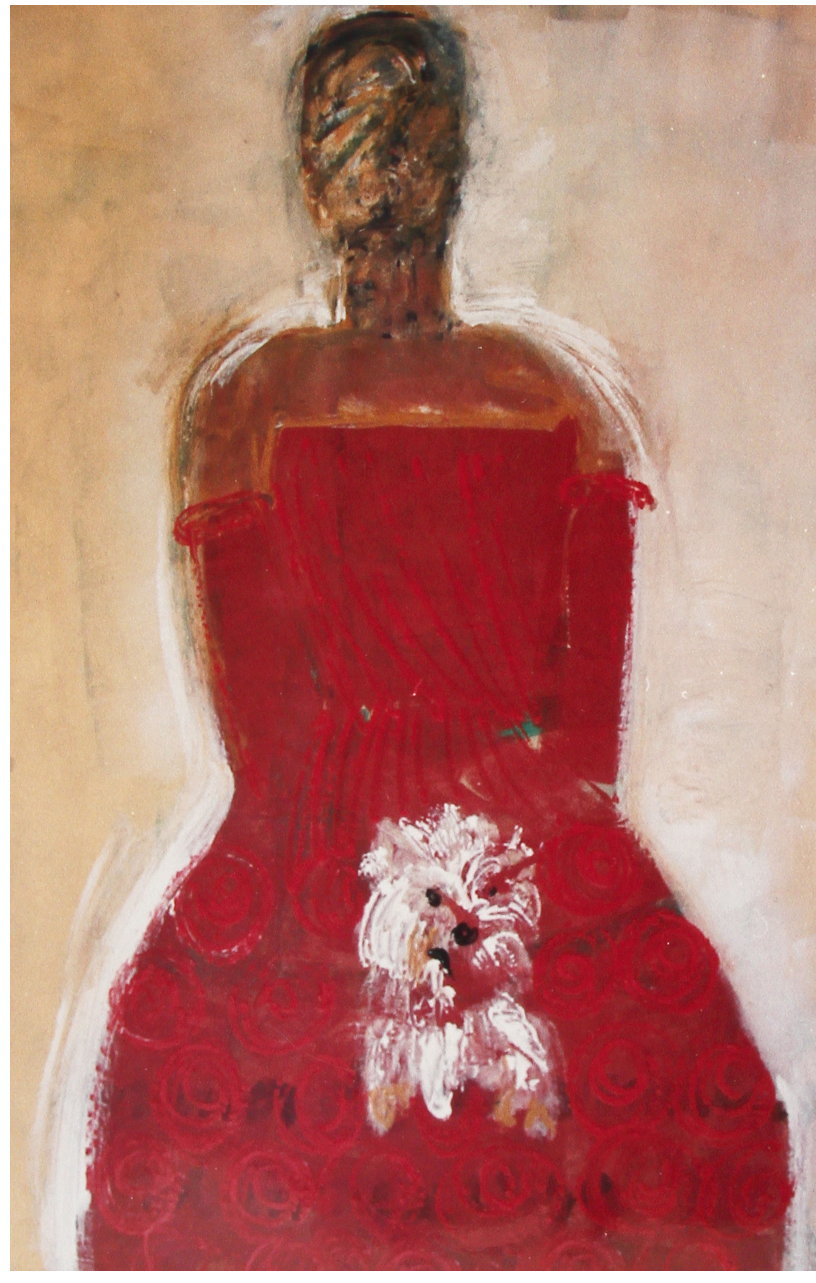
Les salauds ne montent pas les escaliers, ils naissent déjà là-haut I (1992)
700 x 500 mm

Les salauds ne montent pas les escaliers, ils naissent déjà là-haut II (1992)
700 x 500 mm

En este momento, la Virgen de la Esperanza Macarena mea en los morros de nuestro presidente. Como puede observar, según la tradición judeo-cristiana, este acto se realiza de espaldas al espectador. (1992) 1030 x 730 mm

Chien bourgois en partegeant gâteau avec sa maîtresse.
Observez, elle porte une robe de Valentino I (1994)
1120 x 820 mm





Chien bourgois en partegeant gâteau avec sa maîtresse.
Observez, elle porte une robe de Valentino II (1994)
1120 x 820 mm

Chien bourgois en partegeant gâteau avec sa maîtresse.
Observez, elle porte une robe de Valentino III (1994)
1160 x 890 mm

_Anexo III_

Fragmentos de la entrevista realizada

En este tipo de conversaciones a modo de entrevista, a menudo de largas respuestas repletas de mordacidad e ironía, la dispersión resulta necesaria para el creativo común, dado que los santificados únicamente se dedican a hacer milagros. Esta dispersión, en el caso concreto de Joan Millet, parece exagerarse y extenderse hasta alcanzar los límites, lo cual propicia un acercamiento tangencial al tema desde una perspectiva mucho más amplia. Digamos que cuenta con cierta facilidad para perderse en comparaciones y divagaciones, que transita sobre el sinuoso camino que conforma los límites. Sin embargo, de no ser así, no podría ofrecernos la información que necesitamos, puesto que esta no resulta siempre concreta. Es de agradecer, por tanto, la actitud mantenida en estas charlas, carentes de prejuicios, de sentido crítico y con vehemencia en la expresión.

De tal modo, y para que el lector se haga una idea aproximada de la naturaleza de tales encuentros, hemos decidido hacer una recopilación que creemos muy representativa. Como bien dice nuestro artista: *«hay que aprovechar la información para ser ecléctico incluso en el discurso.»*

1. **David Marqués: Usted se ha calificado como artista invisible en innumerables ocasiones a lo largo de las conversaciones que hemos tenido y no parece haberlo hecho sin previa meditación. Dígame por qué.**

   Joan Millet: Invisibles somos todos los artistas que, por un motivo u otro, estamos fuera del circuito, llámale como quieras. Parece ser que en un país no puede haber más de diez o doce artistas, pongamos once que es el día en que nací yo, con no sé qué transcendencia artística o calidad suficiente; tal vez no sea sostenible una cantidad mayor. De ser por lo que fuere, ¡imagínate

cuantos somos los que no estamos! Esta afirmación la leí en una entrevista que en un suplemento de El País le hicieron a Carmen Giménez, la hija del último presidente de la República Española en el exilio, seguramente dorado. Ahora bien, hay que considerar, creo, que aquella afirmación hacía referencia a cuestiones de marketing y mercado internacional, ya que el supuesto nivel de calidad de los elegidos, seguro que respondía a parámetros abstractos, por aquello de pertenecer al arte. Ya ves que, por otra parte, soy demasiado crítico para lo que se lleva ahora, momento en el que lo políticamente correcto es más una *pose* que una convicción. ¡Y mira que en España somos más de *zapateao* y enérgicos movimientos! Así pues, supongo que la *pose* debe de venir del paso del estado de cultura al de civilización.

Imagínate que yo me atreva a decir, a afirmar, que de las manos, como vulgarmente se dice, de nuestro gran gurú de la figuración, Antonio López, ha salido el peor retrato de la familia real española de toda su Historia. ¿Sería verdad si lo comparásemos con cualquier pintura de mejor factura de tiempos pasados, o peor solamente por la vulgar indumentaria de los retratados que recuerda a la de unos pueblerinos invitados a una comunión de los años noventa? Los tildados de expertos, con un talante más políticamente correcto que el mío, dirían de ambas consideraciones que son fruto exclusivamente de mi opinión. Y yo, ciertamente, tendría que aceptarlo con caridad cristiana, porque es verdad que lo son. Aunque estoy seguro de que la reina y las infantas, cada vez que se ven de esa guisa vestidas para la posteridad, maldicen al divino pintor para los restos. ¡Con lo que se han refinado ellas en esos veinte años, transcurridos entre sutiles pinceladas, hasta la conclusión del retrato familiar! Aunque, por suerte, seguramente, en su memoria no se conserven las pinturas de nuestro Vicente López o de don Federico de Madrazo, ni las de los doscientos artistas más que ha habido a caballo entre el siglo XIX y la primera mitad del XX. Esa pintura que algunos consideran superada y también alcanzable con cierto grado de paciencia. Tal vez ellos tengan razón, pero, como estamos todos nerviosos y ansiosos, no llegamos a centrarnos y vemos cosas tan fáciles que llegan al estrellato súbitamente que no podemos perder tanto tiempo tratando de alcanzar ese nivel que



ya tuvieron otros. ¡Hasta el señor López ha tardado veinte años en parir el engendro! ¡Este es más listo que todos aquellos que solo tenían mano y destreza!

Seguro que Sibila les hubiera diseñado una ropa más atemporal, de la que no habría motivos para arrepentirse. Pero Don Antonio, hombre de hatillo, de sublime y contenida modestia, no repuso en ello. Dicen que la reina y las *nenas* han tenido que ir al psicólogo porque no lo superan, prefieren la vida secreta y paralela de papá a verse con esa indumentaria para toda la vida. La reina incluso piensa que tiene las piernas cambiadas, invertidas. ¡No las ponía en esa posición ni cuando Rostropovich pasaba, sutilmente, el arco por las cuerdas de su violoncelo! Un drama real lo que sufren estas mujeres.

Mire, en los años 1988/1989 visité N.Y. En el 1989 participé en una exposición colectiva en uno de aquellos *lofts* que aquí todavía la arquitectura no había hecho populares. A la vez, visité, entonces, muchas galerías. Coincidí, incluso, con la exposición de Barceló en la de Leo Castelli. Y, por supuesto, también visité otras, de nivel no tan prestigioso, en las que exponían otros autores tan interesantes como desconocidos para mí. Aquella experiencia enriquecedora me sirvió para hacer esa cura de humildad que los artistas necesitamos cuando pensamos lo únicos e interesantes que podemos resultar. Si aquellos a los que consideraba desconocidos, también lo eran aquí, en su mayoría, ¿qué méritos tenía yo para ser reconocido? Realmente, eran invisibles para el resto del mundo, aunque estuvieran exponiendo en la gran manzana, N.Y. donde se decía que había ochenta mil artistas. Aquello me sirvió para esa purga de flato estúpido para el resto de mis días.

**2. D.M.: Volviendo al tema, ¿cree que tiene alguna ventaja para un artista eso de la invisibilidad?**

J.M.: Sí, cuando se tiene independencia económica, como yo la he tenido al convertirme en funcionario a los veintitrés años. Si no tienes esa independencia has de estar siempre haciéndote ver

y notar, y cuando se es joven es agradable pasearte, pero a ciertas edades ya te hacen los demás invisible, o dicen: *«¿este viejo pesado donde va?»* aunque te traten de Don. Y, como con la vejez cada vez eres más invisible, mejor decidir no estar, antes de que llegues a estorbar.

Aquí no hay Conchas Piquer, que deciden una retirada a tiempo. Solo tienes que pensar en los finales de Monet o Renoir, por ejemplo, cuya obra es preferible no ver. Detrás de ellos todos, porque todos queremos morir con las botas puestas y haciendo cosas bonitas, y si es al final de tus días cuando te viene la fortuna, ¿cómo vas a parar?

En mi caso, la invisibilidad ha sido una elección. La idea de sentirme como el personaje narrador de una novela que, sin ser visto, cuenta lo que acontece a su alrededor, siempre me atrajo.

**3. D.M.: ¿De haber seguido pintando, sería igualmente invisible?**

J.M.: Casi seguro que sí. Estar o no estar no depende exclusivamente de la voluntad del artista, aunque entre los locales tengamos a algunos que están por cansancio, adscripción o clientelismo. ¡Y que pesados resultan muchos de ellos! Por otro lado, quizás sea esa su obligación. ¡Cuantos años torturándonos las retinas! ¡Por favor, entes trans-democráticos, háganlos hijos predilectos y que nos permitan olvidarnos de ellos, a ver si algún día les volvemos a echar de menos!

Pensándolo bien, la peor invisibilidad se da cuando te haces mayor y nadie te mira. ¡Esa invisibilidad sí que jode de verdad!

La obra de arte, ahora que casi todo tiene la licencia de serlo, quien la descubre primero, y a quien le sorprende o no, es el artista gestante, a no ser que la haga en directo para la televisión y la vean miles de personas en tiempo real, quedando desvelado así el misterio de la creación. Pero pensemos que, aunque no la vea nadie, sí la ves tú como autor. Y te preguntas: ¿es la obra que necesito hacer y quiero ver? Si es la obra que querías hacer y cuando la ves te satisface ¿que importancia tiene que la vean cien o dos mil personas más? La puedes compartir o no. ¡El arte es como el sexo, puede darse solo, acompañado, o en multitud!



Creo que el artista debe de trabajar para sí mismo y si lo que produce lo puede vender, o alguien se encarga de ello, consigue dinero para hacer más obra e incluso puede vivir de ella. No me preguntes acerca de los encargos, que eso una solución para salvar la economía personal y ahí uno puede hacer, si es necesario, de tripas corazón por intereses varios. No obstante, en la obra personal el artista no debiera transigir.

**4. D.M.: Usted en Bellas Artes hizo la especialidad de pintura ¿qué le queda de entonces?**

J.M.: Me queda todo, porque poco me dieron. ¡Incluso me quedan ganas de pintar todavía! Sé que a algunos amigos les gustaría que volviese a ello.

Sin la pintura no hubiera llegado a esto. De hecho, de cuando pintaba, sigo manteniendo el uso de los títulos, digamos que siempre me he servido de los títulos para acercar la obra al espectador. No soy autor de nombrar a mis obras con títulos como: *Composición 1*, *Composición 2*, etc. ¿Se imagina una familia numerosa, no ultra católica ni religiosa, claro, que nombrara a sus hijos: *Hijo primero, Hijo segundo, Hijo Tercero,* y así sucesivamente hasta siete, por ejemplo?

Cada obra surge por una necesidad narrativa concreta, sea o no fruto del azar. De no tener que contar ni decir nada no habría obra. A veces me lo pido para mí y me digo: ¿Por qué he de tener necesidad todavía de contar cosas? Seguramente sea algo enfermizo, a la vez que saludable. Sé que hay teóricos que consideran que el arte no debe ser un producto narrativo, pero como yo, ideológicamente, comparto la filosofía postmoderna cuando me interesa, considero que eso es sólo una opinión. Por tanto, no existe razón que pueda impedirme ser o no ser, entre otras cosas, incluso demasiado narrativo. Al final todo se convierte en una cuestión de opiniones pero, dado que estamos todos tan civilizados, las deglutimos con fruición, o bien tomamos unas sales de frutas para digerir lo que haga falta.

**5. D.M.: ¿Realmente ha sido su deseo elegir la invisibilidad, o tal vez ha influido en ello su carácter crítico con el poder?**

J.M.: Tal vez mi carácter crítico con el poder haya influido en mi invisibilidad. ¡Pregúnteles a ellos! Aunque, por otra parte, no me considero tan molesto, ni mucho menos tan importante como para estar en índice alguno. Además, con solo ignorarte ya desapareces y dejas de molestar, ¡es automático!

Mi relación con el poder ha sido inexistente, no la he tenido ni tan siquiera en mi ciudad, Gandía, donde incluso para exponer he tenido que presentar mi currículum y un dosier, como todo el que pretenda hacerlo. Eso me hace sentir un ciudadano más, que es lo que toca en toda democracia.

Pronto comprendí que eso de involucrarte en cuestiones político-culturales te suele convertir en cómplice de la corrupción institucionalizada, de modo que he preferido dejarles hacer a ellos. Además, ser observador obliga a distanciarse y con la distancia consigues la suficiente perspectiva para tener una visión menos partidista del panorama en el que habitas. Es un pozo de creatividad enriquecedora el que nos rodea y hay que aprovechar el filón.

Tuve la suerte de acabar Bellas Artes y al año siguiente aprobar la oposición de catedrático de dibujo para Bachillerato. Entonces fui económicamente independiente, a parte del catedrático más joven de aquellas oposiciones libres de 1981 celebradas en Madrid. Eso ahora puedo decirlo, en el año 1981, recién golpeados, quedaba carca decir que eras catedrático. En un país en el que siguen utilizándose los *-ísimos* y los nada *muy honorables* en el tratamiento de tanto corrupto, puedo presumir todavía de ser catedrático por oposición. Nada que ver con todos esos nombramientos de libre designación, o por idoneidad, que, gracias a monarquía, municipio y sindicato, han tenido a bien conservar del régimen anterior de España.

Por aquellos años también intenté, honestamente, introducirme en el mundo de las galerías, fue a principios de los años noventa y visité las que entonces se consideraban las mejores, tanto en Madrid



como en Barcelona. Pero pronto comprendí que era una pérdida de tiempo, a pesar de que siempre me trataron bien. La mayoría de aquellos puestos de venta de arte importantes tenían ya a sus artistas, aunque gran parte de ellos sin nómina, claro, esto no era N.Y. Entrar era complicado, los huecos estaban reservados para colectivas donde tal vez podían incluirte, o bien para el intercambio de artistas de otras galerías, preferiblemente extranjeras, con el fin de dar a conocer fuera a los que ya formaban parte aquí de la galería. Así que la mejor inversión que podía hacer era trabajar en lo que me gustaba, en lugar de gastar dinero yendo y viniendo a Madrid y a Barcelona periódicamente. Del mismo modo, ir de *Vernisages* a galerías y museos, para hacerme ver y existir, dejó igualmente de interesarme pronto. En cuanto la Charpa trasladó su galería a Valencia en contadas ocasiones asistí a alguna inauguración. Hoy solo voy si me invitan y hay amistad de por medio. Y de las institucionales, únicamente a las que me interesan, pero jamás el día de la inauguración.

**6. DM.: Vayámonos a su producción más característica. ¿Es casual en ella el uso del objeto encontrado?**

J.M.: No es casual, siempre he sentido atracción por los objetos. Cuando era estudiante de Bellas Artes, junto con Vicent Reig, que era compañero de curso y de piso, con quien sigo teniendo mejor amistad todavía que entonces, nos dedicábamos a comprar objetos antiguos y yo los vendía en Gandía, en una almoneda que regentaba Consuelo Cascales. Con aquel dinero comprábamos otros objetos para la reventa y alguno de carácter personal, no sin demasiados remordimientos, ya que cuando cursaba tercero mi padre falleció y la economía familiar dejó de existir. Mi hermana tuvo que colaborar, y yo pintaba fallas y fue la primera vez que recibí una beca por estudios. Así conseguíamos sufragar unos gastos de carrera que nunca fueron baratos. Esa proximidad al mundo objetual, y el agradecimiento por lo que ellos habían despertado en mí, tenían que influir, de algún modo, posteriormente en su uso.

Y, por supuesto, agradeceré siempre a Salvador Ribes Garín, anticuario, que me descubriera ese mundo divino de la antigüedad

y del mundo artesanal Mi atracción hacia los objetos, hoy, es, en general, mayor que hacia la pintura que actualmente veo. Creo que la historia del ser humano sin el objeto sería incomprensible. El arte fue, seguramente, un deseo. En cambio, el objeto surgió por la necesidad y forma parte de la memoria de la humanidad.

**7. DM.: ¿De dónde le viene ese interés por el objeto, y qué le lleva a utilizarlo?**

J.M.: De la necesidad por conocer cómo se crea y se gesta un objeto, a la vez que del interés por cómo está construido. Con ellos me ocurre igual que con la pintura, a la que siempre me he acercado mucho en los museos a pesar de que me llamaran la atención. Recuerdo en Gandía un museo que abrieron con fondos de las Clarisas y que se cerró por no sé qué cláusulas del contrato. Me acerqué a ver un cuadro que estaba muy mal restaurado y me llamaron la atención. Y yo, educadamente pero con talante díscolo, le contesté al vigilante: más daño le han hecho con la restauración que yo con mi aliento.

Con Vicent Reig, además de aquel mínimo negocio de ventas, compartíamos las visitas al Museo de San Pío V, museo, que él ya conocía desde unos años atrás, por lo que sabía dónde estaba casi todo. Allí nos gustaba descubrir de qué color eran las imprimaciones, cuál interaccionaba mejor con la pintura que tenía la obra o si esta había atravesado las veladuras dadas sobre aquella. Tratábamos de averiguar qué pincelada estaba dada en primer lugar, de descubrir si había alguna que considerábamos de sobra, y cuáles podían ser necesarias o magistrales, de qué manera quedaba resuelta la piel, los ojos o los labios, pintados por Goya en ese retrato irrepetible de su cuñado Bayeu. Nos interesaba ver cómo otros pintores, como Ribera, Vicente López, y demás valencianos ya más cercanos, solucionaban lo que nosotros teníamos que resolver en los ejercicios de clase. Queríamos ver cómo lo habían dicho antes otros pintores, e incluso advertir el deterioro irreparable, bien por oxidación, craquelados o pérdidas, y si eran colores oscuros o claros los afectados. La verdad



es que todo aquello nos interesaba y ha influido en nuestra mirada a la hora de aceptar, en el caso de la pintura, obras cuyo interés está lejos de los niveles reconocidos y admirados en aquellas visitas.

Entonces en San Pio V podías ver a Garnelo más de cerca. Había mucha pintura de finales del XIX y principios del XX, así como de la denostada, en algún tiempo, escuela valenciana que nosotros pudimos admirar entonces y, como consecuencia, descubrir a otros muchos pintores que no eran Sorolla. ¡Cuántos artistas dominaban hasta cierto formato magistralmente la pintura! Nos gustaba ir al museo y creo que en aquellas visitas compartidas descubrí de cerca la pintura para siempre. Había tanto que descubrir… Recuerdo un retrato algo craquelado de la madre de Eusebio Sempere. ¡Qué alegría descubrir que este artista cinético también supiera pintar retratos! Ahora lo de saber pintar es una pura cuestión filosófica.

A los quince años tuve inclinaciones cinematográficas, a la vez que pictóricas. Siempre he tenido diferentes intereses, incluso bailar claqué. Estoy seguro que fue el cine, más que la literatura, el responsable de que tuviera esa necesidad narrativa que he tenido siempre. Sí, contar historias ha sido una necesidad y el hecho de utilizar objetos encontrados, seguramente, nació por la complicidad que he tenido desde siempre con el mundo objetual. Y eso que no soy, en absoluto, coleccionista de nada en especial. En los objetos, los materiales son diversos y cada uno tiene una razón, debido al uso que va hacerse de ellos. A mí, los materiales siempre me han interesado, así que fue a principios de los años noventa cuando comencé a usarlos, compaginando esta actividad con la pintura y la reprografía. Ahora uno puede cambiar de actividad como de ropa, pero entonces todavía no se consideraba serio y, por tanto, tampoco era conveniente ir a una galería mostrando que tus intereses eran varios y estabas simultaneando diferentes modalidades creativas.

La enfermedad de Alzheimer que sufría mi madre desde mediados de los años ochenta influyó en que me decantara hacia el mundo objetual. Tal vez el motivo fuera que los objetos forman parte de la memoria colectiva, no la pierden con el tiempo, aunque sí pierden su función. Así que podía utilizarlos como actores de las historias que necesitaba contar.

Unas veces el objeto es mostrado en su apariencia real y otras se manipula técnicamente, pero siempre por condicionantes del guión. Es siempre el sujeto narrador y, por tanto, sus pretensiones finales no son tan plásticas como narrativas. Entre él y yo debe de haber complicidad; entre él y el público, a todo caso, guiños. Que el producto final sea una obra artística, no es el objetivo inicial. Creo que existe demasiado interés en elevar a obra artística el objeto descontextualizado, y ni tan siquiera Duchamp lo calificaba de ese modo.

**8. D. M.: En la actualidad, ¿cree que el eclecticismo existente crea inseguridad respecto a la calificación del hecho artístico? Y respecto al artista, ¿esa inseguridad cree que le beneficia de algún modo?**

J.M.: La inseguridad podría ser una virtud, acaba en *-d*. Además, igual la podríamos considerar como fruto del beneficio de la duda, de Séneca. Por tanto, seguramente no es tan mala, imagínese con la seguridad que actuaron los dictadores del siglo XX, y las muertes que ocasionaron… Así que vamos a darle un voto de confianza a la inseguridad del hombre. Incluso los Panchos también le hicieron una canción.

El eclecticismo como producto artístico, al menos en arquitectura, intentaba coordinar y posibilitar diferentes estilos históricos en una misma obra. Obras que, al final de aquel movimiento, comenzado ya el siglo XX, a veces se las podría calificar de *engendro*, por no estar a la altura de la nueva arquitectura que se estaba creando en ese momento, a pesar de que aún existía todo un mundo artesanal que dominaba su trabajo. Ser ecléctico es la salida más adecuada cuando no existe un estilo al que seguir, aunque, tal vez, el mejor estilo sea no tenerlo, sorprenderse y sorprender si es posible. Incluso Le Corbusier deseaba ser también ecléctico de mayor. Respecto al artista, el eclecticismo es la única salida al Postmodernismo, dado que este le liberó de cualquier academia o tradición. Hoy jugamos con el mestizaje, la fusión, la transversalidad y no sé



cuantos términos más. Pero gracias a la alquimia filosófica los engendros no existen, sólo calificaciones que nacen de opiniones o razonamientos derivados de estudios que son verdades para algunos grupos culturales. Sí existe, sin embargo, demasiado empeño en querer calificar cualquier manifestación humana, más o menos ocurrente, como obra de arte. Yo me quedo satisfecho con calificarla de producto, y los productos deben de llegar al mercado con un mínimo de calidad y durabilidad. No creo que la gente compre una obra que no puedan disfrutar, de algún modo, sus herederos.

**9. D.M.: ¿Hay algún consejo que le marcara y del que se acuerde? Por otro lado, ¿qué consejo daría usted?**

J.M.: Sí, ciertamente hubo uno, aunque realmente fue una reflexión que me hizo Don Víctor Manuel Gimeno, fue durante el curso 78/79. Con él había que procrear diariamente entre tres y media docena de dibujos. En aquellos años me interesaba la figuración y él, ante unos trabajos de fin de semana, más elaborados, en los que utilizaba el claroscuro de manera efectista me dijo: *«Millet, la realidad es una cosa y el arte es otra»*. Y, por supuesto, tenía razón. Así que, años después, cuando vi en Barceló aquel *horror vacui* aderezado con sombras propias y arrojadas, y con los brillos, no sé si legados por Apeles, además de textura a gogó, lo encontré tan efectista que no lo podía digerir. Al final mis problemas de digestión, las visitas al museo y el ligero lastre que me dejó la Escuela Superior de Bellas Artes, me han convertido en un artista crítico e insufrible. Bueno, tampoco tanto.

Es complicado dar consejos, hay uno que mi amiga Chelo Cascales escuchó en una conversación de taberna, y se ha quedado como consejo de cabecera. Decía: *«donde estés, mejor que donde estás.»* ¡Mira a ver! *«¿Qué consejo puedes dar si cada uno ya se sabe equivocar solo?»* Nati Mistral *dixit.*

A pesar de todo voy a atreverme, aunque tómalo como reflexiones. Considero que el trabajo del artista, si no quiere sufrir con la mirada, debe de estar al nivel de su escala espacial y económica,

para que el producto tenga la dignidad y calidad que considere que debe de tener. Es la mejor manera, creo, de no tener que depender de ayudas externas, de ningún aparato de poder, como lo son las subvenciones, que a menudo se emplean para cumplir las no siempre sublimes ocurrencias o caprichos de artista. Ayudas que disfruta una minoría y que no pueden afectar al artista que no las recibe.

La necesidad del arte es algo personal e intransferible. Nada que ver con las necesidades públicas como la educación o la sanidad.

Y algo que sí considero de vital importancia es que cuando el artista decide presentarse en sociedad, evite mostrar inseguridad alguna. Si uno decide hacerlo es porque está convencido de ello y preparado, claro. Los que te juzgan, en la mayoría de las ocasiones, saben menos que tu, como mucho conocen su mercado. De experiencia artística, en general, no tienen ninguna. Además, si vienen de la aristocracia, todavía menos. Los que más dinero y tiempo han tenido a lo largo de la historia… ¡Mira a ver donde están sus obras de arte! A no ser que sean las que sus antepasados compraron o heredaron. De su talento no ha salido prácticamente nada. Menos mal que tienen al Marqués de Sade que nos sacó y nos sigue sacando del tedio a muchas *personas humanas*. ¿Sabe lo que le quiero decir?

**10. D.M.: ¿Cree que la crítica aprovecha este momento solamente para tratar de explicar las distintas manifestaciones artísticas que conviven en la actualidad? ¿Cuál cree usted que debiera ser la función del crítico de arte actual?**

J.M.: El crítico, en la actualidad, creo que es un gestor involucrado con el aparato del poder que se dedica a gestionar exposiciones y eventos artísticos.

Los que se han auto-reciclado se han convertido en comisarios/as de exposiciones y siguen escribiendo, porque han de justificar con mayor o menor rigor literario, acerca de lo que ya no tiene necesidad de defensa. Creo que su papel es mucho más rentable ahora en todos los aspectos, porque juegan a su gusto, dado que



la cuestión artística es una escusa divertida, amplia y diversa. Los más avispados se han convertido en los receptores de las partidas de dinero que cultura tiene la obligación de destinar a estos menesteres. Dinero sobre el que no existen auditorías, porque los que lo manipulan lo gastan con tanta prudencia que tienen incluso miedo de tocarlo.

¿Qué sentido tiene la crítica artística cuando esta solo puede ser considerada una opinión? ¿No se convertirán en un cuerpo a extinguir, al igual que el de catedráticos al que yo pertenecía? Sin embargo, por el contrario, este último se conseguía mediante oposición, aunque luego por méritos administrativos.

**11. D.M.: ¿Algo que podría haber sido un intento de acercar el arte a la sociedad, considera que se ha convertido en un medio manipulador?**

J.M.: El arte, o como se le quiera llamar, si se acerca demasiado a la sociedad se vulgariza. Mantener ese halo de misterio para con el producto que se llama artístico es necesario. Las galerías, las grandes exposiciones, la mayoría pagadas con dinero público, y las casas de subastas ya se encargan de ello. No es bueno para el arte acercarlo tanto a la sociedad, y tampoco interesa. La clase obrera desconoce que la mayoría de ese florilegio de artistas que exponen de acá para allá lo hace con todos los gastos pagados. La mayoría de esos artistas no invertirían su propio dinero en las exposiciones o proyectos que desarrollan, si no fuese gracias al dinero público que las subvenciona.

Por eso le decía antes lo de hacer una obra a la escala del poder adquisitivo de uno. Supongo que, aunque exista una intención manipuladora, el poder político es tan mediocre respecto a estas cuestiones que, de haber sido manipulador, muchas exposiciones no se hubieran hecho, simplemente por su escaso valor artístico respecto al gasto público que han ocasionado. Con solo justificar las actividades dedicadas al arte mediante catálogos *plurilingüísticamente* redactados dotados de una impresión de calidad, es suficiente

para que la partida de dinero destinada quede justificada. Que las exposiciones se visiten no es demasiado importante. Una vez inauguradas, el número de visitantes es manipulable, sólo cabe añadir unos ceros de más.

**12. D.M.: Se dice que se nos muestra únicamente aquello que los divinos del poder quieren que veamos. ¿Qué opina de ello?**

J.M.: Los que se dedican a estas cuestiones quieren seguir siendo élite, aunque esté con ellos la hija del último presidente de la Republica Española en el exilio… Aquí siempre ha habido en la gestión artística mucho apellido con *de* delante o con el guion del compuesto engrosando estos, excepto, tal vez, Vicente Todolí. Supongo que este grupo de poder sí manipula, porque desde lo público crea artistas que se desarrollan gracias a las subvenciones y becas post-destete, pasando, posteriormente, al mercado privado de forma privilegiada. No sé si es más justo o moral este marketing desde lo público que el que desarrollan las galerías privadas o las salas de subastas, manipulando las cotizaciones. Supongo que esta acción se la tendrían que hacer mirar.

La suerte que tenemos actualmente es que cada uno puede hacer el *arte* que le interese o apetezca, sin trabas ni tendencias que seguir y, además, existen otros canales para divulgar la obra del artista, como la red desde la cual incluso se puede vender sin la necesidad de la mediación de las galerías.

**13. D.M.: En relación a la pregunta anterior, parece indiscutible que, gracias al dominio del lenguaje y a la ordenación de ciertas prioridades e ideas capaces de relacionar el arte con el pensamiento filosófico, cada vez resulte más fácil justificar las creaciones plásticas desde un punto de vista conceptual. Díganos que piensa de ello.**

J.M.: Por mucho que se intente justificar la creación plástica por personal ajeno a la obra, el producto artístico sale del talento o la incompetencia del artista y queda justificado por la voluntad



de este. Los artistas aun habiendo sido liberados por la filosofía postmoderna, seguimos siendo esclavos del deseo de ser originales.

Como artista, ser creativo es una obligación. A partir de ahí intento hacer un producto que tenga ese mínimo de calidad y perdurabilidad en el tiempo, que la sociedad normalmente reclama de cualquier otro productos de uso.

Desde el punto de vista conceptual menos es más, quiero decir que es más importante el concepto o la idea del proceso artístico que la obra de arte en sí misma, en cuanto a objeto material. La obra no se valora, por tanto, como resultado meritorio de una ejecución. En mi caso, cuando manipulo un objeto, dejo de ser conceptual; en todo caso, si mantengo el tono irónico en la narración, puede que llegue a ser considerado conceptista. Un drama que no tiene nada que ver con el arte, aunque sí con la literatura.

En la novela *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar, este comentario me marcó: «*Dudo de que toda la filosofía de este mundo consiga suprimir la esclavitud; a lo sumo le cambiarán el nombre.*» Sí es verdad que la palabra *esclavitud,* en el sentido que implica, a menudo se excluye; aunque seguimos usando el término *esclavos* para nombrar otras necesidades que nos crean dependencias. La esclavitud, en otras latitudes, no nos interesa saber que sigue existiendo. Y, volviendo a la Yourcenar, si la filosofía no lo ha conseguido, ¿Lo puede conseguir el arte? Aun a pesar de la posible buena voluntad de Joseph Beuys, al afirmar aquello de «*cada hombre un artista*», todos no somos cirujanos o carniceros; hay vegetarianos y veganos también.

**14. D.M.: El desarrollo de la facción conceptual del arte y su aprovechamiento parece haber dado paso a que las cuestiones técnicas y procesuales queden relegadas a un segundo plano. ¿Cree usted que es factible esta situación?**

J.M.: En esta sociedad lo que no es factible no es rentable. En el caso de mucha pintura en la cual la cuestión técnica es inexistente, es ambas cosas igualmente. Creo que el pintor debiera ser fiel a

los materiales, es lo único que le queda; pensar en pintura y no considerar la que se ha hecho durante todos estos siglos es desconocerla. ¿Se imagina un Jeff Koons de resina o de poliéster en lugar de porcelana, acero o madera? ¿Tendría algún interés su obra de ser de cartón? Ese señor, sin tecnología, no sería quien es.

¿Cómo puede el pintor seguir utilizando materiales de los que desconoce su resistencia o durabilidad en el tiempo? Creo que el problema surgió al condenar los géneros pictóricos. Esta condena ha llevado, inconscientemente, al menosprecio de la pintura y de eso tienen responsabilidad las Facultades y las Reales Academias de Bellas Artes. Me parece que no se debe enterrar ni la experiencia ni los progresos que la pintura ha tenido en los siglos pasados. Más que nunca tenemos la posibilidad de analizar lo que se ha escrito sobre ella, contemplarla *in situ* y ver qué sigue vivo, tanto técnica como formalmente y qué nos puede servir todavía de la tradición. En las reproducciones la pintura antigua pierde matices, algo que no ocurre con la pintura de manual, que es a lo que me recuerda la mayoría de la pintura figurativa actual que observo. En catálogo parece, pero en directo, al contemplarla, habitualmente la considero carente de valores pictóricos.

Imagínese a un tallista que va a comprar unas gubias y desconoce el tipo de gubias que debe adquirir, así como la aleación del acero de estas. Eso creo que es lo que le ocurre al pintor muy a menudo: va y compra azul, rojo y amarillo, sin preocuparse de los componentes. Si la causa de la elección fuera económica aún lo entendería, pero volvería a recordar aquello de hacer la obra que la economía propia permite.

Si conocemos y admiramos a muchos artistas antiguos es porque su obra existe, de no haber cuidado los materiales no sólo no podríamos disfrutarlas, tampoco podríamos escribir de ellas para narrar sus accidentes periféricos, a lo que tan aficionados son algunos historiadores del arte. Hoy todo es demasiado efímero, de acuerdo, pero creo que el artista ha de tener un compromiso, al menos con los materiales que le conviene usar.



**15. D.M.: Su obra mantiene un alto grado de contenido narrativo, al igual que una preocupación técnica en cuanto a la manipulación objetual se refiere. ¿Qué le lleva a trabajar así?**

J.M.: En los ochenta había una necesidad de cambio de todo y los artistas no íbamos a ser menos. En cambio, yo veía que existía una despreocupación absoluta por el procedimiento y la técnica. Empezar de cero, después de tantos siglos de pintura, no me parecía acertado, y esa era mi sensación cuando veía a muchos artistas emergentes en aquel programa de televisión de Paloma Chamorro, *La edad de oro*. Demasiado invento con *Coca-Cola*, en particular, la obra de los artistas matéricos cuya producción me recordaba a vomitona sobre tela. Igual que cuando iba a casa de mi abuelo materno, de pequeño, y no relacionaba los botes de pintura de *Titanlux* o de *Valentine* como materiales para pintar cuadros con ellos, aquello de cargar de manera gratuita y desmesurada una lona de tela de algodón en el suelo para, posteriormente, tensarla en un bastidor me revelaba. El principio soporte/técnica era para mí algo básico e inviolable en la creación de una obra, no entendía aquel proceder.

En aquellos años, en los que el contenido no era una prioridad en la obra, yo sí tenía la necesidad narrativa. Nunca he hecho un barrido de mi estudio para juntar elementos esperando a que me cuenten algo o inquieten al receptor, aunque fueran estéticamente digeribles aun compuestos de la forma más arbitraria posible. Mis obras son el fruto de la complicidad con los objetos y mi necesidad narrativa. He vivido un momento de la Historia y quiero compartirlo. La estética no es el objetivo fundamental; incluso he de decir que alguna de las obras que he hecho no es mi gusto, como seguramente tampoco lo sea ese personaje detestable que introduce el escritor en su novela, con quien no comparte sus ideas. Respecto a la manipulación del objeto, soy igualmente conservador; creo que hay que mantener un compromiso con los materiales. Lo aprendí así y no sé hacerlo de otra manera. Mi trabajo de tesina, titulada *Técnicas tradicionales para un arte actual*, era ya pretenciosa y llevaba el germen del interés por el procedimiento artístico. Así que, para bien o para mal, me ha acompañado siempre.

**16. D.M.: ¿Cree usted que esta situación que vivimos nace desde la propia sociedad? Entiendo que las Facultades de Bellas Artes han tenido que sufrir una alteración en este sentido para actualizarse y tratar de responder a las necesidades del artista del siglo XXI. ¿Ve usted mucha diferencia de cuando estudiaba?**

J.M.: Cuando estudiaba Bellas Artes tenía que demostrar que sabía mínimamente dibujar y pintar algo. Creo que el profesorado de entonces ya no creía en lo que tenía que enseñar, o bien, realmente, tenía poco que enseñar; lo siento por la mayoría de ellos. Del único que guardo un recuerdo entrañable es de Don Víctor Manuel Gimeno, Catedrático de *Dibujo del Natural en Movimiento,* pedagogo inquietante e intelectual brillante, y de una timidez que le obligaba a acorazarse detrás del *Don* con el que todos le tratábamos. De talante generoso con cualquier manifestación artística y con interés por el arte hasta el final de sus días, creo que sería justo se le hiciera una exposición retrospectiva, pues su obra gráfica, dibujos, así como su pintura, necesitan al menos una revisión. De los otros no puedo decir demasiado, pero como soy muy cinematográfico haré un repaso, como en ese momento de los premios Goya en los que se homenajea a los desaparecidos del año. En el recuerdo quedan Calatayud, Francisco Sebastiá Mares, Armando Ramón, Ángeles Marco e incluso José Amérigo.

A los de ahora, aunque quedara algún compañero de profesor en la Facultad, no los frecuento. Solo espero que lo hagan mejor que aquellos, simplemente porque es su obligación.

No sé cuales son los objetivos de la nueva facultad respecto a la mía, pero, durante los treinta años en los que he estado en la docencia, la verdad es que la mayoría de la gente que aparecía por el instituto a hacer sustituciones, e incluso con oposiciones, mostraban unas lagunas conceptuales que yo consideraba inadmisibles en un licenciado/a en Bellas Artes.

Las Facultades de Bellas Artes, en mi opinión, no tienen una ideología educativa, debido a prejuicios filosóficos que, si bien son razonables, no deben impedir que exista un nivel de conocimientos



en cuanto a la formación que exige una educación universitaria. ¿Qué debe de saber o dominar un licenciado en Bellas Artes de una especialidad concreta? En arte no hay nivel establecido porque lo que fue el academicismo, al parecer, era castrante, pero ¿cuáles son los saberes nuevos y trascendentales que necesita conocer un estudiante de Bellas Artes? ¿O es que la ignorancia nos hace seres más creativos a todos? La verdad es que hoy estudia más gente que cuando yo lo hacía y, seguramente, los intereses son más variopintos; no obstante, siempre habrá una mayoría con interés por aprender. Si entonces salíamos con cierta sensación de vacío, incluso sin ganas de volver a pintar, ahora creo que sigue ocurriendo lo mismo. Esto debieran de decirlo los alumnos, yo lo fui. No sé si se ha de notar o no el paso por la Facultad pero, como en toda formación, debiera haber una cimentación sólida. ¿Cuáles debieran ser los pilares? Definirlos es responsabilidad de los que tienen la obligación no solo de hablar, sino también de hacer frente al estado de la cuestión.

**17. D.M.: En su vida ha compaginado la labor artística con la docencia. ¿Qué supone para usted la figura del profesor, tanto desde el punto de vista del docente como del alumno que fue?**

J.M.: La figura del profesor como docente es algo que tú decides. Si te parapetas detrás de una coraza seguramente puedes causar mayor respeto, pero tienes que creerte el papel y hacerlo diariamente, a la vez que te agota, te aleja de los alumnos. A Don Víctor le ocurría eso, yo decidí que a mí no me ocurriría. Desde el principio tuve una actitud más próxima, aunque a veces haya sido complicado, pero finalmente, si los alumnos notan esa proximidad por tu parte, es más fácil conseguir una posición más receptiva hacia la asignatura e incluso cierto afecto respecto a ti.

Como alumno en los Escolapios tuve de todo, así que no les guardo mal recuerdo. Incluso tuve a un cura de los que entonces consideraban *Rojos* y que al final colgó los hábitos. En el Instituto, además de Don José Rausell en las materias artísticas, tuve en

Historia del Arte a Carmen Montaner, la mejor profesora en esta materia que tendría.

Como alumno de la Escuela de Bellas Artes ya te he dicho que sufrí cierta decepción, sobre todo a partir de tercero, con algún profesor que no sólo no te enseñaba, sino, además, te quitaba las ganas de seguir pintando, aunque a mí no. Con el tiempo entiendes mejor las cosas, algunos de ellos iban y venían a Madrid con las oposiciones suspendidas y su frustración la compartían con nosotros. El hecho de no ganarlas, siendo algunos artistas de reconocido nombre en Valencia, debía de ser traumático. Así que no podías esperar demasiado de la enseñanza, el ambiente no era *flower power*. Franco acababa de morir y el arte también andaba mareado. Nosotros éramos los que teníamos que demostrar que teníamos actitudes y gustar al profesor con nuestro trabajo. Menos mal que Vicent Reig y yo, además de las visitas al museo, solíamos acercarnos a las exposiciones que se hacían en las Galerías de entonces: Valle Ortí, Teo, Nike, Del mar, Ribera, Garbí o Estil. El ayuntamiento también solía hacer muestras retrospectivas de pintores de la Escuela Valenciana de finales del XIX y principios del XX.

Como docente, mi objetivo primero era conseguir que el alumno se creyera capaz de aprender aquello que yo explicaba. Durante años impartí Dibujo Técnico, una disciplina con unos contenidos de carácter objetivo que no permiten la subjetividad que consiente el dibujo artístico. En mis últimos años de docencia los alumnos de arte a los que impartía esta materia, a diferencia de los de antes, pertenecientes a la rama de ciencias, en la mayoría de las ocasiones se cerraban a la comprensión de esta asignatura, como si fuera algo para lo que estaban negados. Así que mi objetivo era, simplemente, conseguir que el alumno se diera cuenta de que aquel dibujo (técnico) se sentaba sobre bases matemáticas y geométricas básicas y que, de manera que iban asimilándose, se hacía más lógica su comprensión. A menudo me resultaba complicado, pero era también gratificante ver que, poco a poco, el alumno miraba la asignatura con menor desprecio.



**18. D.M.: Su producción, inevitablemente, nos habla de y desde un entorno en el cual interactuamos una colectividad, un lugar común que parece haber sido contaminado por un poder corrupto y su toxicidad, lejos de ser disimulada, se nos presenta desafiante ante nuestros ojos. ¿Cree usted que el artista ha de adquirir un papel social?**

J.M.: El artista es social siempre, ahora bien, puede sentirse comprometido o no con aquello que considera injusto y puede o no denunciarlo en su obra, aunque, si es simpatizante o está abonado a algún partido, seguro que puede rentabilizarlo. Esta sociedad que compartimos es capaz de rentabilizarlo todo, convirtiéndolo en producto. Si se tiene independencia económica es más fácil actuar con mayor libertad. Mire a los artistas y a los periodistas, por ejemplo, han preferido ir invitados a los Jardines del Campo del Moro, durante estos últimos treinta años, para el santo del Rey que ser críticos con este. Desde hace un tiempo, unos y otros dicen impunemente: «*eso todos lo sabíamos*». Y yo digo que *eso* es un pronombre demostrativo neutro, que da mucho juego. ¿*Eso* es ser social, no?

Mire, he coincidido en el tiempo, aunque era algo más joven, con una generación que cantaba con Raimón aquello de «*no, diguem no, nosaltres no som d'eixe món…*» y, con los años, no sé a qué mundo no querían pertenecer. Todos aquellos espíritus puros, que decían que nos teníamos que concienciar de no sé cuántas cosas, han cambiado de pelaje y ya no se sabe a qué mundo no querían pertenecer.

Uno de mis profesores más estimados, seguramente desencantado anteriormente de la media, decía*: «La dreta pudenta i l'esquerra corrupta*.» Seguramente, con el turno de partidos, ahora sea al revés.

**19. D.M.: Reiterativamente se refiere al período actual con el nombre de *Post-fascismo* ¿qué pretende acuñar con este término?**

J.M.: Cuando digo *Post-fascismo*, *post-* significa detrás de, o después de, y todos sabemos el antes, de modo que sólo me atrevo a definir este largo período de tiempo, aunque corto para la Historia de la humanidad, como período *post-fascista*, ya que no puedo

considerarlo realmente democrático: existe demasiada transgresión institucional para con el ciudadano, como para que me sienta realmente miembro de un estado democrático. Esta crisis generada por sabios de las finanzas, banqueros y políticos con ambición desmesurada, sólo me esta mostrando algo de mi sociedad que, si de pequeño, en el final del franquismo, no vi porque no se mostraba, tampoco oí ni tan siquiera en voz baja, que era lo más habitual. Ahora, la vuelta a esa solidaridad cristiana de urgencia me recuerda a la labor católica más recalcitrante de entonces, y me pregunto dónde están las instituciones democráticas protegiendo de la miseria al pueblo. Todos estos años que han pasado tras la muerte de Franco, creo que se debería de estudiar, dentro de cincuenta años, como el periodo *Post-fascista* español o la *Trans-democrácia.*

Mientras en Alemania los hijos y los nietos de los criminales han tenido que reconocer la verdad de su parentela e ir al psicólogo, aquí a la nieta del dictador, en un programa de baile de la televisión pública le pagaban entre 30.000 y 45.000 euros por semana, con certeza no se sabe o no se dice; todo gracias al tolerante PSOE. En este periodo, en el que algunos, al parecer, sabían todo, no se denunciaba mediante la prensa, porque no había pruebas ni se podía investigar nada. Ahora tienes que oír a unos y a otros presumiendo de que era algo que todo el mundo sabía, ejemplo de ello serían todos los desmanes morales y monetarios de un Borbón sin estilo, campechano y cazador, del que, al parecer, sí existía documentación con mucho de sexo, mentiras y cintas de vídeo. Ahora parece ser que, aunque todo se sabe, el nepotismo, la intocabilidad y el clientelismo han fagocitado al país. Pero, como la fe mueve montañas, igual esto cambia algún día.

**20. D.M.: Sobre trasgresión, ahora que lo ha nombrado, he de preguntarle en esta entrevista. No obstante, me gustaría que siguiese y me explicase qué quiere decir cuando habla de *Transdemocracia,* ya que ha aludido en ciertas ocasiones a este término.**

J.M.: *Trans-* significa al otro lado y, haciendo uso literal de la definición, ¿a qué lado de la dictadura o del *Post-fascismo* estaban todos estos que se han autoproclamado demócratas, siendo hijos/as, nietos/as y



sobrinos/as de descendientes directos de todo aquello o de todo lo otro? Ambos llevaban incorporada en su genética una tradición y unas costumbres nada democráticas. Los usos y abusos de nuestros administradores y dirigentes me obligan a dudar si realmente ejercen el poder de forma democrática, o si bien, a menudo, con sus actos, nos provocan como pueblo. La *Trans-democrácia* permite una vez cada cuatro años que autoricemos a ese colectivo que nos gobierna, para que tomen decisiones de carácter general. A veces estas decisiones deberían de ser consultadas a la opinión pública, para que tuvieran, realmente, un carácter democrático. Decidir en nombre de todos, según posean o no la mayoría absoluta, lo que consideran mejor, porque se sienten legitimados por las urnas, no puede ser siempre lo justo. Ese estado de locura insana creo que es el que ha alejado al gestor *trans-democrático* del ciudadano, ya que, a partir de ese santo convencimiento en el que uno se siente legitimado por las urnas, su cerebro y aparato digestivo sufren ciertas mutaciones que le hacen sentir diferente al resto de los mortales. Esto es otro tema de Tesis a tratar, tan interesante como bonito y al que podríamos titular: *Paralelismos entre la intervención del Espíritu Santo en las cabezas visibles de la Iglesia Católica y los efectos electorales en los entes civiles trans-democráticos. Salvadores morales y políticos del non finito periodo post-fascista.*

La *Trans-democracia* es la esposa interesada del *Post-fascismo*, es el tránsito a cámara lenta hacía una democracia; son un matrimonio que tiene un proyecto común, que viene de esa unidad de destino en lo universal que era España. Mire, aquí lo que ocurre es *lo normal*, 40 años no son nada. ¡Claro que se ha hecho! ¡Faltaría más, con lo que nos ha costado todo! En cambio, una Republica asfixiada y condenada al fracaso desde el principio, en los años treinta del pasado siglo, tenía que haberlo cambiado todo en media docena de años. Uno de los grandes logros de nuestra *Trans-democracia* ha sido conseguir que un gran porcentaje de ciudadanos dejen de creer en la política, dejen de ir a votar. De forma que queda totalmente justificado aquello de: ¿Cómo vamos a pedir opinión de nada, estando legitimados y sabiendo que no van a venir a votar?

Algo que ha quedado impregnado del franquismo es la *unicidad nacional*, es decir, ser los mejores en algo que, arbitrariamente, deciden otros; no sólo a nivel nacional, sino con respecto a Europa e incluso a nivel mundial. Aunque ello casi siempre sea falso, se dice con una fe ciega, con la finalidad de hacérnoslo creer.

Me gusta la transgresión con la palabra, con la imagen, al ser narrativo, lo tengo cumplido. Ya ves, me atrevo a decir todo esto y solo oigo frases inconexas en el telediario o las tertulias. Igual vivo en otro país y no me he enterrado de lo que ha ocurrido realmente aquí. Actualmente, ciertas manifestaciones artísticas crean, a menudo, rechazo y no precisamente por transgredir, sino simplemente porque el espectador se siente defraudado ante la presencia de un nivel artístico inexistente.

Y, respecto al poder de transgresión que puede tener el arte, es de baja intensidad, aunque si la finalidad es hacer pensar al receptor sobre lo que se transgrede, ¿por qué no seguir intentándolo? No obstante, una obra, o toda una exposición, a pesar de los medios, hoy no puede llegar al nivel de público que alcanza un determinado plano o secuencia de una película que se estrena simultáneamente en diez mil salas de cine en todo el mundo. Las productoras tienen más poder. Ahí sí puede producirse transgresión o manipulación en unas horas. El arte, por otro lado, sorprende o no al que lo hace y, en todo caso, a los que los comparten con el autor. Pocos son los receptores, así que no creo que esta transgresión tenga ya demasiadas posibilidades de influencia en nuestra sociedad.

**21. D.M.: Le gusta a usted la trasgresión: y en ella entra su indiscreta posición anti-monárquica, ¿cierto?**

J.M.: De ser unos borbones con estilo les soportaría. Con Luis XVI el mueble francés perdió su frivolidad y, a pesar de aquel período contenido, igualmente sus monarcas perdieron la cabeza. Tal vez la causa fuera el abuso de aquellas fantásticas rocallas doradas, de estilos anteriores. ¡Con qué crueldad se comportaron esos franceses con sus reyes en ese irrepetible momento! Aquí, afortunadamente, el Garrote Vil no era tan fulminante, uno sabía que estaban



matándole y podía arrepentirse en ese asfixiante pero generoso tránsito hacia la otra vida. ¡La hoguera quemaba más! Así pues, la guillotina tenía una finalidad más humanitaria.

Como buen español, cedo a mi rey el primer puesto en transgresiones. Mire, nuestro monarca es el más grande transgresor habido en el periodo trans-democrático, tanto involuntariamente como voluntariamente; yo, por el contrario, solo soy transgresor voluntariamente. El rey padre, que cada día se le parece más a Carlos IV pero sin estilo mobiliario, es un francotirador, entregado por sus padres al Generalísimo para que lo hiciera un hombre primero y un rey después. Es la más campechana herencia de la dictadura y de la gracia de Dios, por eso nunca se legitimó en las urnas, ni tan siquiera cuando su imagen era mas apreciada por la ciudadanía. Pero, siguiendo con lo del rey transgresor, ¿conoce usted a alguien que, habiendo muerto supuestamente de forma accidental a su hermano, siga queriendo matar animales por terapia para borrar aquel día en el que Dios quiso llevarse a aquel *borboncito* a su reino de los cielos? ¿De ser usted acusado de asesinato involuntario, hubiera cogido nuevamente y habitualmente un arma? Así pues, como artista francés nacido en España que soy, queda justificada la transgresión en mi obra, bien por herencia o bien como efecto colateral. Elija usted.

**22. D.M.: Seguramente lo que comenta sea un tema interesante para realizar otra investigación, pero cuando sea el momento ya hablaremos de trasgredir, quebrantar o violar preceptos. Ahora me gustaría incidir en el inicio creativo en su obra. ¿Cómo sabe usted qué elemento va a incorporar? ¿Se trata de una situación extática? Sabemos ya que su producción objetual es tremendamente narrativa. ¿Llega primero el elemento que la idea de la obra o es la narración la encargada de escoger al objeto?**

J.M.: Depende de si el tema me elige a mí y, en tal caso, es el objeto el que surge primero; o si, por el contrario, me viene condicionado el tema a tratar, por aquello de que me gusta plantearme problemas. Ya sabe, proponerme el ejercicio de tratar temas ya resueltos

anteriormente en la historia del arte, como puedan ser: el poder, la muerte, el tiempo, el vacío, la ecología e incluso Adán y Eva. Eso de plantearse cómo tratar un tema concreto siempre motiva, de qué forma decirlo sin que te acusen de demasiado evidente o narrativo.

A Duchamp le preocupaba arrepentirse en la elección del objeto, dado que al quedar liberado de su función y pasar a convertirse en obra de arte, aunque él solía calificarlo más como «*cosa*», equivocarse resultaba duro de roer, porque una vez convertida en obra, lo es, si no para siempre, sí para un largo periodo de tiempo.

Hoy la exención de lastres libera del arrepentimiento, todo puede ser justificable. No obstante, a mí me ocurre algo semejante, en ese aspecto, porque el objeto elegido va a ser el sujeto narrador y tampoco puedo arrepentirme de su elección. Como en las películas, el actor es elegido por idoneidad, e incluso a veces se lleva el premio por su interpretación. En cambio, en una obra compite contra sí mismo y la elección puede ser fatal.

Cuando me cruzo con el objeto, generalmente en mercadillos o rastros, no siempre lo compro en esa primera vuelta. Ese momento extático del que me preguntas no ocurre a menudo durante el primer paseo por el rastro. A partir de ese momento, el objeto puede hacerse necesario, o no, todo depende de si surgen ideas narrativas que pueda protagonizar; o bien de si pudiera aparecer en alguna obra aparcada. De sucederme eso, a la segunda vuelta ya lo compro; no suelo comprar objetos por si a caso me pueden servir en un futuro, ni tampoco por su aspecto. Si hiciera una obra cuya finalidad fuera estética eso sería completamente diferente, ya que casi todo puede servir, pero no suelo utilizarlo con esa finalidad estética. Las obras que muestran mayor apariencia estética, en mi producción, se deben a exigencias del guión.

¿Sabe por qué Duchamp es, entre otras cosas, importante para mí? Porque no hizo ninguna instalación con doscientas banquetas con ruedas de bicicleta subvencionadas por ningún ministerio de cultura, hizo una y pudo haber hecho las doscientas.



**23. D.M.: Digamos que el resultado final, en su caso, no suele suscitar demasiadas evidencias sobre su contenido. Utiliza en sus piezas alusiones iconográficas que puede desconocer el espectador contemporáneo y este, en un inocente afán por descubrir el significado, puede verse envuelto por una interpretación que nada tiene que ver con su intención comunicativa. ¿Tiene algo que decirnos sobre ello?**

J.M.: El objeto en mi obra no forma parte del atrezo de la exposición. Si hiciera una obra decorativa, de inquieta y versátil lectura, tal vez serían parte de una escenografía. Desde hace demasiado tiempo me gustan los objetos, tanto antiguos como contemporáneos, pero el uso del objeto en mi trabajo no es paralelo al de mi gusto. En general son objetos usados, con cierta vida, pero no busco que guarden esa apariencia decorativa que necesito en los otros. Así pues, no están para ser parte de ningún decorado teatral, más bien son los actores protagonistas de cada obra y hablan en todos los tiempos que les posibilita cualquier lengua de la Unión Europea.

Son objetos singulares y concretos, manipulables o manipulados, cuyas posibles o variopintas lecturas no son de mi pretensión, porque, en el fondo, no soy nada moderno y, al crear una obra, sólo quiero contar algo concreto. No pretendo cercenar la imaginación de quien mire mi obra, sólo pido que intente leer lo que quiero contar con ella. Al igual que cuando la policía descubre al asesino, al cotejar y analizar las diferentes pistas que ha dejado éste. Yo sé que en el cerebro del espectador caben interpretaciones infundadas, y también que con ellas se enriquece la obra, según dicen los teóricos. Para mí, como autor, esa bipolaridad al cubo, o infinita, nacida de la voluntad de la libre interpretación de la obra, me tiene sin cuidado, absolutamente. No pretendo ser moderno para nada, ya se lo he dicho.

Ser narrativo no es algo que la crítica exquisita considere oportuno, así que voy a darle una idea: diga que mi obra surge gracias a padecer un síndrome obsesivo-compulsivo que me lleva a entablar una relación insana con los objetos y, como hoy un porcentaje de los receptores que ven mis obras sufren de un síndrome de déficit

de atención, los objetos que uso causan en ellos un interés que les hace leer una historia que nada tiene que ver con lo que yo quiero trasmitir. De manera que mi obra, al poseer esa versatilidad de lecturas entre los receptores, les faculta para hacer suya mi producción. De modo que me considerarán tan moderno como el que más, y todos felices. Estoy dispuesto a desaprender para volver a aprender en este mundo del arte, pero manteniendo siempre lo que considero justo o mínimo de cada disciplina.

**24. D.M.: Los títulos en sus piezas son importantes. ¿En qué piensa cuando las titula? ¿Por qué hace uso de diferentes idiomas en sus títulos?**

J.M.: En un principio era una transgresión utilizar idiomas diferentes, sabía que molestaba a los castellanos si lo hacía solo en catalán, y a la inversa. De este modo, se molestan ambos siempre. Yo, como no considero lenguas extranjeras a ninguna de las que se hablan la Unión Europea, aunque no las domine, me parece que utilizarlas simplemente por estética, también resulta un acto solidario. A los nacionalistas de lo patrio y del Catalán todavía les queda mucho tiempo para seguir ofendiéndose. En cuanto al uso del francés es algo que viene de antiguo, de 1932. Año en que regresó mi abuelo de Francia, acompañado de su familia.

Los títulos son importantes porque son necesarios, con ellos, como siempre le digo, intento dirigir al espectador hacia la obra. Claro que, si está escrito en otra lengua que no sea el castellano o el catalán, para encontrar la pista hay que conocer la lengua o usar el traductor de *Google*. Además, en ocasiones, el elemento transgresor es el propio título. Creo que, si el verbo se hizo carne para habitar entre nosotros, con la palabra se puede trasgredir más que con la imagen, yo casi lo prefiero. No me gustaría decir lo que aquellos trasgresores del arte tardo-franquista, ávidos de dólares, ahora afirman: que su único interés, en aquel momento, era la iconografía. Imagínese que yo diga que *«a todo cerdo le llega su San Martín»*. De ser un dicho popular, hoy queda, para algunos, trasgresión pura; me gusta la palabra.



**25. D.M.: ¿Dónde encuentra los objetos que forman parte de sus creaciones? ¿Se trata de una cuestión azarosa? Por otro lado, Carmen Calvo, en una entrevista, se denominaba a sí misma *Artista Cacharrera…* ¿Siente algún tipo de afinidad con este concepto?**

J.M.: Jugar con el azar no significa barrer el estudio y hacer bricolaje plástico, aunque haya licencia para poder hacerlo. Los objetos se presentan casualmente, que es lo mismo que encontrarlos sin buscarlos; lo que se denomina *objet trouvé*. Cuando eres objetual pasas el tiempo buscándolos, sin saber cual es su identidad o utilidad en la futura obra, así que el objeto también ha de querer ser reconocido en ese proceso. Si surge el flechazo y el encuentro es tan afortunado que el objeto te pide inmediatamente qué papel quiere interpretar en tu obra, le queda adjudicado *in situ*. Así, cuando uno se convierte en buscador ya no da lo mismo un objeto que otro. La creación no es solo un *collage* tridimensional, pues existe una historia. En mi caso, prefiero que no entienda nada el espectador y que sea capaz de sentir alguna sensación, antes de que haga una lectura totalmente errónea de mi obra. Incluso prefiero el rechazo de la obra, como respuesta natural de un sentimiento, antes de que se haga una lectura absurda de mi trabajo. Las interpretaciones erróneas también hacen infeliz al lector, porque dan a entender que uno no se ha enterado de nada y tal vez eso no ayude a despertar el interés en futuras apreciaciones. La gente, actualmente, no está para complicaciones y, en esto del arte, continúa sirviendo el *me gusta* o *no me gusta*; el *me interesa* o *no me interesa*.

Así pues, no barro el caos para esconderlo, ni lo esparzo para crear ilusiones o mostrar mis obsesiones de artista. El único secreto estético que puede guardar mi obra es, a todo caso, geométrico. Seguramente, eso de haber ejercido de profesor de dibujo técnico en el bachillerato me obliga a medir casi todo.

Soy muy conservador para esas cosas, aunque, por supuesto, me gusta participar de lo que hizo posible Duchamp, que fue usar la libertad de expresarse con lo ya existente.

A Carmen Calvo no la conozco personalmente, aunque ambos coincidimos en la estima de Francisco Brines. Si ella dice que es *cacharrera*, me lo creo, porque, en cierto modo, sufrimos algo del Síndrome de Diógenes y, a menudo podemos comprar algo *por si acaso* nos pudiera servir. Yo intento evitar ese *por si acaso* y lo dejo al azar, pero si el objeto no ronda por mi cabeza, y no insiste en acompañarme, no viene conmigo *por si a caso*, excepto en contadas ocasiones. Solamente cuando me planteo tratar un tema en concreto es cuando existe mayor dificultad en encontrar el objeto justo, para que el guiño entre él y yo sea el que considero preciso. Siempre intento ser lo más justo y mínimo posible en el uso de los objetos que deben de aparecer en una obra.

Puesto que no puedo arrepentirme del objeto usado, las obras no se montan hasta que existe entre ellas y yo la suficiente familiaridad como para hacerlas visibles a los demás.

**26. D.M.: En cuanto a la manipulación en los objetos que usa con la finalidad de crear, ¿qué determina que un elemento deba o no deba sufrir cambios?**

J.M.: La manipulación del objeto viene condicionada por las necesidades del guión, en mis últimos trabajos, cada vez más, intento utilizar el objeto en su forma habitual; de modo que he de ser todavía más exigente a la hora de elegirlo.

No se puede ser facilón, como ocurre con algunos enamoramientos, y evito lo evidente, a no ser que las necesidades narrativas me lo exijan. Vivimos un momento de ocurrencias que fácilmente pasan al terreno artístico. Considero que, cuando la idea se convierte en objeto artístico, debe de tener un nivel de calidad. Ello conlleva un mínimo de perdurabilidad, incluso la posibilidad de sustituirlo en caso de deterioro. El objeto y su manipulación han de guardar cierta coherencia; o uso el oro o el baño de oro, las purpurinas las evito. Ahí tengo en cuenta ese principio del que he hablado en otra ocasión y que hacía referencia a trabajar en la escala de tus posibilidades, sin ayudas ni subvenciones externas. Yo me he quedado con la escala natural.



**27. D.M.: Salta a la vista en su obra un gusto por la composición. Por un lado, encontramos piezas conformadas con abundante cantidad de elementos de distinta naturaleza y, sin embargo, por el contrario, también observamos otras en las que predomina el vacío. Cuéntenos las razones.**

J.M.: Si me considerara conceptual no tendría en cuenta nada de lo que aún me sigue preocupando. Yo soy bastante más antiguo que ese movimiento y, sin tener como objetivo una finalidad estética, cuido lo mejor que puedo la obra. En cuanto al vacío se refiere, es solo un guiño a la nada, seguramente son prejuicios o deudas con el pasado que siempre estarán ahí. Mire, está igual de manido lo compuesto que lo descompuesto, al final no son más que recursos, lo mismo ocurre con aquello de sugerir inquietud o desazón, son sencillamente recursos de artista moderno. A mí lo que verdaderamente me inquieta es que desaparezca ese mundo artesanal del que me he servido y del que parece no haber relevo. El punto de vista conceptual es tan conceptual que uno de sus principios no es otro que *hágaselo usted mismo*, ponga las cosas como crea, que ya se hará la lectura posterior oportuna. Al final, si consigues que el espectador realice ese esfuerzo por entender lo que tiene delante, ya has conseguido mucho.

Mire, hoy en arte, como en política, nada sirve de nada, te quedas diciéndolo y en paz. En cambio, si alguien habla de ello ya existes. David, has tenido mucha paciencia conmigo.

**28. D.M.: Ello nos lleva a pensar en que considera la composición como una cuestión determinante en su producción cuya función va más allá de la estética. ¿Cómo aborda esta labor de distribución desde un punto de vista conceptual? ¿Cree usted que el aspecto compositivo contribuye al mejoramiento de la comunicación?**

J.M.: Como ya he insinuado, de ser conceptual intentaría olvidarme de todo lo que sé y de todo lo que se considera tradición y puede afectar a la pura creación. Yo no soy moderno, porque no me

disgusta llevar el lastre de la tradición, admiro a los que han hecho cosas antes que yo, tanto obras de arte como de carácter suntuario, de cuyos procedimientos y técnicas pienso que puede, igualmente, nutrirse la obra contemporánea. Yo no soy de los que creen que esto o aquello está superado. Las cosas sólo están superadas cuando uno las supera. Lo que hicieron los demás sólo lo superaron ellos.

A mí me interesa el objeto también como producto final, así que, a menudo, lo he tenido que manipular para, a continuación, ubicarlo en su sitio, eso que tú defines como aspecto compositivo. Me gusta usar los lugares que ofrece la sección aurea, esas líneas y puntos de mayor interés compositivo. Si fuera un conceptual como Dios manda, dejaría a los objetos circular con mayor azar en ese campo donde quedan secuestrados, los dejaría caer a mi libre albedrío, ¿o quizá no? ¡Qué transgresora palabra!

**29. D.M.: ¿Sigue trabajando en este mismo sentido, con objetos encontrados?**

J.M.: Estoy haciendo un abecedario, cada letra es la protagonista de una palabra o de una frase, aunque mayormente responden a una palabra. Llevo cuatro o cinco años pensando y trabajando con este *Dechado* y ya tengo la mayoría de las palabras que van a conformarlo. No son las palabras de mi vida, ya que, si bien la mayoría de ellas las he elegido yo, otras han surgido a partir del dictado del objeto encontrado. Gran parte de las obras están por montar, pues necesito imaginarlas durante cierto tiempo antes de concluirlas.

Durante el proceso de elaboración se dan dos situaciones en repetidas ocasiones, la primera es que cuando gesto una obra nunca estoy presente en mi estudio; y la segunda es que, con el trascurso del tiempo, se hacen ellas solas. Así que no puedo renegar o arrepentirme de ellas. En este abecedario último, manipulo menos el objeto, debido a que durante los últimos años he perdido a mi ebanista, Manolo Borrull, y también a mi dorador, Ramón Porta, retirado por el Alzheimer. Afortunadamente, con *Piró Orfebres,* sigo



teniendo todavía solucionados los problemas referidos al empleo de metales, fundidores y baños de oro y demás metales.

**30. D.M.: ¿Qué significa para usted la palabra *poder*? Se lo pregunto porque advierto en su producción diferentes abordajes a un mismo término. ¿Piensa que existe algún tipo de nexo entre las distintas modalidades de poder? Pretendo preguntarle si se hablamos de un poder único de cuyo centro surgen distintas ramificaciones o bien si se trata de distintos tipos de poder.**

J.M.: Seguramente desde Maquiavelo hasta hoy el uso y el abuso del poder no han cambiado tanto. A mí me interesa el poder no sólo porque corrompa a hombres y mujeres, como se dice, sino porque, además, los idiotiza. Si el arte, aun siendo efímero se puede convertir en materia cotizable, gracias al poder que tienen algunos para conseguirlo, imagínese el alcance del poder económico cuando se propone manipular cualquier cosa, siempre con la colaboración de ese cuarto poder, también financiado por ellos, que son los medios de comunicación.

La era tecnológica ha creado a nuevos ricos y, por consiguiente, a nuevos poderosos que necesitan protegerse. Seguramente se buscarán entre ellos y se juntarán, como siempre ha ocurrido. La única diferencia es que hoy, al igual que yo puedo ironizar sobre ellos, los *hackers* pueden atentar directamente en los puntos débiles de sus redes informáticas. El caos. A parte de toda la información no deseada lanzada a la red y que puede ser vista, leída y, además, puede perjudicar al poder. Aunque al poder es difícil perjudicarle, simplemente porque los que lo tienen, lo tienen en demasía.

En una relación sadomasoquista consentida, el papel del sádico puede llegar a ser tedioso, aunque, seguramente, el morbo le mantiene activo. En la vida cotidiana, el que más poder tiene, puede que se convierta en el masoquista, para sublimar al esclavo que lleva dentro. Los humanos somos aparatos cárnicos de cerebros complejos y de alma sin ubicación conocida.

**31. D.M.: Veo muchas reminiscencias a la Iglesia en su trayectoria. Interpreto que las aborda desde un punto de vista relacionado con el poder. La Iglesia siempre ha sido un instrumento de manipulación y, por tanto, poderoso. ¿Considera que sigue siendo así?**

J.M.: Estudié en los escolapios durante los años 60/70. Iglesia, Familia, Municipio y Sindicato fueron los poderes bajo los que me crié. De la a Iglesia Católica se sabe casi todo, de las otras no tengo información. Hoy sigue teniendo el poder que se le consiente desde el estado y sus privilegios se mantienen, seguramente, porque en la izquierda, al igual que entre los nacionalistas, hay mucho beato. No obstante, la Iglesia está tocada de muerte por la falta de vocaciones y de clientela, al menos en este reducto de espiritualidad de occidente. El mayor problema de la Iglesia no es haber perdido poder, sino quedarse sin posibles herederos. ¿A quién van a dejar su inmenso patrimonio de bienes inmuebles y muebles?

No creo que el poder político esté preparado para gestionar ese patrimonio, ni sé si quiere tener esa responsabilidad o si bien prefieren seguir subvencionado, sin gestionar el gran tesoro de la Iglesia.

**32. D.M.: La actitud que adopta, aparentemente irreverente, parece contraponerse al descaro del propio poder. ¿Qué razón de ser tiene esa actitud trasgresora? Sin embargo, por otro lado, la poca evidencia que muestran sus obras sugiere exigir del concurrente cierta capacidad de raciocinio. ¿Reclama usted con ello el regreso de aspectos intelectuales en el ámbito social generalizado, en una actualidad que parece derivar hacia el primitivismo mental? Vemos cada vez más en el televisor la naturaleza de aquellos cuyas capacidades económicas les permiten obtener objetos artísticos y artesanales de calidad y, sin embargo, sus colecciones nada tienen que ver con la calidad de los adinerados de épocas pasadas. ¿Considera que son**



**víctimas del tiempo en el que les ha tocado vivir? ¿Cree que la visión contemporánea del arte ha contribuido a ello en algún aspecto?**

J.M.: Estamos en otro momento histórico, la pedagogía de la educación ha creído conveniente acabar con el uso de la memoria y no sé si, como consecuencia, además, con la comprensión de lo que se lee. Por tanto, no podemos acusar de no conocer la Historia del Arte a esos nuevos y jóvenes ricos sin memoria, cuya fortuna la han podido hacer, supuestamente, vendiendo videojuegos, con un portal en internet o con unas aplicaciones telefónicas. La gente sabe qué marca o modelo de coche vale más que otro, o si el yate más grande lo fabrica fulanito. Eso es más fácil, viene en los catálogos de lujo. ¿Qué van a comprar, un retrato o un coche personalizado? Antiguamente, la burguesía miraba a la aristocracia, era su espejo y su objetivo, y con un matrimonio se podía alcanzar.

Ahora supongo que unos miran las casas de coches, de relojes, las mansiones *domotizadas* en las que ocurren cosas con solo apretar un botón, etc. En materia de arte, cualquier impresión digital sirve, igualmente, para decorar. Por otro lado, existen inversores que necesitan gastar mucho dinero en una sola pieza; son los que compran cuadros como *Las mujeres de Argel,* de Picasso; desde luego, hay que tener ganas… Pero eso es el negocio del arte, que en el fondo nada tiene que ver con este.

**33. D.M.: ¿Qué opina de las ferias de arte, de las subastas y de sus consumidores?**

J.M.: Las ferias de arte me gustan porque en ellas, además de arte, encuentras alguna reliquia de los cadáveres exquisitos, las últimas ocurrencias y algo que me interesa desde hace muchos años: las mejores soluciones para un buen enmarcado del producto artístico.

En las subastas puedes encontrar, dependiendo del día y la hora, obras y objetos de interés a buenos precios. Cuando se habla de millones alcanzados por una obra de arte en salas como Christie's

o Sotheby's, de toda la vida, instantáneamente pienso en que algún criminal la ha pagado. En las salas de subastas, que han proliferado durante los últimos años, al contrario de lo que la gente cree, se compra habitualmente a buenos precios. Y de ellas se han nutrido a menudo los anticuarios, duplicando o triplicando su precio posterior en la venta al público. Algunos consumidores de las subastas saben más que los propios vendedores o tasadores, así que quien busca encuentra: la pieza es para el que conoce su valor, no para el que la paga más cara. Si el que la compra lo hace con el fin de volverla a vender, sabe hasta cuánto puede pagar por ella, porque sabe el precio al que la puede vender al coleccionista. De modo que dejaremos a un lado las obras de arte contemporáneo que alcanzan precios millonarios, ya que esas, a mí, no me interesan en absoluto. Solo me interesan aquellas que la gente que sabe comprar bien porque sabe valorar y distinguir entre lo que algunos consideramos bueno o mejor. Lo otro son efectos especiales que forman parte de una realidad transversal.

**34. D.M.: A principios de la década de los noventa, en su obra, los temas acerca del poder hacen referencia a la posesión del lujo asociado que acompaña a este. Ya entrado el nuevo siglo hemos visto programas de televisión dedicados al tema del lujo, como *Mujeres ricas* aquí en España o en Beverly Hills o *¿Quién vive ahí?* En su obra pictórica de aquellos años, igualmente, trataba temas como el *peligro amarillo* o el *peligro alemán*… ¿Es fruto del azar haber trabajado esos temas?**

J.M.: Vayamos por partes, al igual que existen artistas que presumen de no haber realizado o finalizado los estudios de bellas artes y, sin embargo, son académicos, yo presumo de haber leído la prensa justa. Con los titulares he tenido la información suficiente como para crear algunas de mis obras. Cuando sabes que a menudo existe un trasfondo manipulador, lo mejor es leer entre líneas para ver si hubiera algún mensaje cifrado, pero no, casi siempre todo es demasiado evidente y no hace falta tener dotes de videncia para saber dónde estamos, aunque en el fondo no lo sepamos, y qué



puede ocurrir en un futuro, aunque hoy parezca que la Historia ya no va a volverse a repetir.

Creo que he conseguido visualizar antes de tiempo lo evidente. Las nuevas clases multimillonarias son sorprendentes y compran el Michael Jackson de porcelana de Jeff Koons, a la vez que Michael Jackson compraba porcelanas de Lladró. Creo que no había mucha diferencia en el gusto, solo en la escala; y la escala, en el caso de las porcelanas de Jeff Koons sí es mucha diferencia. ¿Quién hace porcelanas de ese tamaño y dónde?

Yo, como soy más *felliniano*, creo objetos de lujo y de precio absurdo, como esos multimillonarios que no miran lo que cuestan las cosas cuando son de su gusto. Fui feliz mientras trabajaba para toda esa recua de gente rica, seres que siempre querían más y nunca tenían suficiente. ¡Mira por donde, algo tan humano es igualmente despreciable! ¡Y los artistas perdiendo el culo por trabajar para esta gente! Yo con las Kardashian quedo satisfecho, ahora ya no aspiro a más.

**35. D.M.: ¿Ve alguna salida a los estudios de Bellas Artes?**

J.M.: He de ser crítico con los estudios de Bellas Artes, porque fui alumno y sufrí las deficiencias. Hoy son muchos más los alumnos que acaban sus estudios anualmente en todo el país y las posibilidades de encontrar trabajo son cada vez más complicadas, al igual que ocurre en otras especialidades. Pero voy a decir que considero intolerable que un licenciado en Bellas Artes, o en Arquitectura, no pueda acceder automáticamente a la enseñanza infantil o primaria de las materias relacionadas con las artes plásticas por no poseer los estudios específicos de magisterio. Me parece grotesco que su nivel académico no les permita enseñar directamente en ese primer nivel en el que es tan necesario, no solo esa defensa manida de la creatividad, sino de la asimilación de los conceptos básicos del dibujo, la geometría o el color. Que no me digan que no se puede hacer nada, porque hay mucho por hacer todavía. Si esto, que afecta a los estudiantes que salen de sus aulas, no parece plantearse como

necesidad por los claustros de profesores, tampoco espero que, desde las mismas Facultades de Bellas Artes, se inste al Ministerio de Cultura para que dejen de otorgar a ningún torero la Medalla al Mérito de las Bellas Artes por el oficio de matarife con capote de grana y oro.

En cuanto a la enseñanza de las Bellas Artes, ¿qué quieres que te diga? ¿Aceptaría la sociedad a médicos, arquitectos o juristas con una formación limitada? A partir de ahí, las Facultades de Bellas Artes sería conveniente que se plantearan el nivel de formación con el que deberían de salir sus estudiantes al mundo laboral, de no ser así, pienso que hoy están de sobra esas facultades. Y la Academia, por su parte, algo tendría que manifestar.

El plantel de artistas de reconocido prestigio a nivel nacional o internacional se ha formado, o no, en las Facultades de Bellas Artes. ¿No existe una base de datos para confirmar o negar esta realidad? Porque, de saber que una mayoría de los artistas de prestigio no han pasado por las aulas de Bellas Artes, creo que sería motivo suficiente como para que los que se dedican a estos menesteres se lo hagan mirar.

**36. D.M.: ¿Cree en el arte? ¿Cómo ve su futuro?**

J.M.: Creo que existen personas que siguen creyendo en algo y, entre ellas, están los que creen en el arte, cuya definición, hoy, es tan abstracta como la propia pintura que lleva su nombre y a la que sí sabemos definir. En arte existen manifestaciones que no sé si nacieron con la intención de serlo o gracias a que otros, nacidos con una sensibilidad extrema, han sabido reconocer en estas el arte. Lo que sí creo es que muchas manifestaciones artísticas ya no se denominan plásticas, dado que, con esta calificación, parece que hoy pierden el valor que realmente no tienen y se enriquecen con la amplia significación que la palabra *arte* conlleva. Así, cualquier manifestación fronteriza se puede calificar de artística y se puede convertir en producto para que vaya correteando por ahí, a base de subvenciones, hasta que pase a ser digerida por el sector privado.



De lo que ocurre hoy no son responsables ni Duchamp, ni Joseph Beuys; pienso que ellos, al menos, se lo creían. Hoy solo parece correr el dinero. En el 2017 se cumplirán cien años de *La Fuente* de Duchamp y, tal vez, ya no sólo podemos considerar el acto de elección de un objeto encontrado como una obra de arte por crear un pensamiento nuevo para ese objeto. ¿Por qué el objeto no puede ser el narrador de la obra y debe de seguir saliendo de su contexto para convertirse en obra de arte? ¿Por qué con la denominación de *ready-made* no es suficiente para calificar un producto creativo y existe el empeño por calificarlo o considerarlo obra de arte? ¿Con qué finalidad? ¿Es la finalidad que imaginamos?

Como yo sé qué considero obra de arte, al igual que reconozco a un pintor sin la lupa, me lo guardo para mí y para los que deseen compartirlo conmigo. Llevo demasiados años creyendo en esto para perderle el respeto, como me ha ocurrido con los políticos o con los gestores de lo que quieras. A mi edad me he hecho algo más práctico y, aquello que no considero, simplemente no me interesa. Cuando me acerco a una pintura, por ejemplo, si en ella no veo valores pictóricos de mayor o igual interés y complejidad que los que mi memoria tiene registrados, mi valoración de esta es instantánea. No me interesa, que es diferente a decir que no me gusta. Por ejemplo, ha habido unos años en que se atribuía a Asensio Juliá la obra del Coloso, de Goya; casualmente, justo frente al citado, en el Museo del Prado, había un cuadro de escasa calidad pictórica atribuido a Asensio Juliá. Pues bien, sin ser experto, solo pintor, consideraba que el atribuido a Asensio era demasiado torpe como para haber salido de la misma mano que el gigante. Finalmente, el Asensio no resultó ser de Asensio, y el Coloso sí de Goya. Soy fan de Asensio, no por ser valenciano, sino porque pintaba para o con Goya, lo cual indica que el fulano era bueno de verdad. Así que, volviendo al Prado, si el Coloso era de Asensio, la castaña que el museo le atribuye a él, no podía ser de este. Por otro lado, esa obra tiene un valor que hoy se aprecia, y es que la reproducción fotográfica del cuadro resulta mejor que su visión en directo. Así pues, ¡Dios nos libre de toda pintura que queda mejor en reproducción que en directo!

Si analiza lo que he dicho, casi todo resulta ser políticamente incorrecto. Afirmar que Asensio Juliá era un buen pintor hoy no procedería, ya que las valoraciones postmodernas son generosas con todos. Sin embargo, en las cotizaciones siguen existiendo las divinas y divinos.

Como errar es humano yo te diré lo que creo: Mientras el futuro sea mañana y hacer lo que se hizo ayer se considere viejo, el futuro, seguramente, será un mar de desazón para los artistas. El mercado, como negocio que es, se reinventa y no debe de fracasar, así que por él, no hay que preocuparse. Quiero suponer que cada vez habrá más gente trabajando a su escala y viviendo del arte, discretamente. Tanto yo como las *Señoras del Arte* de mi tiempo habremos muerto y Leo Castelli, que nos dejó ya hace unos cuantos años, seguramente, seguirá protegiendo a los artistas desde el más allá.

**37. D.M.: Ha diferenciado en alguna ocasión los términos «*no me interesa*» y «*no me gusta*». Al acercarse a una obra de arte ¿encuentra alguna diferencia?**

J.M.: No tiene nada que ver y ahí pienso que se comete el error. El que no me guste no quiere decir que no me interese algo, y viceversa. Creo que el gusto no debe interferir en los valores dignos de ser apreciados. Y pienso que es fundamental, para quien aprende en esto de las artes, saber reconocer esos valores. Vuelvo a decir que aquello que otros han superado no tiene que ver con lo que hayamos o no superado nosotros. Que no me guste la pintura del XIX, por ejemplo, no quiere decir que ignore el talento pictórico de los que la hicieron. En el momento en que empiezas a ignorar todo lo que no te gusta, puedes llegar a apreciar cualquier cosa y eso sí que considero que puede ser fatal para alguien que pretende pertenecer al mundo de las Bellas Artes. Como decía Don Víctor Manuel Gimeno: *«es una obligación hacerlo bien»,* no es ningún mérito, aunque es cierto que entonces seguía habiendo diferencia entre bien y mal. Hoy, tal vez existe demasiado reconocimiento donde debiera haber obligación. ¿Antiguamente quien hacía las colecciones reales? ¿Quién tenía la obligación de distinguir entre un buen o un mejor pintor o escultor? ¿Acaso no era otro artista? Eso dejó de ser así hace ya demasiado tiempo y la Historia ya no creo que dejen que se repita.

_Anexo IV_

Historia contrafactual de *L'or de Moscou*

Como todos los sábados, desde que habían llegado los rusos a Gandía, salíamos a eso de las ocho y cuarto hacia el mercadillo, lugar donde era habitual encontrarles ejerciendo la venta ambulante.

Ahora, aquellos que en su día fueron los depositarios del mayor latrocinio de metal dorado que jamás sufrió nuestra querida piel de toro, -según D. Paco- tenían que salir a vender algunos de sus enseres para poder felizmente acabar su estancia vacacional en nuestra ducal ciudad.

Los 3.000 metros de marcha de ida y vuelta se convirtieron, de ese modo, en el mejor plan de entrenamiento para llegar despejados a la meta.

Durante el trayecto, Xelo y yo preparábamos la estrategia a seguir para, una vez allí, poder controlar de forma simultánea la docena de puestos de venta soviéticos que normalmente había. Y es que no podíamos permitir en modo alguno que nadie se nos adelantase y lo peor que nos podía suceder, nada más llegar, era encontrarnos con la competencia.

Nosotros, coleccionistas de todo, nos habíamos convertido en sus más devotos clientes. Así pues, teníamos que arribar a la meta los primeros, incluso antes que un mutilado de guerra madrugador que, con sólo una mano, nos dejó uno de esos sábados sin un codiciado libro de viajes por España, escrito e ilustrado por Laborde a principios del siglo XIX.

Los primeros en descargar el género eran los de galerías por tierra, que tenían sus puestos de venta ubicados cerca de los WC, donde, al igual que las siete colinas romanas, se levantaban en torno a aquellos urinarios montones y montones de mercancía. Desde allí, los vendedores reclamaban la atención de su clientela más selecta voz en grito: ¡La *boutique* de la Presley! ¡La *boutique* de la Presley! ¡Abrigos, trajes, jerséis, camisas, polos…! Y ellas, discretamente acudían.

Estas expertas arqueólogas del textil y experimentadas buscadoras, a primera hora de la mañana forzaban sus lumbares preparándose para la

salida y, con el más puro estilo braza, buscaban de entre aquellos cúmulos de ropa la prenda tatuada con alguna prestigiosa marca en la etiqueta.

Si, además del preciado modelo de Chanel, aparecía perdido entre el curpiel de la sección *complementos* algún Vouiton descarriado, la mañana podía resultar, además de redonda, total.

Así pues, de entre toda aquella gente madrugadora, el manco principalmente, y alguna de ellas, eran las únicas personas que podían ser peligrosas si se detenían a husmear en los puestos de los rusos.

Cuando llegábamos a la pasarela, puente que ya nunca diseñará Calatrava, muchas de ellas venían con sus bolsas de *boutique* repletas, donde camuflaban las recientes adquisiciones, ya de vuelta a casa, en dirección al Paseo.

¿Habrán llegado ya los rusos?, nos preguntábamos.

Ahora la meta quedaba próxima, estaba situada a la derecha, cerca de la entrada al parque del Este. Y, si bien aquel parque era el mejor destino que podían tener estos hombres y mujeres recién llegados de la Europa marxista, en cambio, la orientación del lugar asignado por el Exmo. Ayuntamiento socialista de Gandía para ejercer la venta, hay que reconocer que no era el más adecuado para unos seres tan declaradamente rojos como aquellos. Fallo de protocolo éste que, con el tiempo, se ha hecho comprensible.

Y de repente el bullicio.

- Calla, dijo Xelo interrumpiendo la conversación.

- Calla, que están cantando «Vino amargo».

Aunque se oía lejana era su voz, la del inconfundible gran maestro y arquitecto de la copla D. Rafael Farina.

Por fin allí estaban los rusos y su imagen de grupo en nada podía recordar a las tan temidas hordas marxistas, en cambio su disposición, uno al lado del otro, formados en fila y de frente, me traían de nuevo a la memoria a los escolapios y al orden. A sus pies, directamente en el suelo o sobre alguna pieza de tela mil veces lavada con hielo, yacían los fragmentos de su austera vida cotidiana y los restos de su historia reciente o casi pasada: botellas de vodka, tarrinas de caviar, cámaras fotográficas y prismáticos marca Zénith, herramientas y mucha quincallería estigmatizada con la típica imaginería comunista. Nuestra debilidad.



Aunque nunca faltó el color en aquellos puestos, todo delataba una pobreza singular, a pesar de que el dorado y el rojo sangre del antiguo imperio siempre estuvieron presentes.

Lo más agradable de aquellas semanas era el disfrute posterior, ya en casa, mientras comíamos un bocata de caviar, rojo o negro según el día, bebíamos vodka y contemplábamos sobre la mesa del comedor todos los restos del naufragio marxista que habíamos adquirido ese sábado. Y es que cada sábado, para nosotros, era diferente, aunque siempre estuviéramos acompañados de las sumisas matrioskas, los huevos de Pascua, las banderas, las medallas, las insignias y los broches con las siglas C.C.C.P. M.O.C.K.B.A., la hoz y el martillo y la estrella roja.

En aquellos bolcheviques privilegiados –seguramente ex-miembros del Polis Buró, por ser los primeros en salir de vacaciones- que superaban la cuarentena y vestían de forma anticuada, había algo que, semana tras semana, venía llamándome la atención cada vez que entablábamos conversaciones financieras, a la hora de fijar el precio de compra de algún objeto. Y era que siempre que abrían la boca, sus dentaduras lanzaban destellos.

No sé si sería una coincidencia pero, al igual que D. Santiago Carrillo, todos llevaban implantadas piezas dentales de oro; dientes y más dientes del preciado metal.

Aquello que al principio no fue más que una vacua observación empezó a inquietarme sábado a sábado hasta el punto que acabó convirtiéndose en una obsesión para mí. Y siempre me hacía la misma pregunta: ¿Qué ocultaban aquellas mandíbulas doradas? ¿Cuál podía ser el secreto si es que lo había?

Y una mañana al fin quedó desvelado el misterio cuando uno de aquellos rojos me pidió 1.500 pesetas por una matrioska de ocho.

Su boca, al abrirse, se me representó un nimbo de luz divina con más potencias que un Sol, quedé iluminado y con ésta mi clarividencia; comprendí y acepté al instante sin ningún género de dudas que yo también había sido tocado por la gracia de Dios. Fue entonces cuando le dije a Xelo:

- Xelo, me ha sido revelado que este ruso impío lleva la custodia de Gandía en la boca.

Sorprendida Xelo me preguntó:

- ¿La de la fotografía del archivo Más?

- Sí, le contesté, la de nuestra insigne y ruinosa Colegiata.

Poseída por una fe ciega y convencida ante la seguridad de mis palabras respondió:

- Si es así, arrodillémonos.

Así era, allí estaba, en lugar seguro escondido, fragmentado y macerado en zumo de col y vodka, siempre a temperatura constante aunque expuesto al desgaste continuo, el tan añorado oro de Moscú. Y, al parecer, era el único *stock* que le quedaba a aquella pobre gente, del tan aireado expolio habido en época del Dr. Negrín.

En aquél momento de éxtasis visionario, impregnado de alientos marxistas, comprendí que llevar parte del oro fundido y refinado de una custodia en la boca era como estar en comunión permanente.

- Cuerpo de Cristo. Amén.

Y pensé: ¡Qué tranquilo se hubiera ido al otro mundo el Dictador de haber sabido que el fin último de aquél preciado metal no había sido otro que el de sufragar los gastos ocasionados en la conversión de Rusia!

La profecía de Fátima se había cumplido desde hacía tiempo ya y sin la intervención vaticana.

La conversión de Rusia había sido obra y gracia de la mano de los dentistas soviéticos. Sólo a ellos -aunque seguramente con la connivencia de Santa Apolonia- se debe que el pueblo ruso anduviera desde casi siempre bajo palio, aunque ni nosotros ni la pastora Lucía hubiéramos tenido conocimiento del hecho hasta el día de hoy.

Y es que la bondad de Dios, a pesar de todo, es infinita. ¿O no?

Palabra de vidente.

- Amén, dijo Xelo.

Joan Millet Bonet
Ciudad de Gandía
Marzo de 1991

Índice de figuras:


***Fig. 1.*** Duchamp, Marcel: (1917) *Fountain* [figura]. Recuperado de <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-duchamps-urinal-changed-art-forever>.

***Fig. 2.*** Man Ray: (1921) *Cadeau* [figura]. Recuperado de <https://marcocrupifoto.blogspot.com.es/2017/02/man-ray-e-marcel-duchamp-la-fotografia.html>.

***Fig. 3.*** Marqués, David: (2016) *El mundo de la pintura* [figura]. Recuperado del archivo propio.

***Fig. 4.*** Man Ray: (1930) *Marcel Duchamp* [figura]. Recuperado de <http://art.moderne.utl13.fr/2012/11/cours-du-10-novembre/>.

***Fig. 5.*** Arman: (1976) *Achilles Syndrome* [figura]. Recuperado de <http://webs.wichita.edu/?u=ulrichmuseum&p=/art/permanentcollection/armanachilles>.

***Fig. 6.*** Oppenheim, Meret: (1936) *Le déjeuner en fourrure* [figura]. Recuperado de <http://www.todayandtomorrow.net/2008/01/21/le-dejeuner-en-fourrure/>.

***Fig. 7.*** Christo: (1963) *Wrapped toy horse* [figura]. Recuperado de <http://www.todayandtomorrow.net/2008/01/21/le-dejeuner-en-fourrure/>.

***Fig. 8.*** Kounellis, Jannis: (1969) *Sin título* [figura]. Recuperado de <http://art.moderne.utl13.fr/2015/05/cours-du-11-mai-2015/2/>.

***Fig. 9.*** Cornell, Joseph: (1942) *Pharmacy* [figura]. Recuperado de <http://images.metmuseum.org/CRDImages/ma/web-thumb/DP135153.jpg>.

***Fig. 10.*** Gregori, Salvador: (2006) *Cajón de sastre, 2004, de Joan Millet* [figura]. Recuperado del archivo de Joan Millet.

***Fig. 11.*** Saladin, Alma: (2011) *Cariátide, 1979, by Giulio Paolini* [figura]. Recuperado de <http://www.imgrum.org/media/1341430675299892657_1818656600>.

***Fig. 12.*** AENA: (2017) *Las tres gracias, 1988, de Andreu Alfaro* [figura]. Recuperado de <http://www.andreualfaro.com/es/obra/espacio-publico/las-tres-gracias-1988/>.

***Fig. 13.*** Gregori, Salvador: (1995) *Curvo más macho que recto, 1995, de Joan Millet* [figura]. Recuperado del archivo de Joan Millet.

***Fig. 14.*** Galleria Schwarz: (1964) *Why not sneeze Rose Sélavy?, 1921, de Marcel Duchamp* [figura]. Recuperado de <https://artsearch.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=49307&PICTAUS=TRUE>.

***Fig. 15.*** Piladelphia Museum of Art: (2017) *Le Grand Verre, 1915-1923, de Marcel Duchamp* [figura]. Recuperado de <https://en.wikipedia.org/wiki/The_Bride_Stripped_Bare_by_Her_Bachelors,_Even>.

***Fig. 16.*** Gregori, Salvador: (2006) *Dios bendiga cada rincón de esta casa, 2005, de Joan Millet* [figura]. Recuperado del archivo de Joan Millet.

***Fig. 17.*** Moma: (2014) *Fahrenheit 451, 1966, de François Truffaut.* [fotograma]. Recuperado de <https://www.moma.org/wp/inside_out/wp-content/uploads/2014/03/Fahrenheit-451-2.jpg>

***Fig. 18.*** Ronald Grant Archive: (1945) *Roma città aperta, 1945, de Roberto Rossellini.* [fotograma]. Recuperado de <https://www.visitlazio.com/documents/563196/59069/Roma+Città%20aperta2.jpg/37f7e041-b714-4ac5-a985-1c1636547af?t=1398786139530?t=1398786139530&imageThumbnail=3>.

***Fig. 19.*** Cineteca Nacional de Chile: (2014) *El acorazado Potemkin, 1925, de Sergei M. Eisenstein.* [fotograma]. Recuperado de <http://radio.uchile.cl/2014/07/24/cineteca-nacional-exhibe-copias-restauradas-de-peliculas-clasicas/>.

***Fig. 20.*** Marqués, David: (2014) *La madre del artista, 2000, de Joan Millet.* [figura]. Archivo de propio.

***Fig. 21.*** Marqués, David: (2014) *La madre del artista, de Joan Millet.* [figura]. Archivo de propio.

***Fig. 22.*** Marqués, David: (2014) *La madre del artista, de Joan Millet.* [figura]. Archivo de propio.

***Fig. 23.*** Marqués, David: (2014) *La madre del artista, de Joan Millet.* [figura]. Archivo de propio.



***Fig. 24.*** Marqués, David: (2014) *La madre del artista, de Joan Millet.* [figura]. Archivo de propio.

***Fig. 25.*** Marqués, David: (2014) *La madre del artista, de Joan Millet.* [figura]. Archivo de propio.

***Fig. 26.*** Marqués, David: (2014) *La madre del artista, de Joan Millet.* [figura]. Archivo de propio.

***Fig. 27.*** Archivo del Museo San Pío V de Valencia: *Tríptico de la Pasión de Cristo, 1510-1515, de El Bosco.* [figura]. Recuperado de <http://www.cult.gva.es/mbav/data/es06020.htm>.

***Fig. 28.*** ADAGP, París Photo: (2016) *La traición de las imágenes (Esto no es una pipa), 1929, de René Magritte* [figura]. Recuperado de <http://www.archidesignclub.com/es/magazine/rubriques/evenements/47936-centre-pompidou-magritte,-la-trahison-des-images.html>.

***Fig. 29.*** Marqués, David: (2014) *Chien bourgois en partegeant gâteau avec sa maîtresse. Observez, elle porte une robe de Valentino, 1994, de Joan Millet* [figura]. Recuperado del archivo propio.

***Fig. 30.*** Marqués, David: (2014) *Pour toi qui croyais tout avoir II (detalle), 1994, de Joan Millet* [figura]. Recuperado del archivo propio.

***Fig. 31.*** Marqués, David: (2014) *Pour toi qui croyais tout avoir I-II, 1994, de Joan Millet* [figura]. Recuperado del archive propio.

***Fig. 32.*** Gregori, Salvador: (1997) *Pour toi qui crois tout avoir III* [figura]. Recuperado de Millet, J. (coor.): *Power²,* Oliva, Ayuntamiento de Oliva, 1997.

***Fig. 33.*** Gregori, Salvador: (1997) *Pour toi qui crois tout avoir IV* [figura]. Recuperado de Millet, J. (coor.): *Power²,* Oliva, Ayuntamiento de Oliva, 1997.

***Fig. 34.*** Gregori, Salvador: (1997) *Pour toi qui crois tout avoir V* [figura]. Recuperado de Millet, J. (coor.): *Power²,* Oliva, Ayuntamiento de Oliva, 1997.

***Fig. 35.*** Gregori, Salvador: (2006) *Pour toi qui crois tout avoir VI* [figura]. Recuperado de Millet, J. (coor.): *A divinis,* Gandía, Ayuntamiento de Gandía, 2006.

***Fig. 36.*** Gregori, Salvador: (2006) *Pour toi qui crois tout avoir VII, de Joan Millet* [figura]. Recuperado del archivo de Joan Millet.

***Fig. 37.*** Gregori, Salvador: (1997) *Vero spechio* [figura]. Recuperado de Millet, J. (coor.): *Power², Oliva*, Ayuntamiento de Oliva, 1997.

***Fig. 38.*** Tenniel, John: (1871) *Alice meets Humpty Dumpty* [figura]. Recuperado de <https://es.pinterest.com/pin/501166264769456186/>.

***Fig. 39.*** Gregori, Salvador: (1997) *Dos astados sodomizándose* [figura]. Recuperado de Millet, J. (coor.): *Power², Oliva*, Ayuntamiento de Oliva, 1997.

***Fig. 40.*** Picasso, Pablo: (1933) *Minotaure caressant du muffle la main d'une dormeuse* [figura]. Recuperado de <http://www.artnet.com/artists/pablo-picasso/minotaure-caressant-du-mufle-la-main-dune-yFs5mtUotxtCTK-pFolynw2>.

***Fig. 41.*** Gregori, Salvador: (1997) *Bastó de Batlle disciplinant* [figura]. Recuperado de Millet, J. (coor.): *Power², Oliva*, Ayuntamiento de Oliva, 1997.

***Fig. 42.*** Gregori, Salvador: (1997) *Mediterrània III* [figura]. Recuperado de Millet, J. (coor.): *Power², Oliva*, Ayuntamiento de Oliva, 1997.

***Fig. 43.*** Vidal, Vicent: (2016) *Part of a shell midden* [figura]. Recuperado del archivo de Vicent Vidal.

***Fig. 44.*** Gregori, Salvador: (1997) *Executés pour voleurs* [figura]. Recuperado de Millet, J. (coor.): *Power², Oliva*, Ayuntamiento de Oliva, 1997.

***Fig. 45.*** McArtney, Mary: (2002) *Here's the rest of your fur coat* [figura]. Recuperado de <http://www.peta.org.uk/blog/sophie-ellis-bextor/>.

***Fig. 46.*** Gregori, Salvador: (1997) *Reliquiari amb moll d'os* [figura]. Recuperado de Millet, J. (coor.): *Power², Oliva*, Ayuntamiento de Oliva, 1997.

***Fig. 47.*** Gregori, Salvador: (1997) *Ex-vot* [figura]. Recuperado de Millet, J. (coor.): *Power², Oliva*, Ayuntamiento de Oliva, 1997.

***Fig. 48.*** Gregori, Salvador: (1999) *Rojos, Rojos. L'or de Moscou* [figura]. Recuperado de Millet, J. (coor.): *Rojos, Rojos. L'or de Moscou,* Bellreguard, Ayuntamiento de Bellreguard, 1999.

***Fig. 49.*** Gregori, Salvador: (1999) *Estrella* [figura]. Recuperado de Millet, J. (coor.): *Rojos, Rojos. L'or de Moscou,* Bellreguard, Ayuntamiento de Bellreguard, 1999.



***Fig. 50.*** Daily Dreamtime: (2007) *Inside the Lenin Mausoleum* [figura]. Recuperado de <http://drugaddict.livejournal.com/2823638.html>.

***Fig. 51.*** Marqués, David: (2015) *Estat de guerra, 1998, de Joan Millet* [figura]. Recuperado del archivo propio.

***Fig. 52.*** Gregori, Salvador: (1999) *Pietat* [figura]. Recuperado de Millet, J. (coor.): *Rojos, Rojos. L'or de Moscou,* Bellreguard, Ayuntamiento de Bellreguard, 1999.

***Fig. 53.*** Centelles, Agustí: (1937) *Madre llora a su hijo muerto tras el bombardeo de Lleida* [figura]. Recuperado de <http://todoslosrostros.blogspot.com.es/2015_07_02_archive.html>.

***Fig. 54.*** Gregori, Salvador: (1999) *Brazo en alto, de Joan Millet* [figura]. Recuperado del archivo de Joan Millet.

***Fig. 55.*** Gregori, Salvador: (1999) *Barba Roja* [figura]. Recuperado de Millet, J. (coor.): *Rojos, Rojos. L'or de Moscou,* Bellreguard, Ayuntamiento de Bellreguard, 1999.

***Fig. 56.*** Fundación Pablo Iglesias: *Mujeres rapadas en Oropesa (Toledo)* [figura]. Recuperado de <http://sinmiedoalopusdei.blogspot.com.es/2017/03/la-calana-de-fraga.html>.

***Fig. 57.*** Gregori, Salvador: (1999) *Viele Tränen* [figura]. Recuperado de Millet, J. (coor.): *Rojos, Rojos. L'or de Moscou,* Bellreguard, Ayuntamiento de Bellreguard, 1999.

***Fig. 58.*** Archivo ABC: (1936) *Vista de un bombardeo en la Gran Vía madrileña, el 1 de noviembre de 1936, a la altura del edificio de Telefónica* [figura]. Recuperado de <http://www.abc.es/fotos-espana/20110713/guerra-civil-madrid-80595.html>.

***Fig. 59.*** Gregori, Salvador: (1999) *Expósito* [figura]. Recuperado de Millet, J. (coor.): *Rojos, Rojos. L'or de Moscou,* Bellreguard, Ayuntamiento de Bellreguard, 1999.

***Fig. 60.*** Gregori, Salvador: (1999) *Giache Vecchie* [figura]. Recuperado de Millet, J. (coor.): *Rojos, Rojos. L'or de Moscou,* Bellreguard, Ayuntamiento de Bellreguard, 1999.

***Fig. 61.*** Gil del Espinar, Telesforo: (1939) *Franco, durante el desfile en la Castellana de Madrid celebrando la victoria de sus tropas, el 1 de abril de 1939* [figura]. Recuperado de <http://www.abc.es/fotos-espana/20110713/guerra-civil-madrid-80595.html>.

***Fig. 62.*** Gregori, Salvador: (1999) *La nena roja* [figura]. Recuperado de Millet, J. (coor.): *Rojos, Rojos. L'or de Moscou,* Bellreguard, Ayuntamiento de Bellreguard, 1999.

***Fig. 63.*** Gregori, Salvador: (1999) *Femmes rouges* [figura]. Recuperado de Millet, J. (coor.): *Rojos, Rojos. L'or de Moscou,* Bellreguard, Ayuntamiento de Bellreguard, 1999.

***Fig. 64.*** Gregori, Salvador: (2013) *Ausencia (detalle), de Joan Millet* [figura]. Recuperado del archivo de Joan Millet.

***Fig. 65.*** Gregori, Salvador: (1999) *I el verb es feu carn* [figura]. Recuperado de Millet, J. (coor.): *Rojos, Rojos. L'or de Moscou,* Bellreguard, Ayuntamiento de Bellreguard, 1999.

***Fig. 66.*** Deakin, John: (1952) *Francis Bacon* [figura]. Recuperado de <http://www.20minutos.es/noticia/2135866/0/john-deakin/fotografia/soho-londres/>.

***Fig. 67.*** Gregori, Salvador: (1999) *La lletra amb sang entra* [figura]. Recuperado de Millet, J. (coor.): *Rojos, Rojos. L'or de Moscou,* Bellreguard, Ayuntamiento de Bellreguard, 1999.

***Fig. 68.*** Santos, Martín: (1939) *Un grupo de niños, al final de la guerra, hace el saludo franquista durante los trabajos para retirar la coraza que protegía a La Cibeles entre 1936 y 1939* [figura]. Recuperado de <http://www.abc.es/fotos-espana/20110713/guerra-civil-madrid-80595.html>.

***Fig. 69.*** Parker, Allan: (1982) *Pink Floyd The Wall* [fotograma]. Recuperado de <http://alanparker.com/film/pink-floyd-the-wall/>.

***Fig. 70.*** Gregori, Salvador: (1999) *De cuna* [figura]. Recuperado de Millet, J. (coor.): *Rojos, Rojos. L'or de Moscou,* Bellreguard, Ayuntamiento de Bellreguard, 1999.

***Fig. 71.*** Pato, Hermes: (1958) *La embajada de Estados Unidos y el Catholic Relief Service entregan colchones a las familias necesitadas españolas* [figura]. Recuperado de <http://urbanity.cc/forum/espa%C3%B1a/comunidad-de-madrid/urbanismo-mad/10465-de-madrid-al-cielo-%C3%A1lbum-de-fotograf%C3%ADas-y-documentos-hist%C3%B3ricos/page35>

***Fig. 72.*** Marqués, David: (2014) *Et por quoi pas? 1999, de Joan Millet* [figura]. Recuperado del archivo propio.



***Fig. 73.*** Gregori, Salvador: (2006) *Pour toi qui crois tout avoir VII (detalle), de Joan Millet* [figura]. Recuperado del archivo de Joan Millet.

***Fig. 74.*** Gregori, Salvador: (2006) *L'empreinte du temps o De nuevo, las cerezas* [figura]. Recuperado del archivo de Joan Millet.

***Fig. 75.*** Gregori, Salvador: (2006) *L'empreinte du temps (detalle)* [figura]. Recuperado del archivo de Joan Millet.

***Fig. 76.*** Gregori, Salvador: (2006) *Si madejado* [figura]. Recuperado del archivo de Joan Millet.

***Fig. 77.*** Gregori, Salvador: (2006) *Adam i Eva* [figura]. Recuperado de Millet, J. (coor.): *A divinis,* Gandía, Ayuntamiento de Gandía, 2006.

***Fig. 78.*** Gregori, Salvador: (2006) *Recordatori* [figura]. Recuperado de Millet, J. (coor.): *A divinis,* Gandía, Ayuntamiento de Gandía, 2006.

***Fig. 79.*** Gregori, Salvador: (2006) *Jeu de Borbons* [figura]. Recuperado de Millet, J. (coor.): *A divinis,* Gandía, Ayuntamiento de Gandía, 2006.

***Fig. 80.*** Gregori, Salvador: (2006) *Hijos predilectos* [figura]. Recuperado del archivo de Joan Millet.

***Fig. 81.*** Gregori, Salvador: (2006) *Dios bendiga cada rincón de esta casa* [figura]. Recuperado del archivo de Joan Millet.

***Fig. 82.*** Gregori, Salvador: (2006) *Detalle de concha* [figura]. Recuperado del archivo de Joan Millet.

***Fig. 83.*** Gregori, Salvador: (2006) *Locura de amor* [figura]. Recuperado de Millet, J. (coor.): *A divinis,* Gandía, Ayuntamiento de Gandía, 2006.

***Fig. 84.*** De Orduña, Juan: (1948) *Aurora Bautista en Locura de amor* [fotograma]. Recuperado de <http://hoycinema.abc.es/noticias-cine/20120828/actriz-aurora-bautista-muere-426845.html>.

***Fig. 85.*** Gregori, Salvador: (2006) *El poder i la força* [figura]. Recuperado de Millet, J. (coor.): *A divinis,* Gandía, Ayuntamiento de Gandía, 2006.

***Fig. 86.*** Gregori, Salvador: (2006) *J'attendrai toujours* [figura]. Recuperado de Millet, J. (coor.): *A divinis,* Gandía, Ayuntamiento de Gandía, 2006.

***Fig. 87.*** Gregori, Salvador: (2006) *Viele tränen II* [figura]. Recuperado de Millet, J. (coor.): *A divinis,* Gandía, Ayuntamiento de Gandía, 2006.

***Fig. 88.*** Millet, Joan: (2007) *Manipulación sobre Viele Tränen II* [figura]. Recuperado del archivo de Joan Millet.

***Fig. 89.*** Gregori, Salvador: (2006) *Aneu tranquils* [figura]. Recuperado del archivo de Joan Millet.

***Fig. 90.*** Gregori, Salvador: (2006) *La mare morta* [figura]. Recuperado de Millet, J. (coor.): *A divinis,* Gandía, Ayuntamiento de Gandía, 2006.

***Fig. 91.*** Gregori, Salvador: (2006) *Non finito* [figura]. Recuperado de Millet, J. (coor.): *A divinis,* Gandía, Ayuntamiento de Gandía, 2006.

***Fig. 92.*** Gregori, Salvador: (2006) *Vista de la exposición A divinis, de Joan Millet* [figura]. Recuperado del archivo de Joan Millet.

***Fig. 93.*** Gregori, Salvador: (2006) *The end* [figura]. Recuperado de Millet, J. (coor.): *A divinis,* Gandía, Ayuntamiento de Gandía, 2006.



# BIBLIOGRAFIA

## LIBROS:


AAVV. (1975). *El cine soviético visto por sus creadores*. Salamanca: Sígueme.

AAVV. (2013). *Qué hacemos para construir un discurso disidente y transformador con aquello que hoy sirve para enmascarar la realidad y transmitir ideología: la literatura.* Madrid: Akal.

AINAUD DE LASARTE, J. *et al*. (1992) *Tesoros del arte español*: *Pabellón de España, Exposición Universal de Sevilla*. Barcelona: Electa.

ALBERS, J. (1979). *La interacción del color*. Madrid: Alianza.

ALEXANDER, C. (1981). *La estructura del medio ambiente*. Barcelona: Tusquets.

ALTED, A. (1984). *Política del nuevo estado sobre el patrimonio cultural y la educación durante la guerra civil española*. Madrid: Ministerio de cultura.

ALTHOFER, H. (2003). *Restauración de la pintura contemporánea.* Madrid: Istmo.

ARASSE, D. (1989). *La guillotina y la figuración del terror.* Barcelona: Labor.

ARGAN, J.C. (1977). *El arte moderno: Clásico y Romántico. La realidad y la conciencia. El siglo XIX en Italia, Alemania e Inglaterra. El Modernismo. El arte como expresión. Tomo I*. Valencia: Fernando Torres.

ARGAN, J.C. (1977). *El arte moderno: La época del funcionalismo. La crisis del arte como «Ciencia Europea» Tomo II*. Valencia: Fernando Torres.

ARGAN, G.C. (1977). *El pasado en el presente*. Barcelona: Gustavo Gili.

ARNHEIM, R. (1979). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza.

ARNHEIM, R. (1980). *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*. Madrid: Alianza.

ARNHEIM, R. (1984). *El poder del centro*. Madrid: Alianza.

ARNHEIM, R. (1986). *Las armonías de color*. Barcelona: Paidós.

ASHTON, D. (1988). *La escuela de Nueva York*. Madrid: Cátedra.

BALZAC, H. de. (1998). *L'obra mestra inconeguda*. Barcelona: Proa.

BARBÁCHANO, C. (1975). *El cine, arte e industria*. Barcelona: Salvat.

BARTHES, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso.* Barcelona: Paidós.

BARTHES, R. (1987). *El susurro del lenguaje.* Barcelona: Paidós.

BARTHES, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía.* Barcelona: Paidós.

BATTCOCK, G. (1977). *La idea como arte*. Barcelona: Gustavo Gili.

BAUDRILLARD, J. (2006). *La agonía del poder.* Madrid: Círculo de Bellas Artes.

BAUMAN, Z. (2002). *Modernidad líquida.* Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

BAUMAN, Z. (2007). *Arte ¿líquido?.* Madrid: Sequitur.

BENJAMIN, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* México, D,F.: Ítaca.

BENJAMIN, W. (2005). *Libro de los pasajes.* Madrid: Akal.

BERESNIAK, D. (1994). *ABC de los colores. Su influencia en la vida diaria*. Madrid: Tikal.

BERGER, J. (2001). *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili.

BERGER, J. (2016). *Modos de ver.* Barcelona: Gustavo Gili.

BINNIG, G. (1996). *Desde la nada. Sobre la creatividad de la naturaleza y del ser humano*. Barcelona: Círculo de Lectores.

BLANCHOT, M. (1970). *El diálogo inconcluso.* Caracas: Monte Ávila.

BLANCHOT, M. (1994). *El paso (no) más allá.* Barcelona: Paidós.

BLANCHOT, M. (2004). *El espacio literario.* Barcelona: Paidós.

BODENMANN-RITTER, C. (1995). *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*. Madrid: Visor.

BONSIEPE, G. (1978). *Teoría y práctica del diseño industrial*. Barcelona: Gustavo Gili.

BOURGEADE, P. (2007). *Buenas noches Man Ray. Conversaciones con el artista.* Madrid: La Fábrica.

BRETON, A. (1974). *Manifiesto surrealista*. Madrid: Guadarrama.

BREWTON, A. y ARAGON, L. (1973). *Surrealismo frente a realismo socialista*. Barcelona: Tusquets.

BRINES, F. (1986). *Antología poética*. Madrid: Alianza.

BRINES, F. (2016). *Jardín nublado.* Valencia: Pre-Textos.

BROCH, H. (1979). *Kitsch, vanguardia y arte por el arte*. Barcelona: Tusquets.

BRUSATIN, M. (1987). *Historia de los colores*. Barcelona: Paidós.



BURCH, N. (1970). *La praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.

BYUNG-CHUL, H. (2015). *La salvación de lo bello.* Barcelona: Herder.

CABANNE, P. (1972). *Conversaciones con Marcel Duchamp.* Barcelona: Anagrama.

CALVINO, I. (1987). *Colección de arena.* Madrid: Alianza.

CALVO, A.M. (2002). *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo.* Barcelona: del Serbal.

CAMERON, D. (1995). *Cocido y crudo.* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

CÁNDIDO, A. (1995). *Ensayos y comentarios.* México, D.F.: FCE.

CAPARRÓS, J.M. (1976). *Historia crítica del cine*. Madrid: Magisterio español / Prensa española.

CAPELLA, J. (2008). *Made in Spain*. Barcelona: Círculo de lectores.

CARROLL, L. (2000). *Alicia en el País de las Maravillas.* Madrid: Alianza.

CARROLL, L. (2004). *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí.* Córdoba -Argentina-: Ediciones del Sur.

CASTRO, F. (com.) (2017). *Francis Bacon. La cuestión del dibujo.* Madrid: Círculo de Bellas Artes.

CAVALLINI, G. (1975). *La fábrica del deficiente*. Madrid: Sociedad de educación Atenas.

CAZA, M. (1967). *Técnicas de serigrafía*. Barcelona: Blume.

CENNINI, C. (1979). *Tratado de la pintura (El libro del arte)*. Barcelona: Sucesor de E. Meseguer.

CELLINI, B. (1989). *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*. Madrid: Akal.

CHAMPIGNEULLE, B. (1983). *Enciclopedia del Modernismo*. Barcelona: Polígrafa.

CHENG, F. (2016). *Vacío y plenitud.* Madrid: Siruela.

CHIRBES, R. (2002). *La buena letra*. Barcelona: Anagrama.

CHIRBES, R. (1996). *La larga marcha*. Barcelona: Anagrama.

CHIRBES, R. (2002). *El novelista perplejo.* Barcelona: Anagrama.

CIRLOT, J.E. (1992). *Diccionario de símbolos.* Barcelona: Labor.

CLAIR, J. (2010). *La paradoja del conservador.* Barcelona: Elba.

CLARK, K. (1984). *El desnudo*. Madrid: Alianza.

CORADESCHI, S. (1994). *Guía Plata*. Madrid: Anaya.

CORTÉS, J.M. (2016). *Círculo íntimo: el mundo de Pepe Espaliu.* Valencia: IVAM.

COUTY, E. (1957). *El dibujo y la composición decorativa*. Barcelona: Gustavo Gili.

DALÍ, S. (2003). *¿Por qué se ataca a la Gioconda?*. Madrid: Siruela.

DALÍ, S. (1990). *Los cornudos del viejo arte moderno*. Barcelona: Tusquets.

DALLEY, T. (1999). *Guía completa de ilustración y diseño. Técnicas y materiales.* Madrid: Hermann Blume.

DARWIN, C. (1983) *El origen de las especies.* Barcelona: Bruguera.

DA VINCI, L. (1982). *Apuntes de ciencias naturales*. Barcelona: Hacer.

DA VINCI, L. (1982). *Tratado de pintura*. Madrid: Editora Nacional.

DA VINCI, L. (1983). *Cuaderno de notas*. Madrid: Busma.

DA VINCI, L. (2005). *Aforismos*. Barcelona: Círculo de lectores.

DAWSON, J. (1999). *Guía completa de grabado e impresión. Técnicas y materiales.* Madrid: Hermann Blume.

DE MICHELI, M. (1981).*Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.

DIDEROT, D. (1994). *Escritos sobre arte*. Madrid: Siruela.

DOERNER M. (1982). *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Reverté.

DONDIS, D.A. (1982). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual.* Barcelona: Gustavo Gili.

DORFLES, G. (1973). *Sentido e insensatez en el arte de hoy*. Valencia: Fernando Torres.

DORMER, P. (1993). *Diseñadores del siglo XX*. Barcelona: CEAC.

DORMER, P. (1993). *El diseño desde 1945*. Barcelona: Destino.

DIDI-HUBERMAN, G. (2015). *Fasmas. Ensayos sobre la aparición I.* Santander: Shangrila.

DURERO, A. (2000). *De la medida*. Madrid: Akal.

ECHEVARRIA, J. M. (1979). *Coleccionismo de escultura antigua*. Madrid: Everest.

ECO, U. (1992). *Obra abierta.* Barcelona: Planeta de Agostini.

EPSTEIN, J. (1960). *La inteligencia de una máquina.* Buenos Aires: Nueva visión.

ESPEL, M. (2013). *El mercado del arte. Reflexiones y experiencias de un marchante.* Gijón: Trea.

ESTEVE, F. (1993). *Historia del grabado*. Madrid: Labor.

EVERITT, A. (1984). *El expresionismo abstracto*. Barcelona: Labor.



FERRER F. (2007). *El bestiario*. Barcelona: Círculo de lectores.

FIELL, CH. y P. (2001). *Diseño del siglo XX*. Colonia: Taschen.

FIELL, CH. y P. (2002). *Chairs*. Colonia: Taschen.

FISCHER, E. (1975). *La necesidad del arte*. Barcelona: 62.

FORREST, T. (2006). *Porcelana y plata antiguas*. Madrid: Libsa.

FRANCASTEL, G. y P. (1978). *El retrato*. Madrid: Cátedra.

FRANCASTEL, P. (1988). *La realidad figurativa I. El marco imaginario de la expresión figurativa*. Barcelona: Paidós.

FREIXA, M., GARRIGA, J. y YARZA, J. (1982). *Las vanguardias del siglo XIX*. Barcelona: Gustavo Gili.

FRUTIGER, A. (1985). *Signos, símbolos, marcas, señales*. Barcelona: Gustavo Gili.

GALLO, M. (1969). *Histoire de l'Espagne franquiste*. París: Robert Laffont.

GARCIA, J.M. (1970). *Vamos a hablar de cine*. Madrid: Salvat.

GARÍN, F.M. (dir.) (1967). *El mundo de la pintura.* Valencia: Difusora de Cultura, S.A.

GAURICO, P. (1989). *Sobre la escultura*. Madrid: Akal.

GAYA NUÑO, J.A. (1964). *Pequeñas teorías de arte*. Madrid: Taurus.

GHYKA, M.C. (1983). *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Barcelona: Poseidón.

GHYKA, M.C. (1984). *El número de oro I. Los ritmos*. Barcelona: Poseidón.

GHYKA, M.C. (1984). *El número de oro II. Los ritos*. Barcelona: Poseidón.

GIEST, L. (1973). *Fenomenología del kitsch*. Barcelona: Tusquets.

GILLAM SCOTT, R. (1979). *Fundamentos del diseño*. Buenos Aires: Víctor Leru.

GOLDING, J. (2004). *Caminos a lo absoluto: Mondrian, Málevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still.* Madrid: Turner.

GOMBRICH, E.H. (1979). *Historia del arte*. Madrid: Alianza.

GOMBRICH, E.H. (1985). *El legado de Apeles.* Madrid: Alianza.

GOMBRICH, E.H. (1987). *La imagen y el ojo.* Madrid: Alianza.

GÓMEZ, J.J. *et al*. (1999). *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Cátedra.

GÓMEZ, J.J., CABEZAS, L. y BORDES, J. (2001). *El manual de d*ibujo. Madrid: Cátedra.

GOMPERTZ, W. (2014). *¿Qué estás mirando?*. Madrid: Taurus.

GOMPERTZ, W. (2015). *Piensa como un artista*. Barcelona: Taurus.

GONZÁLEZ-ALONSO, E. (1997). *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración.* Valencia: UPV.

GONZÁLEZ DEL RÍO, J. (1977). *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. Madrid: La Piqueta.

GUARNER, J.L. (2006). *Roberto Rossellini*. Valencia: Fundació Municipal de Cine. Mostra de València.

GUBERN, R. (1974). *Cine contemporáneo*. Barcelona: Salvat.

HARRISON, J.E. (1903). *Prolegomena to the study of the Greek religión.* Cambridge: Universidad de Harvard.

HEIDEGGER, M. (1973). *El origen de la obra de arte.* México: Fondo de Cultura Económica.

HEIDEGGER, M. (2000). *Carta sobre el humanismo.* Madrid: Alianza.

HERNÁNDEZ, J.A. (2011). *Sentido intelectual en la era de la globalización mecánica.* La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

HESSE, H. (1978). *El juego de los abalorios.* Madrid: Alianza.

HESSE, H. (2001). *Lecturas para minutos I*. Madrid: Alianza.

HESSE, H. (2001). *Lecturas para minutos II.* Madrid: Alianza.

HESSE, H. (2013). *El lobo estepario.* Madrid: Alianza.

HOCKNEY, D. (2011). *El gran mensaje. Conversaciones con Martin Gayford*. Madrid: La Fábrica.

HOFFMAN, E.T.A., *et. al*. (2000). *Relatos célebres sobre la pintura*. Barcelona: Áltera.

HÖLFFLIN, H. (1997). *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa Calpe.

HOVALD, P.G. (1962). *El neorrealismo y sus creadores*. Madrid: Rialp.

HUGO, V. (1971). *Manifiesto romántico*. Barcelona: 62.

HUGHES, R. (1992). *A toda crítica.* Barcelona: Anagrama.

HUXLEY, A. (2001). *Música en la noche.* Barcelona: Kairós.

INGRES, J-A-D. (2015). *Perpetuar la belleza.* Madrid: Casimiro.

INNERARITY, D. (1990). *Dialéctica de la modernidad*. Madrid: Rialp.

IONESCO, E. (1965). *Notas y contranotas. Estudio sobre el teatro.* Buenos Aires: Losada.

JIMÉNEZ, J. (1989). *La vida como azar. Complejidad de lo moderno.* Madrid: Mondadori.



JOICE, J. (1978). *Retrato de un artista adolescente*. Madrid: Alianza.

JOOS, P. (com.) (2016). *Louise Bourgeois. Estructuras de la existencia: las celdas.* Madrid: La Fábrica.

JUNOY, J.M. (1945). *Los oficios artísticos*. Barcelona: I.G. Seix y Barral hnos.

KANDISNKY, W. (1985). *Cursos de la Bauhaus*. Madrid: Alianza.

KANDINSKY, W. (1973). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Barral.

KANDINSKY, W. (1975). *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona: Barral.

KLEE, P. (1976). *Teoría del arte moderno.* Buenos Aires: Caldén.

KOCH, S. (1976). *Andy Warhol superstar*. Barcelona: Anagrama.

KOLAKOWSKI, L. (1996). *Dios no nos debe nada: un breve comentario sobre la religión de Pascal y del jansenismo.* Barcelona: Herder.

KRIS, E. y KURZ, O. (2007). *La leyenda del artista.* Madrid: Cátedra.

LAHUERTA, J.J. (2004). *El fenómeno del éxtasis. Dalí ca. 1933.* Madrid: Siruela.

LAMARCHE-VADEL, B. (1994). *Joseph Beuys*. Madrid: Siruela.

LARRAGA, T.G. (1965). *Pintura sobre tejidos*. Barcelona: Meseguer.

LE BRETON, D. (2006). *El silencio. Aproximaciones*. Madrid: Sequitur.

LE CORBUSIER. (1981). *El urbanismo de los tres establecimientos humanos*. Barcelona: Poseidón.

LE DUC, V. (1976). *¿Qué es el arte?.* Valencia: Fernando Torres.

LÉVI-STRAUSS, C. (1994). *Mirar, Escuchar, Leer*. Madrid: Siruela.

LLAMAS, R. (2014). *Arte contemporáneo y restauración. O cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico.* Madrid: Tecnos.

LÖBACH, B. (1981). *Diseño industrial*. Barcelona: Gustavo Gili.

LÓPEZ, O. (1971). *Estética de los elementos plásticos.* Barcleona: Labor.

MACARRÓN, A.M. y GONZÁLEZ, A. (2011). *La conservación y la restauración en el siglo XX.* Madrid: Tecnos.

MACGREGOR, N. (2012). *La Historia del mundo en 100 objetos.* Barcelona: Círculo de lectores.

MAENZ, P. (1974). *Art Déco: 1920-1940*. Barcelona: Gustavo Gili.

MAINER, J.C. (1994). *De posguerra (1951-1990*). Barcelona: Crítica.

MARCHÁN, S. (1974). *Del arte objetual al arte de concepto.* Madrid: Alberto Corazón.

MARINA, J.A. (2007). *Teoría de la inteligencia creadora.* Barcelona: Anagrama.

MARTIN, J-H. (1989). *Magiciens de la Terre.* París: Editions du Centre Pompidou.

MARTÍNEZ, J. (1988). *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura.* Madrid: Akal.

MARTÍNEZ, M.J. (2009). *Historia y teoría de la conservación y la restauración artística.* Madrid: Tecnos.

MAS, R. (2002). *La vida pública de Salvador  Dalí*. Barcelona: Ara llibres.

MATRONA, J. (2015). *Vademécum del restaurador. Terminología aplicada a la restauración del patrimonio cultural.* Madrid: Tecnos.

MAYANS, G. (1996). *Arte de pintar*. Madrid: Cátedra.

MAYER, R. (1993). *Materiales y técnicas del arte*. Madrid:  Tursen. Hermann Blume.

Mc CORMICK, E.J. (1980). *Ergonomía*. Barcelona: Gustavo Gili.

MEMBRA, J. (2009). *La Nouvelle Vague: la modernidad cinematográfica*, Madrid: TB Editores.

MENNA, F. (1977). *La opción analítica en el arte moderno*. Barcelona: Gustavo Gili.

MILLÁN-PUELLES, A. (1990). *Teoría del objeto puro*. Madrid: Rialp.

MILLET, J. (coor.) (1989) *Paintings for living.* Castellón/Valencia: Ayuntamiento de Castellón y UD.Dibujo del Movimiento, UPV.

MILLET, J. (coor.) (1997). *Power².* Oliva: Ayuntamiento de Oliva.

MILLET, J. (coor.) (1999). *Rojos, Rojos. L'or de Moscou.* Gandía: CEIC Alfons el Vell.

MILLET, J. (coor.) (2006). *A divinis.* Gandía: Ayuntamiento de Gandía.

MILLIZIA F. (1987). *El arte de saber ver en las bellas artes del diseño*. Barcelona: Alta fulla.

MONDRIAN, P. (1973). *Realidad natural y realidad abstracta.* Barcelona: Barral.

MONREAL, L. (1999). *Arte y Guerra Civil.* Huesca: La val de Onsera.

MONTOLIU, *V. (2006). Arte, cultura e historia para arquitectos*. Valencia: UPV.

MONTÚ, A. (1999). El pentágono. Barcelona: Gustavo Gili.

MORIN, E. (2004). *La identidad humana*. Barcelona: Círculo del lectores.

MUNARI, B. (1985). *Diseño y comunicación visual*. Barcelona: Gustavo Gili.

MUNARI, B. (1999). *El cuadrado*. Barcelona: Gustavo Gili.

MUNCH, E. (2015). *Cuadernos del alma.* Madrid: Casimiro.

NADELHOFFER, H. (1984). *Cartier*. Paris: du Regard.

NÉRET, G. (1994). *Erótica universalis*. Colonia: Taschen.

NIÑIROLA, F. (2012). *Edvard Munch, el  alma pintada*. Mdrid: Ártica.



NORMAN, D. A. (1998). *La psicología de los objetos cotidianos*. Madrid: Nerea.

OKAKURA, K. (2005). *El libro del Té.* Barcelona: Kairós.

ORDINE, N. (2013). *La utilidad de lo inútil.* Barcelona: Acantilado.

OUSELEY, S.G.J. (1992). *Meditaciones sobre el color.* Málaga: Sirio.

PACIOLI, L. (1991). *La divina proporción*. Madrid: Akal.

PANOFSKY, E. (1923). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.

PANOFSKY, E. (1979). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza.

PANOFSKY, E. (1981). *Idea*. Madrid: Cátedra.

PASSIG, K. y SCHOLZ, A. (2008). *Enciclopedia de la ignorancia*. Barcelona: Círculo de lectores.

PEDOE,  D. (1982). *La geometría en el arte*. Barcelona: Gustavo Gili.

PERRAULT, C. (1981). *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitruvio*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Murcia.

PLATÓN. (1872). *Timeo o De la Naturaleza. Tomo VI.* Madrid: Patricio de Azcárate.

POLI, F. (1976). *Producción artística y mercado*. Barcelona: Gustavo Gili.

PRADO, B. (2006). *Mala gente que camina.* Madrid: Punto de lectura.

PRESTON, P. (1994). *Franco caudillo de España*. Madrid: Grijalbo.

PRESTON, P. (1997). *La política de la venganza, el fascismo y el militarismo en la España del siglo XX*. Barcelona: Península.

PRESTON, P. (1998). *Las tres Españas del 36*. Madrid: De Bolsillo.

PRESTON, P. (2014). *El final de la guerra. La última puñalada a la república*. Barcelona: Círculo de lectores.

RACIONERO, L. (1999). *La sonrisa de la Gioconda*. Barcelona: Planeta.

RACIONERO, L. (2015). *Los tiburones del arte.* Barcelona: Stella Maris.

RAGUÉ, M.J. (1974). *Los movimientos pop*. Barcelona: Salvat.

RAMÍREZ, J.A. (1993). *Duchamp: el amor y la muerte, incluso.* Madrid: Siruela.

RAMÍREZ, J.A. (1998). *La metáfora de la colmena. De Gaudí a Le Corbusier*. Madrid: Siruela.

RAMÍREZ, J A. (2006). *Duchamp.* Madrid: Unidad.

READ, H. (1976). *Carta a un joven pintor.* Buenos Aires: Siglo veinte.

READ, H. (2000). *Arte y alienación.* Valencia: Ahimsa.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA. (2014) *Diccionario de la lengua española*, 23ª edición.

REJÓN, D.A. (1995). *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados y uso de los profesores*. Madrid: Fundación C.O.A.M.

RIAMBAU, E. (2002). *El cine francés, 1958-1998: de la Nouvelle Vague al final de la escapada*. Barcelona: Paidós.

RILKE, R.M. (1980). *Cartas a un joven poeta*. Madrid: Alianza.

RINALDI, S. (1986). *La fabbrica dei colori: pigmenti e coloranti nella pintura en ella tintoria.* Roma: Il bagatto.

RIPALDA, M. (2005). *El Neorrealismo en el cine italiano: de Visconti a Fellini.* Madrid: EIUNSA: Ediciones Internacionales Universitarias.

RODRIGO, M.J. (1993). *Las teorías implícitas. Una aproximación al conocimiento cotidiano.* Madrid: Visor.

ROIG, L. (1934). *Procedimientos escultóricos industriales y artísticos*. Valencia: Roig D'Alós.

ROMERO, M.E. (2015). *Conservación de documentos analógicos y digitales.* San Sebastián: Nerea.

ROSSET, C. (2008). *Materia de arte.* Valencia: Pre-Textos.

ROTAECHE, M. (2011). *Conservación y restauración de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías.* Madrid: Síntesis.

ROTHKO, M. (2004). *La realidad del artista. Filosofías del arte.* Madrid: Síntesis.

SAGER, P. (1981). *Nuevas formas de realismo*. Madrid: Alianza.

SANTONJA, A. (2007). *El prototipo como proceso del diseño industrial I y II. Moldes y reproducción de prototipos*. Valencia: UPV.

SARRIS, A. (1970). *Entrevistas con Directores de Cine*. Madrid: Magisterio español.

SATUÉ, E. (1994). *Diseñador*. Barcelona: Grijalbo.

SCHAWELKA, K. (2004). *El objeto mismo.* Valencia: UPV.

SCHMIDT, J. (1995). *Diccionario de la mitología griega y romana*. Barcelona: Larousse.

SCHMUTZLER, R. (1982). *El modernismo*. Madrid: Alianza.

SCICOLONE, G.C. (2002). *Restauración de pintura contemporánea.* San Sebastián: Nerea.

SEDLMAYR, H. (1957). *La revolución del arte moderno*. Madrid: Rialp.

SERVADIO, G. (1983). *Luchino Visconti*. Madrid: Ultramar.

SIBILIA, P. (2008). *La intimidad como espectáculo.* Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

SIMMEL, G. (2011). *El rostro y el retrato*. Madrid: Casimiro.



SMITH, H.R. (2008). *El manual del artista.* Madrid: Hermann Blume.

SPOTO, D. (2008). *Alfred Hitchcock. La cara oculta del genio.* Barcelona: RBA.

STANISLAVSKI, C. (1975). *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza.

STANISLAVSKI, C. (1976). *Mi vida en el arte*. Buenos Aires: Siglo veinte.

STEINER, G. (2004). *Lecciones de los maestros*. Madrid: Siruela.

ST. JOHN, T. (1976). *Cómo dirigir cine*. Madrid: Fundamentos.

STOICHITA, V.I. (1999). *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela.

SUBIRATS, E. (1997). *Linterna mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna*. Madrid: Siruela.

SYLVESTER, D. (2009). *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*. Barcelona: Polígrafa.

TAMAMES, R. (1973). *La República. La era de Franco (1931-1970).* Madrid: Alianza Universidad.

TAMAYO Y BAUS, M. *Locura de amor. Un drama nuevo.* Biblioteca Virtual Universal.

TANIZAKI, J. (2013). *El elogio de la sombra.* Madrid: Siruela.

THOMAS, K. (1982). *Diccionario del arte actual*. Barcelona: Labor.

TRUJILLO, L. y LUZ, A. (2007). *Numerología. Claves para descifrar el poder de los números.* Madrid: Libsa.

TUÑON DE LARA, M. *et al*. (1989). *La guerra civil española. 50 años después*. Barcelona: Labor.

TZARA, T. (1999). *Siete manifiestos Dadá*. Barcelona: Tusquets.

VALLEJO, F. (2013). *Casablanca la bella.* Madrid: Santillana.

VALLEJO, F. (2013). *Peroratas.* Madrid: Santillana.

VICENT, M. (1993). *Contra paraíso*. Barcelona: Destino.

VICENT, M. (1997). *Tranvía a la Malvarrosa*. Madrid: Alfaguara.

VILLENA, L. A. de. (1996). *Lecciones de Estética Disidente*. Valencia: Pre-Textos.

VIÑAS, A. (1979). *El oro de Moscú –Alfa y omega de un mito franquista*. Barcelona: Grijalbo.

VIÑAS, A. (1984). *Guerra, dinero, dictadura: ayuda fascista y autarquía en la España de Franco.* Barcelona: Crítica.

VIÑAS, A. (2015). *La otra cara del caudillo. Mitos y realidades en la biografía de Franco*. Barcelona: Crítica.

VIRILIO, P. y BAJ, E. (2010). *Discurso sobre el horror en el arte.* Madrid: Casimiro.

VISCONTI, L. (1993). *Angelo*. Barcelona: B.

VON GOETHE, J.W. (1992). *Teoría de los colores*. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos técnicos.

WALKER, J.A. (1975). *El arte después del pop*. Barcelona: Labor.

WARHOL, A. (1981). *Mi filosofía de la A a B y de B a A.* Barcelona: Tusquets.

WHITFORD, F. (1991). *La Bauhaus*. Barcelona: Destino.

WICK, R. (1986). *Pedagogía de la Bauhaus*. Barcelona: Gustavo Gili.

WILLET, J. (1970). *El rompecabezas expresionista.* Madrid: Guadarrama.

WILSON, S. (1983). *El arte pop*. Barcelona: Labor.

WIND, E. (1993). *La elocuencia de los símbolos*. Madrid: Alianza.

WITTKOWER, R. (1984). *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza.

WOL, H. (1950). *Productos para la conservación y abrillantamiento de cueros, maderas y metales.* Barcelona: Antonio Roch.

WONG, W. (1982). *Fundamentos del diseño bi- y tri-dimensional*. Barcelona: Gustavo Gili.

YOURCENAR, M. (2000). *Alexis o el tratado del inútil combate.* Madrid: Santillana.

YOURCENAR, M. (2001). *Memorias de Adriano.* Barcelona: RBA.

ZAVATITTINI, C. (1968). *Straparole*. Barcelona: Sinera.

ZWEI, B. (1967). *100 Kostbarkeiten.* Stuttgart: Shuler.

ARTÍCULOS:

AAVV. (2007). «La teodicea existencial en Leibnitz» en *Mayéutica, v*ol 33, nº 76.

AAVV. (2013). «Selective Memory» en *Morning Star. Psychology and investing,* 25 de febrero de 2013. <http://www.morningstar.co.uk/uk/news/65413/psychology-and-investing.aspx> [Consulta: 21 de mayo de 2015].

AAVV. (2009). «Vidas robadas» en *El País,* 3 de mayo de 2009. <http://elpais.com/diario/2009/05/03/eps/1241332013_850215.html> [Consulta: 10 de marzo de 2015].

DE LA GARZA, M. «El puesto del gobernante en el cosmos y sus ritos de poder» en *Estudios de cultura maya,* XXI: 247-259. México: UNAM, IIFL, Centro de estudios mayas.



DEBORD, G. (1998). «Les Levres Nues # 8 de mayo 1956» en *Acción directa en el Arte y la Cultura.* Madrid: Radikales Livres.

GALAZ, M. (2009). «Queremos amparo, protección y leyes» en *El País,* 28 de octubre de 2009.

MACHADO, A. (1937). «Madrid» en *Servicio Español de Información,* nº 279, 7 de noviembre de 1937.

SÁNCHEZ, P. (2014). «El ritual humanizador de las exhumaciones» en *Andalucía en la Historia,* vol. 44, abril de 2014. Sevilla: Fundación Centro de estudios andaluces.

VIÑAS, A. (2012). «Franco. La crueldad» en *El País,* 29 de julio de 2012. <http://politica.elpais.com/politica/2012/07/27/actualidad/1343404265_327255.html> [Consulta: 4 de marzo de 2015].

VIVANCO, F. (2015). «El circo del arte (más dinero todavía)» en *Magazine,* 19 de julio de 2015.

ZAMORA, J.A. (2000). «Estética del horror. Negatividad y representación después de Auswitz» en *Isegoría*, nº 23. <http://isegoria.revistas.csicn.es/index.php/isegoria/issue/view/34> [Consulta: 26 de mayo de 2015].

PELÍCULAS:

*Amarcord.* Dir. Federico Fellini. [DVD]. Coproducción Italia-Francia; FC Producioni / PECF, 1973.

*Bronenosets Potyomkin* (*El acorazado Potemkin.* Dir. Sergei M. Eisenstein). [DVD]. Goskino, 1925.

*El Sol del membrillo.* Dir. Víctor Erice. [DVD]. Igeldo P.C. / María Moreno P.C., 1992.

*Mama* (*La madre*. Dir. Vsévolod Pudovkin). [DVD]. Mezhrabpomfilm, 1926.

*Roma*. Dir. Federico Fellini. [DVD]. Coproducción Italia-Francia; Ultra Film / Les Productions Artistes Associés, 1972.

*The silence of the lambs*. (*El silencio de los corderos.* Dir. Jonathan Demme). [DVD]. Orion Pictures, 1991.

*The wizard of Oz.* (*El mago de Oz.* Dir. Víctor Fleming, *et. al.*). [DVD]. Metro-Goldwyn-Mayer, 1939.