

FACULTADE DE XEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DA ARTE
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



EL OBJETO ENCONTRADO Y LA MEMORIA INDIVIDUAL:
CHRISTIAN BOLTANSKI, CARMEN CALVO, JORGE BARBI

Tesis Doctoral por
Emanuela Saladini

Dirigida por
Prof. Dra. Doña María Luisa Sobrino Manzanares
Catedrática de Historia del Arte

Fdo. Doctorando

Vº Bº Directora de Tesis

2011

ÍNDICE

Introducción	5
CAPÍTULO 1	
1. Antecedentes: el objeto encontrado y las vanguardias	
1.1 El objeto extraordinario: Dada y surrealismo.....	31
1.2 Duchamp y Schwitters: <i>ready made</i> y <i>Eigengift</i>	64
1.3 Angel Ferrant: ‘Todo se parece a algo’	102
CAPÍTULO 2	
La memoria “con” solución de continuidad: Christian Boltanski	
Primera parte: Formación	
2.1.1 La construcción de la identidad.....	123
2.1.2 La fotografía y sus estrategias	137
2.1.3 Recolección y repetición: inventarios archivos, listados.....	147
Segunda parte: Estrategias formales y narrativas	
2.2.1 Teatro y juego: las composiciones, las marionetas, las sombras, el clown	172
2.2.2 La memoria, la infancia y el archivo	180
2.2.3 Identidad y multitud	197
Tercera parte: Lugar y no lugar, ser y no ser (Instalaciones e intervenciones)	
2.3.1 Obra de arte y mise en scène	216
2.3.2 Obra de arte y lugar	221
2.3.3 La investigación sobre la muerte.....	233
Apéndice I.....	251
CAPÍTULO 3: Carmen Calvo o de la memoria de los objetos	
Primera parte: Formación	
3.1.1 Los primeros años.....	257
3.1.2 La definición de un lenguaje narrativo	266
3.1.3 La interpretación del bodegón	270
Segunda parte: Estrategias formales y narrativas	
3.2.1 Eros y Thanatos, infancia y madurez.....	281
3.2.2 Escritura, narración y práctica artística	290
3.2.3 La memoria de los hallazgos	304
3.2.4 La representación del tiempo perdido	316
Tercera parte: Temas, relaciones e influencias	
3.3.1 La colección, la arqueología, el tiempo y la verdad	331
3.3.2 Identidad e historia	347
3.3.3 El objeto único e irrepetible de Carmen Calvo	356
Apéndice II	363

CAPÍTULO 4. Los objetos de Jorge Barbi: juego e ironía

Primera Parte: Los principios

4.1.1 El origen de los objetos: aspectos críticos.....	369
4.1.2 Un paseo entre A Guarda y Cabo Silleiro.....	376
4.1.3 La reconstrucción de una historia y de una identidad	386

Segunda Parte: Objetos y conceptos

4.2.1 Relaciones entre objetos, lugares y tiempos.....	394
4.2.2 La metonimia, la metáfora y el símbolo como método	402

Tercera Parte: Para una categorización de los objetos

4.3.1 Objetos artesanales, industriales, naturales y conceptuales.....	416
4.3.2 El paisaje como un objeto encontrado.....	445

Apéndice III.....	472
--------------------------	------------

CONCLUSIÓN	479
-------------------------	------------

BIBLIOGRAFÍA.....	483
--------------------------	------------

ABSTRACT.....	493
----------------------	------------

Introducción

I Presentación

En mi primer viaje a Santiago de Compostela, en 1996, visité la exposición de Christian Boltanski *Advento*¹. La Iglesia de Santo Domingo de Bonaval, panteón de los gallegos ilustres, hospedaba una instalación que reflexionaba sobre una memoria efímera. Me acuerdo de la emoción que me causaron los objetos nimios elegidos por el artista, las pequeñas figuras que proyectaban sus sombras, la ropa en el suelo, todos estos fragmentos que contaban una historia tan conmovedora sobre la fragilidad del ser humano y, al mismo tiempo, sobre su trascendencia. Estas cosas, aparentemente banales, pertenecían a mi memoria así como a la memoria de cualquier otra persona porque hablaban el lenguaje metafórico de la poesía.

En 1995 había presentado mi tesina en la Universidad degli Studi de Milán. Analizando los textos críticos de Jean Christophe Bailly, me había acercado a las figuras de Duchamp² y de Schwitters³. En el tribunal, el profesor Stefano Zecchi⁴ había subrayado el carácter anti-artístico de los ready-mades de Duchamp, en contra de mi interpretación. Me parecía entonces que los objetos de Duchamp, para poder entrar en el mundo del arte, habían sufrido una metamorfosis que dependía de la elección del artista, del tiempo pasado y que no podían ser objetos indiferentes. Creía también que *Fontaine*, a distancia de un siglo, no se podía percibir como un simple urinario, una cosa cualquiera, porque el tiempo había transformado nuestra percepción del objeto. Aunque estaba equivocada sobre las intenciones de Duchamp, el problema del tiempo y de su relevancia para la interpretación del objeto encontrado, y por extensión, para la lectura de una obra de arte, fue siempre central para mí.

II Objetivos

El objetivo principal de mi tesis es estudiar una interpretación del objeto encontrado diferente e incluso antagónica respecto al ready made y al objeto surrealista. La característica principal del objeto encontrado aquí estudiado es su vinculación con la memoria y con el tiempo.

El arte contemporáneo parece seguir actualmente dos líneas de investigación: una centrada en el propio objeto artístico y otra centrada en el documento. Esta última investigación centrada en el documento se podría definir como “arte de archivo”. Mi objetivo es probar que el objeto encontrado puede aunar estas dos interpretaciones. El objeto encontrado es al mismo tiempo un documento y un

¹ BOLTANSKI, Christian, *Advento y otros tiempos*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, D.L. 1996

² BAILLY, Jean Christophe, *Duchamp*, Hazan, París, 1984

³ BAILLY, Jean Christophe, *Kurt Schwitters*, Hazan, París, 1993

⁴ ZECCHI, Stefano, *La bellezza*, Bollati Boringhieri, Torino, 1990

objeto de contemplación estética. Utilizando la famosa imagen de la magdalena de Marcel Proust, queremos probar que la idea de un objeto común que permite revivir un recuerdo está fuertemente presente no sólo en la historia de la literatura sino en la historia del arte contemporáneo.

Christian Boltanski (París 1944), en sus comienzos, parecía definirse como un artista proustiano⁵. Analizando su producción artística y las interpretaciones críticas y filosóficas de ésta, queremos estudiar la trayectoria de lo que se puede considerar como el representante máximo del “arte de la memoria”. La utilización del documento y del objeto encontrado ha sido constante en su investigación y constante también ha sido su investigación sobre el tiempo y la identidad.

La relevancia de su trayectoria artística ha sido ampliamente alabada en los numerosos ensayos y estudios dedicados a su creación por historiadores y filósofos de reconocido prestigio como Arthur C. Danto, Lynn Gumbert, Didier Semin, Donald Kuspit, etc.

Exposiciones monográficas como la del Centre Georges Pompidou de 1984, la de la Whitechapel Art Gallery de London en 1990 y la exposición *Dernières Années* de 1998 en el Palais de Tokio de París han demostrado la coherencia y profundidad de su investigación. Finalmente, Christian Boltanski ha sido invitado por Monumenta 2010 para realizar un proyecto colosal: una intervención, *Personnes*, que ha reinterpretado el espacio interior del Grand Palais de París. En el mismo periodo, otro proyecto, *Après*, y una exposición monográfica del artista se exhibían en el Museo de Arte Contemporáneo Mac/Val. Además Boltanski ha sido galardonado con el *Kaisering* de Goslar y el *Praemium Imperiale* de Japón.

En 2010 Boltanski ha dejado la enseñanza como profesor de l'École de Beaux Arts de París para dedicarse exclusivamente a sus proyectos que siguen investigando el tema de la identidad y de la muerte.

El siguiente objetivo de la tesis era descubrir si esta particular interpretación del objeto encontrado se podía encontrar también en España, en una generación cercana a la del propio Boltanski. Una de las artistas más interesantes del panorama español, Carmen Calvo, parecía haber tratado el tema del objeto encontrado como documento del pasado y como traza de una identidad perdida.

Carmen Calvo, nacida en 1950 en Valencia, ha sido contemporánea de las investigaciones del Equipo Crónica y cercana a la sensibilidad de Miguel Navarro. Su lenguaje se ha desarrollado de un modo muy personal, apostando por una estética que cuida especialmente la relación entre forma y narración, lo cual revela también, su formación clásica. La artista ha frecuentado Bellas Artes y siempre ha subrayado su pasión por el dibujo y la pintura. Finalmente, a la edad de treinta y dos años, una beca le permite transferirse a París, donde permanecerá durante nueve años. La influencia

⁵ LASCAULT, Gilbert, *Boltanski, Souvenance*, Gilbert Lascault & L'Échoppe, París, 1988

del paisaje francés y de su tradición cultural es evidente en sus obras de este periodo. Así es que su estancia en Francia y su cercanía generacional a Boltanski apoyaba la hipótesis de una sensibilidad e interés común hacia los objetos y los documentos como testimonios del pasado. Carmen Calvo, como Boltanski, no ha dejado nunca de investigar temas como la identidad, la infancia y la muerte, utilizando como material los objetos encontrados.

Artista reconocida a nivel internacional, ha representado a España en la *Biennale di Venezia* en 1997. Importantes retrospectivas han analizado su trayectoria artística: en 1990 en el Institut Valencià d'Art Modern y en el 2002 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

En el 2008 el IVAM ha nuevamente dedicado una maravillosa exposición monográfica a esta artista, subrayando la coherencia y complejidad de su investigación.

Su obra se encuentra presente en las más importantes colecciones nacionales e internacionales.

El tercer objetivo de nuestra investigación era averiguar si en Galicia se podía encontrar una interpretación parecida del objeto encontrado.

Uno de los artistas más originales y potentes del panorama artístico gallego, Jorge Barbi, nacido en A Guarda en 1950 y coetáneo de Carmen Calvo, parecía también reinterpretar la tradición del objeto encontrado alejándose del ready-made y otorgando al objeto una particular relevancia poética. Estudiando su recorrido, descubrimos la importancia de las temáticas del tiempo y de la memoria. Los objetos encontrados, artesanales o de origen natural, contaban unas historias que tenían raíces profundas en la identidad de Galicia y que, sin embargo, eran también universales.

El lenguaje del artista se caracteriza por una ironía y una poética muy personal. Su interpretación del objeto encontrado tiene elementos comunes con el surrealismo en su deseo de encontrar algo inesperado. Sin embargo, el equilibrio y la belleza formal de su lenguaje lo diferencian profundamente de cualquier interpretación precedente del objeto encontrado. El trasfondo crítico hacia las instituciones del arte y una mirada atenta hacia la sociedad y la cultura contemporánea son también elementos fundamentales de su investigación.

Este año el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, Marco, ha dedicado una magnífica exposición monográfica a Jorge Barbi, subrayando la relevancia, originalidad y coherencia de su creación. El título de la exposición, *41° 52' 59" N/ 8° 51' 12" W*, se refiere a las coordenadas náuticas de la ciudad de Vigo y subraya el interés del artista por el mar y la navegación. Por tanto, hemos intentado navegar entre los objetos recogidos o recreados por el artista para dibujar un recorrido artístico que siempre se ha escapado de cualquier rigidez interpretativa.

III Metodología

En 2001 empecé mi doctorado en la Universidad de Santiago de Compostela. Participando en un

proyecto de investigación dirigido por la profesora María Luisa Sobrino Manzanares⁶, conocí al artista Jorge Barbi y tuve la oportunidad, junto con mis compañeros de investigación, de mantener una entrevista con él. Su obra reavivó mi pasión por el objeto encontrado y mi preocupación por subrayar el valor poético y simbólico de la elección de un objeto común. Jorge Barbi había elegido sus fragmentos de la realidad porque tenían una relación evidente con la memoria y con el paso del tiempo.

Durante mis investigaciones descubrí la obra de Carmen Calvo y, después de entrevistarla personalmente⁷, reforcé ulteriormente mi hipótesis sobre la relevancia de una interpretación del objeto encontrado opuesta al ready-made. Los objetos de las composiciones de Carmen Calvo no eran nunca objetos indiferentes, al contrario, contaban una historia personal que despertaba una memoria compartida. Las obras de la artista hablaban, como las de Christian Boltanski y Jorge Barbi, del paso del tiempo y de la fragilidad del ser humano.

En 2005 investigué en el *Centre de Recherche sur l'Art et le Langage de L'École des Hautes Études en Sciences Sociales* de París donde conocí a Jean Marie Schaeffer. Había estudiado su ensayo fundamental *Les célibataires de l'Art*⁸ pero conocía menos su reciente interés por la literatura⁹. Me entrevisté con él y aclaré mi hipótesis sobre la relación entre objeto común y narración, entre objeto y memoria. En París pude también investigar en la biblioteca de l'École de Beaux Arts, donde se encuentra una bibliografía extensa sobre Christian Boltanski. También he utilizado los archivos, entonces publicados en Internet, de Bob Calle, médico conocido por su pasión por el arte contemporáneo y amigo de César, Arman, Martial Raysse y del propio Boltanski. También investigué en la Biblioteca Nacional de París y en la Biblioteca del Centre Pompidou para profundizar el conocimiento de la producción de Boltanski y así como para averiguar las diferencias que alejan su producción del Nouveau Realisme, de artistas como Daniel Spoerri, Cesar o Arman. La utilización del objeto encontrado en estos artistas no parece interesarse para el tema de la memoria y de la identidad, aunque sus “naturalezas muertas” indirectamente tocan el tema de la muerte.

En 2007 investigué en la Universidad de Berkeley, California, bajo la dirección de la profesora Anne Wagner. Asistiendo a su curso sobre escultura contemporánea e investigando en la biblioteca,

⁶ “Análisis de los procesos de creación escultórica: Un programa de innovación tecnológica aplicado a la Historia del Arte. Escultura Gallega Contemporánea”, PGIDT99INN21001, Proyecto de investigación financiado por la Xunta de Galicia- SXID, dirigido por María Luisa Sobrino Manzanares

⁷ Ver apéndice II, Entrevista a Carmen Calvo

⁸ SCHAEFFER, Jean-Marie, *Les célibataires de l'art, Pour une esthétique sans mythes*, Gallimard, París, 1996

⁹ HEINICH Nathalie; SCHAEFFER, Jean-Marie, *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 2004

confirmé mi hipótesis: en el arte contemporáneo americano no parecía encontrarse una interpretación del objeto encontrado como documento de la memoria y de la historia individual. Incluso parecía existir un cierto rechazo de los artistas americanos hacia la tradición y el pasado, interpretado éste como si se tratase de un peso muerto sobre la creatividad de los artistas europeos.

Finalmente, en 2008 conseguí entrevistar a Christian Boltanski y confirmar mi hipótesis sobre su interés constante por los objetos como documentos de una existencia. Los objetos, en su obra, son materiales que permiten investigar el tema de la identidad y de la muerte. Sus últimos proyectos demuestran su preocupación para representar dramáticamente estos temas universales¹⁰. En el desarrollo de su lenguaje artístico se puede delinear una evolución desde el relato autobiográfico de su etapa inicial hasta las grandes metáforas de su madurez.

En los tres artistas podemos delinear un mismo recorrido que, partiendo de los objetos más cercanos y de los temas más autobiográficos, se ensancha hasta incluir todo un mundo de referencias que incluyen la historia y la cultura universal. La memoria de los tres se transforma entonces en memoria colectiva porque es capaz de construir grandes relatos compartidos.

La relación entre memoria y obra de arte, entre producción artística e historia que constituye el eje de esta investigación, es un tema recurrente a lo largo de todo el siglo XX y hasta la actualidad. Así el primer capítulo analiza algunos aspectos de la interpretación del objeto encontrado en las vanguardias y en particular el *objet trouvé* en el surrealismo, en la obra de Kurt Schwitters y en la obra de Ángel Ferrant. A partir de aquí subrayo la existencia de unas correspondencias entre las vanguardias y la interpretación del objeto encontrado contemporáneo. También presento algunos aspectos del ready-made de Duchamp para argumentar que su utilización “anestésica”¹¹ del objeto común ha sido revolucionaria, aunque no ha sido la única vía a seguir para los artistas que lo sucedieron.

Señalo especialmente que a pesar de que las construcciones *Merz* de Kurt Schwitters fueran destruidas por los bombardeos y los deseos de una renovación cultural de Ángel Ferrant fueran frustrados por la ceguera de una sociedad atrasada¹², su contribución ha sido fundamental. En ambos casos, el lenguaje metafórico ha transformado un objeto común en una obra de arte, poniendo de manifiesto la importancia del discurso poético.

¹⁰ GRENIER, Catherine, MENDELSON, Daniel, *Christian Boltanski*, Flammarion, Paris, 2010

¹¹ OYARZÚN Pablo, *Anestésica del ready-Made*, Universidad Arcis, Lom ediciones, Santiago de Chile, 2000

¹² “¡Qué lamentable verse impotente para no verse juguete de esta furia española reducida hoy a la mentalidad del futbolista!”, en V.V. A.A., *Ángel Ferrant*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1983, p. 47

Cuando Walter Benjamin escribía en 1929 sobre el surrealismo presentándolo como la última instantánea de la inteligencia europea¹³, ya se estaba acercando el fin de aquel mundo que el filósofo había retratado. Finalmente, el exilio de muchos artistas e intelectuales europeos a Estados Unidos cambió la patria del arte contemporáneo, aunque no borrará el drama reciente vivido por la vieja Europa. El arte no podía ser el mismo después de la abolición de toda libertad y, sobre todo, después del holocausto.

Al final de los años sesenta, el arte europeo consigue una especie de paridad de oportunidad respecto al arte de los EE.UU. Los eventos del mayo parisino simbolizaron este nuevo desplazamiento del horizonte intelectual, en el cual utopías genéricas se mezclaban con posiciones políticas más definidas.

Desde 1969-70, una parte del arte europeo parece volver a la tradición, evocando el pasado y la memoria, utilizando unas imágenes emotivamente cargadas, en aparente reacción contra la pintura abstracta y el arte *minimal*¹⁴.

Este interés por el pasado y la memoria, por el tiempo y su fluir, es evidente en los tres artistas que he elegido para argumentar mi tesis. Los tres artistas utilizan los objetos como si éstos fueran capaces de resumir su propia vida y en parte también la nuestra.

Los tres capítulos siguientes están dedicado, cada uno, a uno de estos artistas, analizando su interpretación del objeto encontrado como reflejo de su propia concepción de la memoria y del tiempo. El análisis y la crítica de su producción artística derivan de la investigación previa sobre la formación de cada autor. Cada capítulo subraya también la presencia de unos temas recurrentes en las obras analizadas. Por lo tanto, cada uno de los tres capítulos sigue a su vez una triple subdivisión: 1º) formación del artista; 2º) estrategias formales y narrativas; 3º) análisis y crítica de obras concretas.

Christian Boltanski ha vivido no sólo las contradicciones de la Francia de la posguerra sino también el renacimiento intelectual de una nueva inteligencia reconocida internacionalmente y capaz de dibujar un nuevo panorama cultural¹⁵. Carmen Calvo y Jorge Barbi nacen ambos en 1950 y crecen en el ambiente asfixiante de la dictadura española, en una sociedad aislada del resto de Europa. Relata Carmen Calvo que en su primer viaje a Italia se sorprendió viendo en los quioscos *La Unità*, el diario del Partido Comunista, partido que en España aún no estaba legalizado¹⁶. Por su parte,

¹³ BENJAMIN, Walter, *El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea*, Taurus, Madrid, 1980

¹⁴ LASCAULT, Gilbert, *Boltanski, Souvenance*, L'Échoppe, París, 1998, p. 16

¹⁵ ABOUCAYA, Martine, "Interview" en Boltanski, Christian, *Voyage d'Hiver*, París, 1997, p. 45

¹⁶ Ver Anexo II. Entrevista a Carmen Calvo

Jorge Barbi empieza a desarrollar su producción artística en los años setenta de la posguerra española. En los tres artistas, Boltanski, Calvo y Barbi, la herencia de la historia reciente condiciona la narración y la elección de los objetos y fragmentos que la conforman. Sin embargo, la biografía de cada uno de ellos siempre se traslada al mundo del arte y los objetos se transforman en metáforas.

Christian Boltanski, en sus *Monuments*¹⁷, una serie de instalaciones que empieza en 1984, parece preguntarse si una fotografía puede salvaguardar la memoria de un tiempo pasado. Al principio el artista utiliza una fotografía de su clase de cuando tenía siete años. Los retratos de los niños aparecen entonces iluminados por unas bombillas. Sucesivamente, la fotografía de la clase del último curso de bachillerato de una escuela privada judía del año 1931, *Le Lycée Chases*, se transforma en el tema central de una exposición en la *Kunstverein* de Dusseldorf en 1987. El artista utiliza las caras de los alumnos retratadas en la fotografía, agrandándolas hasta que se vuelven irreconocibles y espectrales.

El tema de la muerte, del tiempo que transforma los entes, es tan central en la obra de Boltanski que sus monumentos parecen altares a la memoria, verdaderos *memento mori*. Las fotografías, así como los objetos y la ropa muy a menudo utilizadas en las instalaciones del artista, se refieren siempre a una ausencia.

También en la obra de Carmen Calvo el tema de la muerte es central: todas sus composiciones emplean objetos destinados a la desaparición y al olvido. Se trata de objetos que nos recuerdan nuestra finitud, nuestra presencia efímera. Una de sus composiciones, *Autorretrato* de 1993, está conformada por diferentes objetos que dibujan un retrato de la personalidad del artista. Todos los objetos están fijados con un cordel a una gran almohada de seda que recuerda el interior de un ataúd. Finalmente, la composición está protegida por un cristal que evoca las vitrinas de los museos. También las fotografías antiguas utilizadas por la artista, donde los rostros se encuentran escondidos por un antifaz negro, se asemejan a los monumentos de Boltanski, donde el drama de la desaparición coincide con la anulación de los rasgos de las caras.

En los últimos años Carmen Calvo ha utilizado muy a menudo fotografías de la época del franquismo como base para sus composiciones. La mirada hacia una época reciente pero inconscientemente borrada de nuestra memoria se desarrolla a través de un lenguaje dramático que subraya la anulación de la identidad y el silencio impuesto a sus protagonistas.

¹⁷ Se trata de una serie de instalaciones que el artista empieza en los años ochenta y en las cuales utiliza viejas latas de galletas, fotografías, bombillas, etc. para crear unos monumentos efímeros a la memoria.

Últimamente la artista trabaja las propias fotografías en negativo o las cristaliza en el interior de unas vitrinas con pantalla traslúcida, iluminadas por una luz interna, aumentando de este modo la sensación de irrealidad y alejamiento.

Jorge Barbi parece interpretar de un modo más jocosos el objeto encontrado, festejando simplemente la casualidad de un encuentro afortunado. Sin embargo, sus objetos cuentan también historias perdidas que vienen de un pasado o de un lugar lejano.

Una de las piezas de la serie *Objetos encontrados*¹⁸ es un objeto hallado en el curso de sus paseos de 1984. Su aspecto parece una piedra, sin embargo está constituido por numerosas láminas de corcho superpuestas y muy prensadas. Treinta años antes era común embalar la corteza fina del corcho prensada para venderla a las fábricas de calzados. Este material se enviaba en grandes paquetes que se embarcaban en las dársenas del puerto. El objeto encontrado por el artista es un resto que provenía de uno de estos paquetes, arrastrado desde el río Duero hasta el mar en la gran inundación de 1966. Las obras de Barbi parecen entonces despertar el interés por un tiempo y un espacio que no hemos conocido o que está destinado a la desaparición.

Sin embargo, en su obra *El final aquí*¹⁹ el artista se refiere a un momento concreto de la historia de España, aunque su interpretación parte siempre de la experiencia individual y nunca pretende ser una representación universal, un monumento colectivo. Barbi fotografía los lugares donde fusilaron a miles de personas durante la Guerra Civil española, los lugares apartados donde alguien decidió que se consumara su fin. La cámara de Barbi representa entonces los paisajes que estos hombres vieron, aunque probablemente no miraron, antes de morir.

IV El objeto re-encontrado *versus* el ready made. Coleccionismo y memoria

El *objet trouvé* es un *fil rouge* que recorre la historia del arte paralelamente al *ready made*. Sin embargo, lo hace de un modo conceptualmente opuesto. El objeto de Duchamp es un objeto indiferente mientras que en nuestro caso se trata de un objeto significativo por sus valores formales y, muy a menudo, por su valor de “documento histórico”. El objeto encontrado quiere despertar un interés contemplativo por parte del espectador, una experiencia estética que muy a menudo deriva de nuestros propios recuerdos, de nuestra memoria. Así pues, el objeto encontrado no es sólo formal y estéticamente relevante, sino que pertenece al tiempo y nunca es pretendidamente “atemporal” como lo es el *ready made*. Aunque a distancia de casi un siglo, *Fontaine* de Duchamp nos sorprende por su forma, por su estética de viejo urinario. Cuando Duchamp lo presentó como obra de arte, éste

¹⁸ BARBI, Jorge, *Jorge Barbi*, Deputación de Pontevedra, Servicio de Publicacións, Pontevedra, Junio 1999, p. 85

¹⁹ BARBI, Jorge, *El final, aquí*, CGAC, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2008

era absolutamente idéntico a cualquier mingitorio de un aseo público. El objeto encontrado, al contrario del *ready made*, mantiene una relación privilegiada con el tiempo y la memoria, y es esta relación la que genera el placer estético. Estos objetos vuelven a nosotros de un tiempo pasado más o menos lejano, de un tiempo que siempre pertenece a nuestra experiencia y nunca a de la medición objetiva del reloj. Por esta razón, podríamos definir estos objetos como *recontrados* porque se encontraban perdidos en algún rincón de nuestra memoria individual.

Duchamp escribe:

“[...] la elección de estos ready-Mades jamás me fue dictada por alguna delectación estética. Esta elección estaba fundada sobre una reacción de indiferencia visual, combinada al mismo tiempo con una ausencia total de buen o mal gusto... en el hecho, una anestesia completa.”²⁰

La declaración de Duchamp es posible porque existe una tradición que otorga al objeto una función de delectación estética, porque desde siempre el ser humano ha buscado en los objetos un placer estético. La elección del objeto como obra de arte depende de la sensibilidad del artista pero, por otra parte, la búsqueda y recogida de unos objetos significativos es una tendencia innata de cualquier hombre. El ser humano tiene ese afán hacia el coleccionismo y colecciona para controlar y preservar su mundo, su cultura. Los objetos testimonian estos mundos particulares y pueden resumir un universo entero. En *El Aleph*²¹, Borges supone que el universo se puede divisar en su totalidad en ciertos fragmentos: los fieles de la mezquita de Amr en el Cairo, buscan el universo en una de las columnas de piedra de la corte central. Desde el Medioevo hasta la Edad Moderna, el hombre ha modificado y ampliado los criterios que fundamentan una colección y, sin embargo, nunca ha perdido el afán que justifica la búsqueda de unos objetos particulares: preservar para la eternidad lo que tiene un valor único.

El coleccionista, que reúne desde las canicas hasta las obras de arte, es también un coleccionista de sueños o, mejor dicho, la característica principal del coleccionista es la de ser un soñador. Vivir toda una vida para encontrar el objeto único que termine una colección es, al mismo tiempo, una condena y una utopía: el objeto deseado es el fin del sueño y de su deseo de realización²². Finalmente, los sueños no son otra cosa que las utopías, las ideas, los mundos posibles que encontramos en la literatura y en el arte. El magnífico cuadro de Vittore Carpaccio *La visión de San Agustino* ejemplifica bien esta idea de colección, un gabinete de las maravillas donde los objetos que circundan al santo simbolizan un conocimiento ideal, perdido, un encuentro cronológicamente y

²⁰ OYARZUN, Op. Cit., p. 80

²¹ BORGES, Jorge Luis, *El Aleph*, Emecé, Buenos Aires, 1957

²² OSSOLA, Carlo, “El gabinete de los sueños”, Conferencia que ha tenido lugar en el marco del Seminario *El gabinete de las maravillas*, Lecturas de la Fundación Marcelino Botín, UIMP, Santander, 2004

conceptualmente imposible: el de la cultura medieval con la cultura antigua²³. Las colecciones siempre intentan restaurar un hilo histórico que se ha roto: recuperar este punto capaz de unir y justificar tiempos y lugares distintos; culturas e ideales distintos. Por esta razón, las colecciones más fascinantes son las que sorprenden por la capacidad de instaurar relaciones entre objetos que, hasta ese momento, no tenían aparentemente nada en común. Las interpretaciones estrictamente historiográficas pueden perder la oportunidad de desvelar estas relaciones ocultas, de descubrir unos valores insospechados en los objetos artísticos. El tema del coleccionismo, entonces, puede resultar iluminador para entender una faceta de la práctica artística del *objet trouvé*.

El *objet trouvé* que estudio en mi tesis es, en cierta medida, parecido al objeto hallado que pertenece a una colección: se trata de un objeto que concierne a una colección privada, la del artista, y a una colección pública, la colección universal del imaginario artístico. Algunos artistas pueden revelar las significaciones de unos objetos “ahuecados”, abandonados por una sociedad capaz de multiplicar y sucesivamente vaciar el sentido de cualquier cosa.

La cultura occidental depende no sólo de memorias distintas e incluso contradictorias, sino de grandes y pequeñas amnesias²⁴. El siglo XX ha prolongado la tendencia a la represión de la memoria, una tendencia que según Walter Benjamin deriva de la crisis de los conceptos de memoria y de experiencia, una crisis que es característica de la modernidad²⁵. La historia, como la memoria, parece leer el mundo con una lupa, privilegiando el detalle cuando no puede interpretar o describir la fuerza del contenido significativo del conjunto. Sin embargo, la fuerza del fragmento, de la obra de arte, es a veces tan relevante que consigue propiciar una interpretación general de una época o de una cultura.

Por tanto, el objeto encontrado tiene que ser un objeto que se diferencia de los demás, por eso ha sido “elegido” por un artista. Su textura, su color, su forma, su parecido con otro objeto, indica la singularidad del objeto encontrado y designado. Relata Kurt Schwitters su sorpresa al descubrir paseando por la playa con Arp, como éste cogía piedras u otros objetos que para él eran artísticamente inutilizables, mientras que Schwitters podía reconocer en estos fragmentos la sensibilidad artística del propio Arp²⁶. Carmen Calvo, en nuestra sociedad postindustrial, camina todos los días por las calles de Valencia para buscar objetos y “mirar” el mundo. La gente que conoce su trabajo suele traerle cosas que imagina puedan serle útiles para sus composiciones,

²³ JARAUTA, Francisco, *El gabinete de las maravillas*, Observatorio de análisis de tendencias, Cuadernos de la Fundación Marcelino Botín, Santander, 2004, p. 13-17

²⁴ PASSERINI, Luisa, “Memorie tra silenzio e oblio”, en *Memoria e utopia*, Bollati Borlinghieri, Torino, 2003

²⁵ ROSSI-DORIA, Anna, *Memoria e storia: il caso della deportazione*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 1998

²⁶ “Un jour j'étais allé avec Arp au bord de la mer chercher des matériaux, des matériaux Merz. Arp était intéressé et me donnait aussi des morceaux de bois ou des pierres. En général, je ne pouvais pas les utiliser. Mais je le voyais, lui, dans ces morceaux.... ce n'est que très rarement qu'il trouvait un morceau correspondant à mes sentiments typiques ...”, en BAILLY, Jean Christophe, *Kurt Schwitters*, Hazan, Paris, 1993, p. 72

porque en estos objetos reconocen una cierta forma o un cierto “aire de familia” con los objetos de sus composiciones, aunque después se revelen inutilizables por la sensibilidad de la artista.

Ángel Ferrant crea en 1945 una hermosa serie de esculturas formadas con piedras y conchas encontradas en la playa, una serie titulada *Objetos hallados*, mientras que un artista de la posmodernidad como Jorge Barbi utiliza en 1982 unos fragmentos encontrados también en la playa para crear unas composiciones que titula *Objetos encontrados*.

Breton tenía su estudio repleto de objetos²⁷ mientras que Schwitters coleccionaba fragmentos que testimoniaban la cultura de la *inteligencia* de la preguerra, antes de su desaparición. En nuestra sociedad de consumo, la cual parece también presentir una próxima catástrofe, Boltanski recoge en la calle, alrededor de su estudio en Malakoff, todos los objetos que pueden ser útiles para la creación de sus obras.

Jean Christophe Bailly²⁸ subraya que nuestro mundo de nuevas tecnologías es un mundo mucho menos revolucionario de lo que quiere aparentar. Las nuevas tecnologías no han modificado sustancialmente el estatuto de la imagen: la verdadera revolución adviene en el terreno de la intensidad, en la capacidad del arte de permitir el encuentro entre una intención, un material y un espacio. Por esta razón, mi interés se centra en el objeto encontrado. El *objet trouvé* es una manifestación capaz de mantener la fuerza crítica del arte, facilitando el reencuentro entre dos lenguajes: el lenguaje de la realidad y el del símbolo. El arte tiene que ser capaz de defender la “economía del sentido”, la capacidad de mantener la intensidad de la obra de arte contra la constante actividad de dilución de la sociedad contemporánea.

También Jonathan Lahey Dronsfield²⁹ subraya que tenemos que mirar las obras de arte como si se tratase de un reencuentro único e irrepetible, si nos quedamos indiferentes delante de ellas habremos perdido una parte de nosotros. En este sentido, el arte tiene que ser ético, tiene que asumir el compromiso de revelar nuestra propia historia:

“En toda verdadera obra de arte hay un lugar en el que quien allí se sitúa recibe un frescor como el de la brisa de un amanecer venidero. De aquí resulta que el arte, visto a menudo como refractario a toda relación con el progreso, puede servir a la auténtica determinación de éste. El progreso no está en su elemento en la continuidad del curso del tiempo, sino en sus interferencias: allí donde por primera vez, con la sobriedad del amanecer, se hace sentir algo verdaderamente nuevo.”³⁰

²⁷ MONOD-FOINTAINE, Isabelle, “El recorrido de los objetos”, en *André Breton y el surrealismo*, Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 1991

²⁸ BAILLY, Jean Christophe, Op. cit., p. 287-89

²⁹ LAHEY Dronsfield, Jonathan, “‘I am in the liber’: Remarks on the question of art’s theorisation”, en *Espazos de creación contemporánea*, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 2005. I Jornadas sobre Espazos de Creación Contemporánea, Santiago de Compostela, 2-3 Abril 2004

³⁰ BENJAMIN, Walter, N 9 a, 7, en *Libro de los pasajes*, Edición Akal, Madrid, 2005, p. 476 título original, *Das Passagen-Werk*, edición de Rolf Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982

Desde este punto de vista, la concepción benjaminiana de la historia resulta muy útil para imaginar una manera diferente, finalmente utópica pero fascinante, de escribir la historia. El historiador, según Walter Benjamin, tiene que ser consciente de la necesidad de despertar y revivir el pasado. La historia, concebida como “salvación”, tendrá que abstraer el pasado al conformismo que puede interpretarlo incorrectamente³¹. Lo que el artista, como el coleccionista, puede revelar al historiador es la contradicción intrínseca en los objetos: el contraste entre función y valores estéticos, el valor de documento histórico íntimo, la posibilidad de que un fragmento reavive un recuerdo. Este tipo de historia no tiene por qué tener una estructura lineal:

“Mientras que la idea de continuidad a su pasaje aplasta y nivela todo, la idea de discontinuidad es la base de la auténtica tradición.”³²

Los criterios más comunes que definen el valor de un objeto son su rareza, su preciosidad, su valor artístico o estético. Estos valores nacen muy a menudo de un relato histórico que reconstruye el tiempo según un sentido lineal. En este recorrido el *antes* y el *después* definen el valor de los objetos. Un utensilio de sencillas formas de la Grecia arcaica tiene un valor particular por su antigüedad y por su valor de testimonio de una cultura perdida, mientras que un objeto encontrado en la playa que “se parece” a un utensilio de la Grecia arcaica, no tiene ningún interés según los cánones que valoran el tiempo lineal como medida principal. Sin embargo, considerando otros criterios, como el carácter fortuito de un encuentro o su parecido, probablemente el objeto encontrado en la playa adquiere más valor que el hallazgo arqueológico.

El estudio de un fragmento aparentemente sin interés se acerca a la idea de Walter Benjamin de una historia que testimonia la memoria de los oprimidos, una historia que no celebra las grandes victorias³³. Cuando Carmen Calvo encuentra las cartas de un sastre valenciano llamado Rafael Molina o cuando Jorge Barbi rescata unas viejas pizarras, así como cuando Christian Boltanski descubre en un viejo álbum las fotografías de un artista desconocido llamado Geo Harly³⁴, los hallazgos vuelven a hablar de un tiempo fragmentario y discontinuo, de una historia menor que tiene la belleza de las frases pronunciadas en voz baja³⁵.

V Teoría de la memoria y del tiempo

Se puede suponer que la transformación de un objeto común en una obra de arte ha introducido el

³¹ BENJAMIN, Walter, *Libro de los Pasajes*, Akal, Madrid, 2005, N 9, 4.

³² Cit. en COURTINE, Jean Francois, “Temporalità e storicità. Schelling-Rosenzweig-Benjamin”, en *Filosofía del Tiempo*, Bruno Mondadori, Milano, 1998, p. 177, Benjamin, Walter, *GS.*, I, 3, 1236.

³³ BENJAMIN, Walter, *Sobre el concepto de Historia*, en *Obras*, Libro I, vol. 2, Abada, Madrid, 2008, p. 309

³⁴ BOLTANSKI, Christian, *Geo Harly: Danseur parodiste*, Adac, Dijon, 1988

³⁵ Cit. en COURTINE, Jean Francois, “Temporalità e storicità. Schelling-Rosenzweig-Benjamin”, en *Filosofía del Tiempo*, Bruno Mondadori, Milano, 1998, p. 177, Benjamin, Walter, *GS.*, I, 3, 1241.

famoso dilema de la diferencia entre arte y realidad. Distintos filósofos, historiadores de arte y críticos han empezado a ocuparse del fenómeno como si se tratase de un problema, según los casos, de naturaleza fundamentalmente cognitiva, lingüística, o también institucional. Según Jean Marie Schaeffer³⁶ sin embargo, la cuestión es mucho más compleja ya que la conducta estética es irreducible a las otras conductas cognitivas: en el caso de la conducta estética, la atención cognitiva depende del índice de *(in)satisfacción* interna, es decir, si el objeto estético provoca placer o displacer. Cualquier tipo de conducta estética se relaciona, siguiendo a Goodman³⁷, con el tema del conocimiento y, siguiendo a Kant, con el tema del placer. Según Schaeffer sin embargo, y en contraposición a Goodman, hay que subrayar el carácter no adventicio de la relación con el *placer/disgusto*, y en contra de Kant, hay que insistir sobre el carácter cognitivo de la relación estética. La tipología del objeto encontrado puede ser entendida sólo analizando las características formales y las relaciones cognitivas que, entremezcladas, provocan placer (o disgusto). A mi modo de ver, las relaciones cognitivas que el objeto encontrado estimula pertenecen al mundo de la memoria individual y de la historia privada.

Walter Benjamin cita una carta de Theodor Adorno de 1935, en la que este se refiere a la filosofía del propio Benjamin³⁸. Según la interpretación de Adorno, las cosas son objetos de deseo o miedo, de placer o displacer, cuando pierden su utilidad y es entonces cuando su relación con el sujeto se vuelve más intensa. Su valor, siempre subjetivo, depende de muchos factores. Los objetos pueden ser considerados bellos, curiosos, raros, o mantener una relación especial con nuestra vivencia, nuestro pasado. Este último valor del objeto, su valor de remembranza, es a mi parecer particularmente relevante y puede ser interpretado sólo imaginando, concibiendo el tiempo y la historia de un modo fragmentario.

Como recuerda Courtine, en *Sobre el Concepto de Historia*, Benjamin afirma que es necesario interpretar la actualidad como la otra cara de la eternidad, como la parte escondida en la historia, y revelar finalmente la huella de esta cara secreta³⁹. La eternidad, gracias al presente del instante histórico, se inscribe en el tiempo. Jean-François Courtine afirma, analizando las tesis de Benjamin⁴⁰, que las estructuras históricas pueden dibujar, en filigrana, una eternidad invisible. Esto

³⁶ SCHAEFFER, Jean-Marie, *Les célibataires de l'art, Pour une esthétique sans mythes*, Gallimard, París, 1996

³⁷ GOODMAN, Nelson, *Languages de l'art*, Jacqueline Chambon, 1990

³⁸ “[...] en tanto que en las cosas muere su valor de uso, las alienadas son ahuecadas y acarrear consigo, como cifras, significaciones. De ellas se apodera la subjetividad en la medida en que deposita en ellas intenciones de deseo y miedo.” en BENJAMIN, Walter, Carta de Wiesengrund, 5 de agosto 1935, en *Fragmentos sobre teoría del conocimiento y teoría del progreso*, N 5, 2, recogidos en *La dialéctica en suspenso, Fragmentos sobre la historia*, traducción, introducción y notas Pablo Oyarzún Robles, Arcis, Ediciones Lom, Santiago de Chile, p. 130

³⁹ COURTINE, Jean François (1998), “Temporalità e storicità. Shelling-Rosenzweig-Benjamin”, en *Filosofia del Tempo*, Bruno Mondadori, Milano, p. 174

⁴⁰ Id., *Ibid*, p. 174.

significa capturar el “presente”, o mejor, el “a-presente” (*Jetztzeit*) que subyace en la conciencia histórica. Esta concepción dialéctica de la historia se puede representar utilizando la imagen del “despertar”, como indica Marcel Proust:

“[...] cada exposición sobre la historia tiene que empezar con un despertar; en el fondo no tendría que hablar de otra cosa.”⁴¹

Finalmente, la operación de salvación de la historia y de la memoria por parte del artista se puede asimilar a la concepción del tiempo de Marcel Proust. El tiempo, según el escritor, se define como una potencia que transforma constantemente los entes, una metamorfosis que impide reducir los entes a una identidad abstracta, lógica. En la experiencia del tiempo, el hombre experimenta la transformación de los lugares, de las instituciones, de los hombres, de manera independiente a su deseo y actividad⁴².

La experiencia del tiempo agobia a cualquier persona que se encuentra con un conocido que ha envejecido, una construcción que se derrumba, una flor marchita. El tiempo evidencia la metamorfosis, la no originalidad de los entes, y nos obliga a preguntarnos si en la transformación continua de lo real se puede alcanzar la imagen de un mundo originario. Según Ernesto Grassi⁴³, Proust intenta indicarnos el carácter esencialmente metamórfico y metafórico de todo lo que se nos aparece: se trata de una metafísica de lo real que impone la tesis de la originalidad y la preeminencia de la palabra poética y, por extensión, de la obra de arte en general. Grassi se pregunta, finalmente, si hemos conseguido salvaguardar lo que el tiempo destruye.

En la *Estética trascendental*, Kant transfiere la esencia del espacio y del tiempo del ámbito de la naturaleza al de la intuición, o sea, al ámbito del conocimiento del sujeto⁴⁴. El espacio y el tiempo aparecen antes de todo en la intuición como formas a priori de ordenación de los fenómenos. El tiempo depende, además, del sentido interno, ya que “[...] el tiempo no puede ser intuido como algo exterior, ni tampoco el espacio como algo en nosotros”⁴⁵. La única y verdadera diferencia estructural entre espacio y tiempo es que “[...] tiempos diferentes no son simultáneos, sino sucesivos (al mismo modo que espacios distintos no son sucesivos, sino simultáneos)”⁴⁶.

Sin embargo, difícilmente se podría hablar de los eventos temporales que residan en la memoria, según la definición de Kant, como eventos excluyentes, ya que en la memoria los eventos parecen

⁴¹ BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes*, Akal, 2005, p. 488, N 18, 4.

⁴² PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, Paris, 1954, vol. III, p. 980

⁴³ GRASSI, Ernesto, *La metáfora inaudita*, Aesthetica edizioni, Palermo, 1990

⁴⁴ CHIEREGIN, Franco, “Spazio e tempo nell’Estetica trascendentale di Kant”, en RUGGIU, Luigi, *Filosofia del Tempo*, Bruno Mondadori, Milán

⁴⁵ cit. en Id, *Ibid.*, p. 135, KANT, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*, A 23/B38 (68)

⁴⁶ cit. en Id, *Ibid.*, p. 136, KrV, A 31/B47 (75).

convivir simultáneamente o, de algún modo, parecen no respetar el orden sucesivo. Resulta, en consecuencia, fascinante la interpretación de McTaggart⁴⁷ sobre la “irrealidad” del tiempo y que subraya que el tiempo pertenece exclusivamente a lo existente: “[...] if anything is in time, it must exist.”⁴⁸ El filósofo se pregunta qué cosas existen en las aventuras de Don Quijote y contesta que ninguna, ya que la historia es imaginaria. Sin embargo, existen los estadios de la mente de Cervantes cuando inventaba la historia y existen los estadios de mi mente cuando pienso en la historia de Cervantes. Considero que la fascinación de ciertos artistas por la infancia y por el pasado se debe a esta confusión entre realidad e imaginación, entre recuerdo y representación. El arte explora la distancia que existe entre el presente y todos los eventos que forman un segmento de pasado más o menos lejano. Sin embargo, el pasado representado por las obras de arte es tan potente porque no necesita ser “real”.

Los objetos del arte representan nuestra memoria como si fuera un relato. El *Guernica* de Picasso escenifica la tragedia de la guerra de un modo diferente de una fotografía porque su narración reúne fragmentos que no tienen porqué haber sido reales. Al arte no concierne una reconstrucción fidedigna de un evento o de un tiempo lejano, una reconstrucción arqueológica del pasado. El arte no tendría que buscar objetivos pretendidamente “científicos” sino simbólicos⁴⁹. En este sentido, el concepto “tiempo” es fundamental para entender muchas de las creaciones de arte contemporáneo. La crisis de la figuración, la pérdida de una referencia directa de la realidad exterior, la preeminencia del método técnico-científico frente a los estudios humanísticos para el análisis de la realidad, la incapacidad del mundo del arte para mantener su carga simbólica, y la imposibilidad de establecer una escala de valores, son probablemente las razones que podrían explicar una cierta recuperación, en el arte, de temas como la memoria y el tiempo.

Así que cuando Jorge Barbi construye un reloj de arena con una red finísima de doble forma cónica y delicada que, en lugar de contener arena, contiene una piedra de arenisca, parece indicar el contraste entre la finitud de nuestro tiempo y el tiempo, para nosotros imperceptible, del universo. La obra *Todo el tiempo del mundo*, de 1991, nos recuerda que la piedra de arenisca tardará un tiempo que no podemos calcular para deshacerse y que, sin embargo, este tiempo lentísimo que fluye existe.

Un objeto como el reloj aparece en muchas obras de Carmen Calvo (*Obsesion*, 1995; *Precaución*, 1996; *Contrat*, 1996; *Los parasitas viajan*, 1997; *7 giorni*, 1997, etc.) considero que pertenece

⁴⁷ MCTAGGART, J. M., *The Unreality of Time*, Cambridge University Press, Cambridge, 1927

⁴⁸ Id., *Ibid.*, p. 29

⁴⁹ ZECCHI, Stefano, “¿Existe una belleza moderna?”, en *Espazos de creación contemporánea*, Auditorio de Galicia, 2005, p. 394

siempre a una visión angustiosa del paso del tiempo, a unas composiciones que quieren resaltar el carácter transitorio de las cosas. Se trata, en consecuencia, de una concepción del tiempo que tiraniza la vida del hombre.

El hermoso análisis de Ernst Jünger sobre las diferencias entre un reloj de arena y un reloj mecánico, y la consiguiente distancia entre la concepción del tiempo del hombre medieval y del hombre moderno, puede ser útil para analizar la imagen del reloj de Jorge Barbi. Jünger considera que el reloj de arena es una forma de representación del tiempo consoladora, ya que, escribe:

“La blanca arena se escurría sin ruido de una ampolla de vidrio a la otra. En la de arriba se ahuecaba en forma de embudo y en la de abajo se abombaba en forma de cono. El montículo que en esta última se formaba con instantes perdidos podía tomarse por un consolador signo de que el tiempo se desvanece, ciertamente, pero no desaparece. En la profundidad va enriqueciéndose.”⁵⁰

El escritor subraya que muy a menudo el reloj de arena se ha emparentado con la atmósfera doméstica y con la calma de los estudios de los eruditos. Ambas representaciones se encuentran en dos famosos grabados de Durero: *Melancolía* y *San Jerónimo en su celda*.

Según Jünger, estos grabados nos hacen recordar muchas cosas y recalca que:

“ [...] ese 'hacernos recordar' forma parte de la esencia de la obra de arte, la cual revela una relación que se halla oculta, pero que retorna siempre.”⁵¹

Así pues, la relación que podemos establecer entre el reloj de arena del grabado de Durero *Melancolía* y el reloj de las composiciones de Carmen Calvo, así como el reloj de arena de Jorge Barbi, podría ser una común visión melancólica del tiempo. Según esta interpretación, si bien la obra de arte puede contener el tiempo que fluye y desvanece, y permitimos ejercer nuestra memoria, también nos advierte de que este tiempo ha pasado para siempre. Esta interpretación melancólica es la que provoca que, según David Pérez, las obras de Carmen Calvo tengan el carácter de

“[...] naturalezas sepulcrales de carácter minimalizador o, si se prefiere, objetos residuales y descontextualizados pertenecientes a un tiempo ajeno al Tiempo”⁵².

Sin embargo, otro análisis de Jünger es aún más iluminador para entender la concepción del tiempo del hombre moderno y, por consiguiente, la distancia que existe entre el reloj de arena de Durero y el reloj mecánico de Carmen Calvo. Jünger sostiene que el tiempo del hombre antiguo no era un tiempo abstracto, como el del hombre moderno. Antes de la invención del reloj mecánico, los seres humanos medían el tiempo *ad hoc*; eran ellos quienes medían el tiempo de acuerdo con sus

⁵⁰ JÜNGER, Ernst, *El libro del reloj de arena*, Tusquets Editores, Barcelona, 1998, p. 10; Tít. orig. *Das Sanduhrbuch*, Klett Cotta, Stuttgart, 1979

⁵¹ Id. *Ibid.*, p. 11

⁵² PÉREZ, David, “El Haiku del espacio”, en *Carmen Calvo*, Fundación Caixa Galicia, A Coruña, 1998, p. 191

condicionamientos naturales y con sus necesidades. Por ejemplo, según las tareas del campo, o para medir acciones concretas⁵³.

Jünger define también la diferencia fundamental entre el tiempo cíclico y el tiempo lineal, resaltando que el tiempo cíclico, el tiempo que retorna, es un tiempo que trae y restituye las cosas; mientras que, por el contrario, el tiempo que avanza, que progresa, no se mide por ciclos, sino por escalas graduadas, y es, en consecuencia, un tiempo uniforme. Evidentemente, el tiempo del reloj mecánico, del reloj que encontramos en las composiciones de Carmen Calvo, es un tiempo lineal, que progresa, un tiempo que no restituye nunca nada. Como bien escribe Jünger, en el tiempo del retorno lo importante es el inicio; en el tiempo del progreso, la meta⁵⁴.

La filosofía de Nietzsche resulta tan fascinante porque representa ambas interpretaciones del tiempo: un tiempo que retorna, y que está unido al recuerdo, y un tiempo que progresa, identificado con la esperanza. El reloj en las composiciones de Carmen Calvo es una presencia que tendría que marcar el inevitable paso del tiempo, pero que, sin embargo, no funciona, no mide el fluir del tiempo hacia una meta esperada: el reloj del artista señala un instante concreto, es un reloj detenido para siempre. Se podría argüir que el reloj de las obras de Carmen Calvo, así como el reloj de *Todo el tiempo del mundo* de Jorge Barbi, pertenece a un tercer tiempo que Jünger no analiza: el instante, ese tiempo detenido para siempre que soñaba poder alcanzar el Fausto de Goethe. Este instante único es el instante que el artista puede detener con su obra y salvar así del fluir del tiempo lineal.

Christian Boltanski, Carmen Calvo y Jorge Barbi recuperan objetos aparentemente sin valor simbólico, objetos indiferentes, y los desplazan al terreno del arte. Esta capacidad metafórica se acerca al poder demiúrgico que Proust atribuye a Elstir en *La recherche*⁵⁵. Este personaje inventado, cercano a la personalidad de Whistler, es capaz de representar el mundo, la realidad que nos rodea, para que ésta pueda capturar nuevamente nuestra atención. Así que la famosa mancha amarilla de la *Vista de Delft* de Vermeer desencadena las reflexiones dramáticas de Elstir sobre la capacidad del arte de revelar lo que ha pasado desapercibido. El arte, así entendido, puede evocar, permitir que renazca, la realidad desde la oscuridad más profunda⁵⁶.

Cuando Carmen Calvo utiliza unos fragmentos encontrados en un mercadillo, Boltanski recupera los objetos olvidados en una oficina de “Lost and found” y Jorge Barbi busca los orígenes de un

⁵³ JÜNGER, Op. cit. p. 53

⁵⁴ JÜNGER, Op. cit., p. 68-70

⁵⁵ PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, Paris, 1954

⁵⁶ GRASSI, Ernesto, *La metáfora inaudita*, Aesthetica edizioni, Palermo, 1990, p. 86

objeto encontrado en la playa, todos parecen restituir a la vida estos hallazgos olvidados.

La diferencia fundamental entre una operación aparentemente de recuperación arqueológica y una artística reside en el lenguaje metafórico, en la capacidad poética que se revela gracias al estilo del artista. Es posible entonces instaurar un paralelismo entre la escritura y el lenguaje pictórico, retomando las palabras de Grassi y su cita de Proust:

“La concezione dello scrivere richiede allora uno stile che non ha nulla a che vedere con una perfezione letteraria, ma che è « [...] la rivelazione, impossibile con mezzi diretti e coscienti, della differenza qualitativa che esiste nel modo come ci appare il mondo: differenza che, se non ci fosse l'arte, resterebbe l'eterno segreto di ognuno»⁵⁷

Por tanto, gracias al estilo, el artista puede revelarnos su visión del mundo y permitir que el secreto de esta revelación pueda ser compartido.

Arthur C. Danto, el crítico y filósofo que proclamó en unos de sus libros el fin del arte⁵⁸, el fin de la evolución del arte según la narración de la historia, minusvaloraba la obra de Christian Boltanski por utilizar unas latas de galletas que, según él, podían emocionar sólo a los franceses que habían conocido estos determinados dulces en su infancia pero que por contrapartida resultaban enigmáticas para los demás⁵⁹.

La crítica de Danto parece nacer de la suposición de que existen obras de arte “universales” y que una relación tan estrecha con una cierta tradición, la interpretación *proustiana* del arte, aniquilaba la trascendencia de la obra del artista. La “tradición” parecía ser el pecado originario de los artistas europeos. Curiosamente, el propio Danto readmite a Boltanski entre los grandes artistas del siglo XX por ser el único, a su parecer, capaz de retratar el horror del Holocausto⁶⁰. Como veremos más adelante, Christian Boltanski se ha referido siempre de un modo indirecto al drama del exterminio judío y la definición de “artista del holocausto” por parte de algunos críticos americanos le resultará incómoda a lo largo de su vida⁶¹. Por otra parte, la interpretación del monumento que Boltanski aporta en sus *Monuments* se inserta en el proceso de progresiva “disolución” de la escultura que empezó a principio del siglo XX. Como subraya María Luisa Sobrino Manzanares, la estatua pública representó el principal género escultórico del siglo XIX hasta perder paulatinamente su valor recordatorio y ser eliminada del espacio público o desplazada para contestar a las nuevas

⁵⁷ “La concepción del escribir necesita entonces un estilo que no tiene nada que ver con la perfección literaria, sino que es « [...] la revelación, imposible con medios directos y conscientes, de la diferencia cualitativa que existe en la manera con la que nos aparece el mundo: diferencia que, si no existiese el arte, permanecería como el eterno secreto de cada uno de nosotros», en Grassi, Ernesto, Op. cit., p. 86 (La traducción es mía)

⁵⁸ DANTO, Arthur C., *La transfiguración del lugar común*, Paídos, Barcelona, 2002, tit. orig. *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge, 1981

⁵⁹ DANTO, Arthur C., *Más allá de la caja Brillo*, Akal, Madrid, 2003, p. 77

⁶⁰ DANTO, Arthur C., “Christian Boltanski”, en *The Nation*, 15 febrero 1989

⁶¹ GUMBERT, Lynn, “The Life and Death of Christian Boltanski”, en *Christian Boltanski: Lessons of Darkness*, Museo de Arte Contemporáneo, Chicago, 1988, p. 97

exigencias de la ciudad⁶². Boltanski recupera el valor recordatorio del monumento y, sin embargo, lo transfiere a la dimensión efímera y *site-specific* de la instalación.

VI El arte de la memoria interrumpida

Cuando Boltanski emplea en una de sus instalaciones una camiseta con el logotipo de la película *Batman*, realizada en 1989⁶³, es porque desea que la referencia de su obra a un drama concreto que ha tenido lugar en el pasado no sea directa. La acumulación de ropa vieja, abandonada, se refiere a una desaparición que no tiene fecha ni nombre. Así que si en su instalación *Canada*, de 1988, el artista alude al eufemismo utilizado por los nazis para designar los almacenes donde los judíos tenían que dejar sus efectos personales⁶⁴, su obra no quiere ser un monumento al Holocausto.

Las referencias temporales, históricas, en Boltanski son “interrumpidas” y el artista no desea que el tiempo de su narración sea lineal. El drama de la desaparición es tan presente hoy como en un pasado remoto, así que sus *memento mori* se encuentran fuera del tiempo, en un tiempo que siempre retorna.

Christian Boltanski trabaja con los fragmentos que pueden despertar nuestra memoria. Según Serge Lemoine⁶⁵, la actividad de este artista se acerca, por su metodología y por sus objetivos, a las investigaciones que pertenecen al dominio de las ciencias humanas. El hermano mayor del artista, el sociólogo Luc Boltanski, colaborador de Pierre Bourdieu, tiene que haber tenido una cierta influencia sobre el artista, particularmente en los años setenta. Las vitrinas creadas por Boltanski que contienen esferas de arcilla, cuchillos, cajas, fragmentos de orígenes distintos, etc., todo cuidadosamente ordenado y etiquetado, recuerdan al universo de los Museos de Etnografía y de las tradiciones populares. Evidentemente, Boltanski no es el único que utiliza estas referencias: Daniel Spoerri se ha inspirado en este mundo para la ideación de su *Musée Sentimental*, que ha tenido distintas versiones desde el año 1975. Paralelamente, Claes Oldenburg presentaba su *Michey Mouse Museum*, y Marcel Broodthaers su *Musées des Aigles* en la misma “Documenta V” de Kassel (1972). Por tanto, el tema del “Museo”, y también los temas de la colección y la memoria, como ya hemos visto, se encontraban en el centro de la reflexión artística de ese periodo. Curiosamente, recalca Lemoine, el mismo Szeemann, director de “Documenta V”, dedicó una exposición a su abuelo, un artesano-peluquero inventor de la “permanente”, en Suiza. En el apartamento del abuelo, el nieto enseñaba sus efectos personales, sus escritos íntimos, sus muebles, sus utensilios profesionales, etc.

⁶² SOBRINO M., María Luisa, *Escultura contemporánea en el espacio urbano*, Fundación Caixa Galicia, 1999, p. 38

⁶³ GUMBERT, Lynn, *Christian Boltanski*, Flammarion, Paris, 1992, p. 118

⁶⁴ Id. Ibid, p. 118

⁶⁵ LEMOINE, Serge, “Les formes et les sources dans l’art de Christian Boltanski”, en *Boltanski*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1984, p. 23

Sin embargo, Boltanski trabajará mucho más con objetos anónimos, aparentemente insignificantes. En 1995, en la Gran Estación Central de Nueva York, Boltanski expone en unas estanterías, todos los objetos perdidos en la estación en el último año. Los viajeros, explica el artista, se reconocían en los objetos perdidos (llaves, paraguas, etc.) y, sin embargo, estos objetos ya no pertenecían a nadie, eran los símbolos de una ausencia.

En otros proyectos de los años setenta, Boltanski presentaba los objetos como pertenencias de individuos concretos, subrayando que estas cosas habían pertenecido a una mujer de Bois-Colombe, o a un joven hombre de Oxford. El artista elevaba el valor de los objetos de simple documento de los gustos de una época a “indicios” sobre una persona concreta. Estos objetos no se podían remplazar por otros idénticos sin que se verificara una pérdida. Los muebles del apartamento de la mujer de Bois-Colombe parecen no revelar nada sobre su personalidad porque sólo testimonian los gustos de una determinada sociedad en una determinada época. Sin embargo, estos mismos muebles han sido testigos de las vivencias de la mujer. En algún sentido, la operación de “exposición” de Boltanski reactiva el concepto de “aura”⁶⁶ de Walter Benjamin, pero sin utilizar la idea de *hic et nunc* que el filósofo asociaba a éste. El valor del objeto de la obra de arte, no depende, en este caso, de su unicidad ni de su pertenencia a un lugar específico, de haber sido creada y pensada para un lugar y en un tiempo específico, sino de su pertenencia a una persona concreta, aunque esta persona sea una desconocida para nosotros. Los objetos de Boltanski han sido clasificados y ordenados detrás de unas vitrinas o expuestos en cima de un zócalo en un museo, por lo tanto, ya no tienen contexto y se han transformado en documentos de una vida.

Desde el principio, Christian Boltanski trabaja para crear su propio mito, donde los objetos, como las fotografías, contribuyen a su definición. La vida del artista, afirma Boltanski, tiene que ser una vida ejemplar, como la vida de los santos. Si en el medioevo las ciudades deseaban obtener reliquias de santos, hoy los museos quieren tener un Mondrian⁶⁷. Lynn Gumbert ha escrito un agudo texto sobre la obra de Boltanski *Archivos de C. B. 1985-1988*. Según Gumbert, esta obra es un verdadero monumento al propio autor que se encuentra en la colección del Museo Nacional de Arte Moderno de París y que resume la operación de deificación que Boltanski empezó hace tiempo⁶⁸.

En un centenar de latas de galletas, se recogen todos los objetos que han pertenecido al artista hasta la fecha y que se encontraban acumulados en su estudio y en su casa. Sus cartas y sus recuerdos quedan finalmente recogidos para la posteridad aunque todos estos documentos tienen un orden casual que impide cualquier posible reconstrucción histórica.

⁶⁶ BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Obras*, libro 1, vol. 2, Abada editores, Madrid, 2008

⁶⁷ Es significativo que Boltanski diga un Mondrian y no un cuadro de Mondrian, porque la obra encarna toda la mitología del artista, así como la reliquia representa la presencia física del santo, LEMOINE, Op., cit., p. 23

⁶⁸ GUMPERT, Op. cit., pp. 140-143

Observando una obra como *La casa misteriosa*, de 1996, de Carmen Calvo, nos encontramos con un objeto que pertenece a una memoria compartida; recordamos las cajas donde guardábamos nuestros tesoros en la infancia, las maletas de cartón de los inmigrantes retratadas en el cine del neo-realismo, las pequeñas colecciones que nos cuesta tirar a la basura cada vez que nos mudamos. A juicio de Calvo Serraller, esta búsqueda del tiempo perdido es una reconquista de la inocencia, “un cara a cara con la verdad”⁶⁹. Bajo mi punto de vista no observo que las obras de Carmen Calvo pretendan reconstruir ninguna verdad, sino recordarnos que, aunque nuestro pasado se ha perdido para siempre, los objetos nos devuelven fragmentos de nuestra identidad, elementos que nos permiten aceptar la dolorosa distancia entre nuestro pasado y nuestros recuerdos, entre lo que somos ahora y lo que soñábamos ser.

Algunas de las sugerencias de la obra de Carmen Calvo nacieron del descubrimiento de una casa abandonada en la que había vivido y trabajado, a principios del siglo pasado, un reputado sastre. Este personaje llamado Rafael Molina⁷⁰, como ya mencionamos anteriormente, después de este encuentro azaroso se transforma en uno de los protagonistas secretos de la obra de Carmen Calvo. También en este caso, la artista parece querer salvar del olvido y de la operación destructora del tiempo a este taller desconocido. La artista empieza esta nueva operación arqueológica mezclando el tema de la memoria con el de la escritura. Utiliza las cartas comerciales o privadas del sastre para crear unas composiciones que investigan no tanto sobre los orígenes, sobre el real significado de una existencia pasada, como sobre el componente simbólico y metafórico de estas cartas. El significado de esta correspondencia resulta inevitablemente inaccesible para nosotros. Podemos entender el contenido del texto y sin embargo no desciframos lo que podía significar para los protagonistas de este cuento pasado. Las escrituras de estas cartas se pueden salvar sólo valorando su significación plástica, su componente estético. Carmen Calvo utiliza las cartas del sastre Molina para crear unas composiciones, unos *collages*, intervenidos con sus dibujos sintéticos: a veces los dibujos ocupan distintas cartas, a veces el color del papel de las cartas dialoga con el dibujo o el dibujo con las líneas de la escritura. Escribe Brines:

“Son rostros diversos, animales, escenas, fragmentos de cuerpos, objetos del vivir cotidiano. Sexo y signo de muerte, recuerdos infantiles, motivos religiosos, lo plácido y lo cruel, referencias culturales, fotografías. Humor. Una mirada inocente dirigida a la vida para salvarla, una mirada lavada de claridad. La vida palpitando con gozo sobre el papel enmudecido.”⁷¹

⁶⁹ CALVO S., Francisco, “Anatomía de la inquietud”, en *La casa misteriosa de Carmen Calvo, The mysterious House of Carmen Calvo*, Fisher Gallery. University of Southern California, Los Angeles, 1997, Chicago Cultural Center, Chicago, 1998, p. 46

⁷⁰ BRINES, Francisco, “Una mirada salvada y salvadora”, en *Carmen Calvo*, edición Cajastur, Obra Social y Cultural, Oviedo, 1999, p. 13

⁷¹ BRINES, Op. cit., p. 14

También Jorge Barbi reflexiona sobre la relatividad del tiempo, sobre su complejidad. El propio artista relata el origen de *Hacia el norte en diciembre* de 1990⁷². En la primavera de 1990, durante un viaje hacia Marruecos, el artista pasa por Granada. Atraído por un escaparate, se para a mirar unas pizarras expuestas entre cuadernos y otros objetos para la escuela. El escaparate llama la atención del artista porque contiene unos objetos que, en nuestra edad adulta tiranizada por la tecnología, ya no estamos acostumbrados a usar. De vuelta a casa meses más tarde, decide construir una caja de madera que contenga las distintas pizarras que había comprado en la tienda. Sobre las pizarras diseña la parte de firmamento que se observa mirando hacia el norte en diciembre.

Afirma el artista:

“Si pudiéramos indicar qué cosas no han cambiado desde la visión de la infancia hasta la que ejercemos ahora, siendo generosos y sin ser científicamente exigentes, ese ordenamiento de estrellas podría ser una de ellas.”⁷³

Me parece muy sugerente la frase “sin ser científicamente exigentes”. La obra no quiere ser una constatación empírica sobre el paso del tiempo o un análisis sobre la eternidad del cosmos, sino que, por el contrario, revela una percepción subjetiva del tiempo. En la representación del artista, el cielo estrellado no cambia porque lo percibimos del mismo modo cuando somos niños y cuando somos adultos porque las estrellas, para la mayoría de nosotros, no son objeto de especulaciones científicas. Nuestra concepción del cielo, por lo tanto, no ha cambiado así como nuestros recuerdos permanecen intactos. Las pizarras, además, nos traen a la memoria algo que pertenece al pasado, algo que atañe a las memorias de escuela. La obra de Jorge Barbi no representa un tiempo lineal, dividido en unidades temporales sucesivas, sino un tiempo subjetivo, un tiempo que pertenece a nuestra imaginación. La pizarra, como el cielo estrellado que se encuentra dibujado en ella, puede ser considerada como un símbolo, en la acepción utilizada por Stefano Zecchi⁷⁴. En esta luz, la obra de Barbi es una forma simbólica que une el tiempo pasado, simbolizado por la pizarra, con el tiempo presente, el cielo estrellado, para engendrar un instante de contemplación que confiere al mismo objeto un significado nuevo y poético.

Los objetos de Carmen Calvo y Jorge Barbi tienen una relación menos explícitamente “autobiográfica” respecto a las primeras obras de Boltanski, aunque en muchos casos sus obras se refieren a eventos o sentimientos personales. En los dos casos la mitología del propio objeto parece tener más relevancia que el mito del propio artista. En la fotografía *Mi bisabuelo, mi abuelo y yo* de

⁷² BARBI, Jorge, *Jorge Barbi*, Deputación de Pontevedra. Servicio de Publicacións, Pontevedra, 1999, p. 61

⁷³ BARBI, Op.,cit., p. 61

⁷⁴ “La modalidad temporal de la forma simbólica es el instante, la instantaneidad con la que dos partes se enlazan para engendrar una tercera. El instante, esta capacidad del símbolo de actuar de manera creativa, salva el paso del tiempo y lo transmite para conferirle significado en el presente.”, en Zecchi, Stefano, *L'artista armato. Contro i crimini della modernità*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1998, p. 88-89 (La traducción es mía)

Jorge Barbi, un árbol y una portería conforman el campo visual. Barbi explica⁷⁵ que su bisabuelo había plantado un eucalipto al nacer su abuelo y su abuelo había defendido la portería de la foto en la inauguración del campo de fútbol. Así que el artista utiliza una fotografía para contar la historia de su propia familia. El hecho de que la portería sea tan minúscula en la fotografía, realza la dimensión actual del árbol y, por tanto, subraya el tiempo que ha pasado desde el momento en el que el eucalipto ha sido plantado hasta hoy. Este árbol funciona como un reloj que mide el paso de las generaciones, el paso de todos los niños que han defendido esta portería antes de llegar a ser adultos.

También Carmen Calvo utiliza objetos que son significativos porque mantienen una relación con su propia biografía. Las cabelleras, los moldes, los fragmentos de cerámica, los objetos recogidos en una maleta o en una vitrina, configuran toda una serie de referencias a un imaginario que pertenece a la propia artista. Lo mismo que Boltanski también Carmen Calvo ha utilizado unas vitrinas para recoger unos objetos y preservarlos contra el tiempo: se trata de objetos personales así como objetos de una arqueología improbable.

Si Christian Boltanski ha investigado siempre sobre el concepto de tiempo, la implicación del espectador sobre esta cuestión pasa por un cierto tipo de estimulación de la memoria, una estimulación también *site-specific*. Escribe José Miguel G. Cortés:

“Así, sus obras [...] adquieren su histórico significado cuando se configuran como un acto mental de redefinición del tiempo y proponen una experiencia directa de reconstrucción de la memoria, la cual para Boltanski tan sólo puede ser individual.”⁷⁶

Las historias que Boltanski cuenta son unas historias comunes, pero cada persona tiene que vivirlas de modo diferente. Todos tenemos, o hemos tenido, un objeto fetiche; todos tenemos nuestra “magdalena”, sin embargo, todos vivimos la experiencia del “rememorar” de modo distinto. La exposición *Compra-venta*⁷⁷ es paradigmática de este tipo de investigación. En este caso, Boltanski consigue un gran número de objetos que distintas personas en Valencia y sus alrededores estaban dispuestas a vender. Expone los objetos en el espacio del Almudín, para que puedan ser observados y adquiridos por cualquier persona. Cada objeto tiene una pequeña etiqueta que ofrece más informaciones sobre sí mismo y permite la organización y clasificación de esta gran cantidad de cosas. La sala del Almudín se transforma así en un gran almacén donde una luz difusa de baja intensidad ilumina una serie de cosas dispares. Entre los objetos de la exposición *Compra-venta* se encuentran también varias decenas de grabadoras y altavoces que relatan distintas historias

⁷⁵ BARBI, Jorge, Op. cit., p. 74

⁷⁶ CORTÉS G., José Miguel, “La memoria del olvido”, en Christian Boltanski, *Compra-venta*, Exposición en la Sala Municipal l’Almodí, Valencia, 1998, p. 31

⁷⁷ Id., Ibid., p. 31

personales relacionadas con los propios objetos. Finalmente, el carácter *site-specific* de esta instalación reside en el hecho de que el Almudín de Valencia, un edificio de planta rectangular construido a partir del siglo XIV, fue utilizado como almacén y lugar para la venta del trigo, mientras que más tarde, hasta el momento de su reforma en los últimos años, hospedó al Museo Arqueológico de la Ciudad⁷⁸. Boltanski, pues, reinterpreta la historia de este lugar y presenta este espacio como almacén a la vez que como museo; almacén de objetos anónimos a la venta y museo de objetos únicos por su relación con una historia única, por su valor de memoria individual⁷⁹.

La exposición *Compra-Venta* incluía un objeto particularmente fascinante: una caja de autómatas⁸⁰. La caja funciona como una especie de catalizador de tiempos y ocurrencias distintas, poniendo en relación unas historias individuales con la Historia, con el fenómeno de la emigración en América del siglo pasado y la Guerra Civil española. Este uso del *objeto encontrado* me recuerda otra vez a la interpretación de la historia de Walter Benjamin y, en particular, a la imagen del autómatas que el filósofo utiliza para explicarla.⁸¹ El filósofo se refiere a la historia del muñeco de von Kempelen, un autómatas simulado que escondía un enano y desafiaba a los jugadores de ajedrez en la segunda mitad del siglo XVIII⁸². Se trata del siglo en que se desarrolla la modernidad técnica. Sin embargo, en este caso la técnica se encuentra al servicio de la ilusión porque el autómatas es un enano ajedrecista escondido entre espejos. El muñeco de von Kempelen tuvo éxito en una época de frontera entre la *tekhne* y la *mekhane*: la técnica no tenía aún una aplicación práctica sino que tenía que maravillar. Benjamin plantea una analogía y traslada la imagen del aparato de von Kempelen a la filosofía. El muñeco es el “materialismo histórico” y en su interior esconde al enano que representa la teología. La interpretación de la historia se situó en la frontera entre materialismo histórico y teología. El fin de la historia es, entonces, la felicidad. La felicidad es el fin tanto de la historia individual como de la historia “universal”. Sin embargo, no se puede entender la historia

⁷⁸ CORTÉS, Op. cit., p. 33

⁷⁹ “Este es el espejo que había en el aparador de casa de mi abuela. Recuerdo alguna fotografía de esas infantiles que te hacen sentada en el aparador haciendo un juego con el reflejo en el espejo, creo que todos los niños españoles tienen una foto igual y todas las abuelas españolas han tenido un aparador igual que éste.[...]”, en Id., *Ibid.*, s. p.

⁸⁰ “Esta caja del autómatas, o del brujo la trajo mi madre desde Costa Rica. Ella vivió allí unos años con su tío que era cura y tenía una hacienda con plantaciones de plátanos o cafetales. También tenía un ultramarinos donde estaba la caja. En realidad es un expendedor de goma de mascar y a la vez predecía el futuro. Es una caja de fabricación americana, Kola-Pepsin Gum.... Esos nombres me parecían tan exóticos cuando era pequeña. Y los carteles y las predicciones del futuro están en español. Si pones una moneda, un bolívar, el mecanismo del autómatas aún se acciona.

Cuando murió su tío toda la hacienda se la quedó la iglesia y a mi madre sólo le quedaron unas pocas rentas, así que volvió, como una indiana sin fortuna, justo para embarcarse en plena Guerra Civil Española [...] Cuando veo la caja del brujo autómatas a veces pienso en toda la cadena de casualidades que han ocurrido para que yo esté aquí. En todos los azares que suceden cuando de repente aparece una persona que te cambia la vida, tus sentimientos, tu destino, o tal vez que aparezca para que precisamente se cumpla tu destino.”, en BOLTANSKI, *Compra-venta*, s. p.

⁸¹ BENJAMIN, Walter, *La dialéctica en suspenso, Fragmentos sobre la historia*, ed. de Pablo Oyarzún Robles, Arcis-Lom, Santiago de Chile, 2004

⁸² OYARZÚN R., Pablo, “Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad. A manera de introducción” en Id., *Ibid.*, p. 20-34

como una cadena de eventos que siguen un progreso lineal porque es necesario interpretar la historia como *discontinuidad*. En este sentido la afirmación final del cuento de la caja del autómatas en la exposición de Christian Boltanski, acerca de la imposibilidad de entender la cadena de los acontecimientos, parece referirse a una interpretación de la historia que se aproxima a la imagen del autómatas de Walter Benjamin. Se trata de una historia fragmentaria que, lejos de poder ser interpretada según leyes apriorísticas, parece más bien depender de un destino o de una justificación inescrutable. A pesar de eso, el *objeto encontrado* de Christian Boltanski, Carmen Calvo y Jorge Barbi nos recuerda que el pasado no desaparece nunca, aunque quede olvidado en una estación de tren o en una caja oxidada.

A modo de cierre, la presente introducción resume los presupuestos teóricos que me permitieron estudiar las obras de estos tres artistas desde una posición un poco inusual: la de un presente que interpreta un pasado reciente reconstruyendo una memoria compartida.

Deseo agradecer a mis padres todo el apoyo recibido y el haberme dejado seguir mis raras inclinaciones; a mi marido, José Miguel, que ha tenido que aguantar mis cambios de humor y escuchar mis teorías tan lejanas de la lógica. Agradezco particularmente a mi paciente directora de tesis, María Luisa Sobrino Manzanares, su dedicación y sus sugerencias. Estoy también en deuda con mis compañeros, María Álvarez Cebrián, Pedro de Llano Neira, Federico López Silvestre, Yolanda Pérez Sánchez, Miguel Anxo Rodríguez González y Manuel Segade Lodeiro, por los consejos, informaciones y revisiones recibidos, además de todos estos maravillosos años de investigación y proyectos conjuntos. Agradezco también al Profesor Jean Marie Shaeffer sus finas observaciones y la posibilidad de investigar en un centro tan estimulante como el Centre de Recherche sur les Arts et le Langage de París. También quiero agradecer a la profesora Anne Wagner su dirección durante el periodo de investigación en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Berkeley. Muchas gracias también a Carmen Calvo por haberme permitido entrevistarla y descubrir qué persona maravillosa y generosa se esconde detrás de su obra. Agradezco también a Christian Boltanski el haberme permitido entrevistarle y conocer su faceta de profesor en la École de Beaux Arts de París. Mi especial reconocimiento a Jorge Barbi por la posibilidad de conocer a un artista que reúne profundamente en su obra la ética con la estética. Mi especial gratitud a la profesora Estrella de Diego y al profesor Stefano Zecchi por ofrecerme sus valiosas opiniones sobre mi investigación, y al profesor Jonathan Lahey Dronsfield por su colaboración en numerosos proyectos. Por último quiero agradecer a Jean Christophe Bailly todos estos años de amistad y la posibilidad de conocer su obra que tanto ha influido en mi pensamiento.

Capítulo 1

Antecedentes: el objeto encontrado y las vanguardias

1.1 El objeto extraordinario: Dada y surrealismo

El surrealismo es uno de los movimientos artísticos que más investigó las posibilidades del *objet trouvé* y que más valoró su potencial para revolucionar el lenguaje de la literatura y del arte¹. Sin embargo, definir una línea de demarcación clara entre el Dada y el Surrealismo parece difícil. Así que si el surrealismo fue uno de los progenitores del objeto encontrado, el otro fue seguramente el Dada. En efecto, pasó muy poco tiempo entre la disolución del Dada en París, en 1922, y la publicación del primer *Manifiesto surrealista* de André Breton, en 1924. Además, como subraya Dawn Ades², la exposición de los *collages* de Max Ernst en 1921 fue acogida por parte de Breton, Aragon y los demás dadaístas como la representación de una poética afín a sus propias ideas. Así que, aparentemente, las concepciones dadaístas no se alejaban de las ideas posteriormente sistematizadas por el mismo Breton en 1924 en su *Manifiesto*.

El *objeto encontrado* como práctica artística autónoma, claramente diferenciado del *collage* y del *assemblage*, y la creación de ambientes complejos son elementos que se encuentran en la “Exposición Internacional del Surrealismo”, celebrada en París en 1938. Duchamp llevó a cabo la instalación de la exposición y en ésta se encontraban bolsas de carbón colgadas por el techo, hojas y ramas por el suelo, una piscina con bordes de hierba, una gran cama doble, etc. Todos estos objetos recreaban un clima más bien onírico y fantástico y se alejaban de la concepción “fría” y racional típica de los *ready made* de Duchamp.

Ana González Salvador estudia las propuestas de los surrealistas analizando los *Manifestes du surréalisme* y la figura de André Breton. Según González, Breton inicia un proceso crítico que quiere poner en duda el principio de causalidad, los fundamentos del pensamiento lógico y, finalmente, la “[...] intraitable manie qui consiste à ramener l’inconnu au connu, au classable”³. Leer estas palabras en nuestra época, cuando una de las mayores preocupaciones de la estética y de la teoría del arte contemporáneo es definir el campo del arte (aplicando, a veces, métodos propios de la lógica para intentar precisar lo que es arte y lo que no), resulta aún perturbador. Según Arthur C. Danto⁴, tanto Platón como Shakespeare han situado el arte, las apariencias, las imágenes del espejo y los sueños en el nivel ontológico más bajo. Se podría leer, entonces, toda la historia del

¹ CIRLOT, Juan Eduardo, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Anthropos, Barcelona, 1986

² ADES, Dawn, *Dada and Surrealism*, Thames and Hudson, Londres, 1974

³ GONZÁLEZ SALVADOR, Ana, “Fantastique et surréalisme: un problème de représentation”, en *Dada-Surrealismo: Precursores, marginales y heterodoxos*, Cádiz, 19-22 Noviembre de 1985, Servicio de publicación, Universidad de Cádiz, 1986

⁴ DANTO, Arthur C., *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Ediciones Paidós, 2002, Barcelona, p. 36

arte como la respuesta a esta condena, e imaginar que los artistas han tendido hacia cierto ascenso ontológico, para que la obra de arte se acercase a la realidad. Esta sería la razón, según Danto, por la cual un artista decide de exponer una cama y titularla “Sin título”. En este caso el objeto artístico no es una representación de una cama, *es* una cama. Sin embargo, afirma el filósofo, es necesario acordarse del pensamiento de Nietzsche, según el cual no hay arte si no se desafía la explicación racional. El arte mimético, según la interpretación de Arthur C. Danto, fracasa cuando tiene éxito, cuando llega a ser como la vida. Si el arte tiene alguna función, ésta tiene que ejercerse mediante lo que no tiene en común con la vida⁵. Según Nietzsche, entonces, la esencia del arte no se puede comprender utilizando los mismos principios que reglan la vida cotidiana. El arte, entonces, deviene algo misterioso⁶. Si el arte contemporáneo, entonces, se acerca a la “presentación” de la realidad, y parece ser totalmente indiferente a la condena platónica, el surrealismo se acerca a la interpretación de Nietzsche y defiende un arte nunca mimético ni “objetivo”.

Breton se interesa por las fuerzas irracionales, el sueño, la imaginación y el maravilloso. Cita González: “Tranchons-en: le merveilleux est toujours beau, n’importe quel merveilleux est beau; il n’y a même que le merveilleux qui soit beau”⁷. Aparentemente, esta frase de Breton resulta muy poco revolucionaria. Se trata de una afirmación que utiliza categorías estéticas tradicionales como la belleza y el maravilloso, concepto, este último, que parece acercarse a la idea de sublime. Sin embargo, no es ésta la intención de Breton, su *maravilloso* es más bien el reino de la irracionalidad, de esa parte de la realidad y de nuestra mente que se nos escapa y que tradicionalmente no se define como bella. ¿Puede algo que no controlamos, que incluso nos atemoriza, generar placer, según el concepto kantiano? Se trata de un *maravilloso* que no pertenece a la naturaleza sino a nuestra mente. En este sentido, el concepto de maravilloso parece más bien acercarse a una idea romántica de “subjetividad”⁸. La visión fantástica y la subjetividad, según Breton, se tiene que expresar a través de los símbolos y de los mitos. Finalmente, González cita una frase del primer *Manifeste*, donde Breton afirma que lo maravilloso no es igual en todas las épocas. Breton apunta, a mi modo de ver, a la idea de unos objetos o fragmentos de realidad que tienen un contenido simbólico que él mismo define como “maravilloso”:

“Le merveilleux n’est pas le même à toutes les époques; il participe obscurément d’une sorte de révélation générale dont le détail seul nous parvient: ce sont les ruines

⁵ Id., *Ibid.*, p. 55

⁶ DANTO, Op. cit., p. 57

⁷ BRETON, André, *Entretiens*, Idées-Gallimard, París, 1952, p. 24

⁸ “C’est seulement à l’approche du fantastique, en ce point où la raison humaine perd son contrôle, qu’a toutes les chances de se traduire l’émotion la plus profonde de l’être, émotion inapte a se projeter dans le cadre du monde réel et qui n’a d’autre issue, dan sa précipitation même, que répondre à la sollicitation éternelle des symboles et de mythes”, BRETON, André, *La clé des Champs*, Pauvent, París, 1967

romantique, le *mannequin* moderne ou tout autre symbole propre à remuer la sensibilité humaine durant un temps”⁹

Lo maravilloso no es, entonces, una categoría, sino un sentimiento que el alma puede experimentar delante de un objeto o fragmento de la realidad. Los objetos que permiten experimentar este sentimiento no tienen porqué ser iguales en todas las épocas. Los objetos “maravillantes”, por lo tanto, no son universales. Esta afirmación me parece fundamental para analizar la utilización de los objetos encontrados en el arte. Según Breton, una ruina o un maniquí pueden provocar una emoción de maravilla y, sin embargo, el mismo objeto puede resultar indiferente en épocas distintas. Esta afirmación se acerca al concepto de imágenes dialécticas de Walter Benjamin, sin embargo, no presupone que un objeto pueda ser cargado simbólicamente para reunir momentos históricos diferentes. Mientras que, según Breton, la maravilla depende fundamentalmente del sujeto, y también de un contexto histórico y cultural, según Benjamin, existen fragmentos que pueden permitirnos interpretar la historia de una nueva manera. En consecuencia, el objeto histórico se puede estudiar utilizando lo que Benjamín llama, evocando implícitamente el surrealismo, las “imágenes dialécticas”.

“La imagen dialéctica es una imagen fulminante [...]. Una imagen que fulmina en el a-presente [*Im Jetzt*] del conocimiento posible. La salvación que de esta manera se produce, y de esta manera solamente, no puede cumplirse sino a través de la percepción de lo que se ha perdido sin salvación posible.”¹⁰

Son imágenes similares que permiten actualizar distintos elementos del pasado; estas imágenes consienten de: “[...] acceder a un grado de actualidad más elevado con relación al tiempo en que existían.”¹¹ La imagen dialéctica de Benjamín como “acercamiento” del pasado y del presente, es el principal instrumento de ruptura del “pseudo-continuum” del tiempo histórico. Lo que es verdaderamente importante, según Courtine¹², es que en Benjamin la potencia de una imagen despierta algo que estaba olvidado. Gracias a las imágenes dialécticas, el pasado encuentra en nuestro presente una actualidad nueva. La re-actualización constante del pasado es el intento de dar nuevamente vida a todo lo que no ha sido considerado o que ha sido sacrificado.¹³

⁹ BRETON, André, *Manifeste du surréalisme*, Folio/Essais, Gallimard, 1924, p. 26

¹⁰ BENJAMIN, Walter, *Zentralpark* (339), en GS., I, 2, p. 682

¹¹ BENJAMIN, Walter, *Das Passagen-Werk*, K 2, 3

¹² COURTINE, Jean François (1998), “Temporalità e storicità. Shelling-Rosenzweig-Benjamin”, en Ruggiu, Luigi (coord.): *Filosofia del Tempo*, Bruno Mondadori, Milano, p. 178.

¹³ Id., *Ibid.*, p. 181.

Walter Benjamin parece valorar el surrealismo¹⁴, aunque se refiera principalmente a su producción literaria, sin que por ello deje de condenar sucesivamente al dadaísmo¹⁵. Sin embargo, contrariamente a Benjamin, Breton admira todo lo que tiene un carácter dinámico, cronológico, e insertado en un tiempo histórico lineal. Según Breton las cosas tienen una capacidad contingente de “maravillar”, aunque el sentimiento de lo maravilloso tiene un valor universal, ya que: “Dans le cadre adopté par le merveilleux se peint toujours l’irrémissible inquiétude humaine”¹⁶. Los objetos que maravillan, entonces, despiertan un sentimiento profundamente humano: la inquietud del vivir.

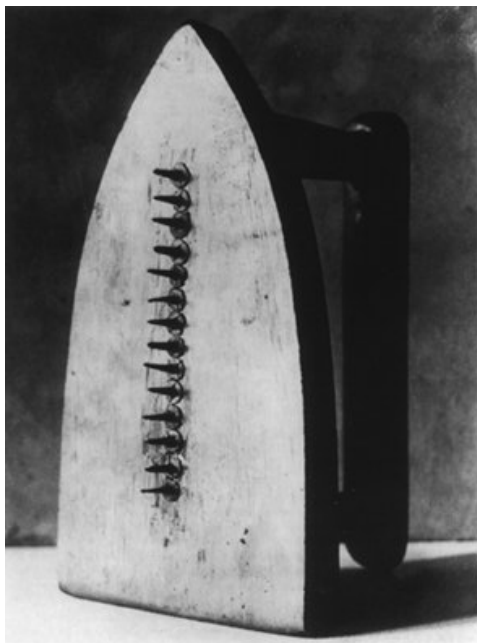


Fig. 1 Man Ray, *Cadeau*, 1921, replica del original perdido

Cuando Man Ray utiliza una plancha y le aplica unos clavos (**Fig. 1**), está jugando con un objeto común para despertar en el espectador esta inquietud. La sensación de inquietud nace, a mi modo de ver, del aspecto reconocible del utensilio y de su actual carácter “extraño”. La realidad, por el surrealismo, no se encuentra bajo el control de la racionalidad y sus obras lo afirman constantemente, provocando la intranquilidad que deriva de la pérdida de control. Si esta inquietud es universal, el objeto artístico capaz de suscitar esta emoción tiene que ser, también, universal. Se puede suponer, entonces, que el objeto encontrado de las vanguardias quiere despertar las emociones más comunes del alma humana, como el miedo, el desasosiego o simplemente la inquietud.

González Salvador se refiere a la noción de “fantástico” como a un concepto atemporal¹⁷. Fantástico sería todo lo que es un producto de la fantasía o de la imaginación. Luego, el Surrealismo sería una actitud universal, no realista, que se podría confundir con la noción de “fantástico”.

¹⁴ “La vida parece que sólo merecía la pena de vivirse, cuando el umbral entre la vigilia y el sueño quedaba desbordado como por el paso de imágenes que se agitan en masa; el lenguaje era sólo lenguaje, si el sonido y la imagen la imagen y el sonido, se interpretaban con exactitud automática, tan felizmente que ya no quedaba ningún resquicio para el grosor del 'sentido'. Imagen y lenguaje tienen precedencia. Saint-Paul Roux fija en su puerta, cuando por la mañana se retira a dormir, un letrero: “Le poète travaille”. Breton advierte: “Calma. Quieto adentrarme a donde nadie se ha adentrado. Calma. Tras de ti lenguaje amadísimo.” El lenguaje tiene la precedencia.”, en BENJAMIN, Walter, “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea” (1929), Taurus, Madrid, 1980

¹⁵ “Para los dadaístas, la utilidad mercantil que deviniera de sus obras de arte pesaba mucho menos que su inutilidad en cuanto objetos de inmersión contemplativa. Y esta concreta inutilidad trataban en buena parte de alcanzarla con la radical degradación de sus materiales. Sus poemas, como «ensaladas de palabras», contienen toda clase de exclamaciones obscenas con el detritus verbal imaginable. Y es el mismo el caso de sus cuadros, sobre los que montaban, por ejemplo, los billetes de tren o los botones. Lo que con tales medios consiguieron fue una destrucción sin miramientos del aura propia de sus creaciones, a las que con los medios productivos marcan con el estigma de una reproducción en cuanto tal. Ante un cuadro de Arp o un poema de Stramm es imposible, al contrario que ante un cuadro de Derain o un poema de Rilke, entregarse al recogimiento y adoptar para nada una postura.”, en BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1939), en *Obras*, Abada, Madrid, 2008

¹⁶ BRETON, André, *Manifeste du surréalisme*, Folio/Essais, Gallimard, 1924, p. 26

¹⁷ GONZÁLEZ SALVADOR, Op. Cit., p. 153

Sin embargo, resulta necesario definir el objeto de representación del surrealismo y analizar cómo el surrealismo resuelve el problema de la representación. La psicología tradicional define la representación como la aprehensión de un objeto efectivamente presente. La representación sería, en este caso, *percepción*. Sin embargo, la representación se puede definir también como la reproducción en la conciencia de percepciones pasadas, es decir, como representaciones de la *memoria* o recuerdos. La representación puede ser también la anticipación de eventos futuros que nacen de percepciones pasadas; en este caso se trataría de *imaginación*. La representación de percepciones que no pertenecen ni al presente, ni al pasado, ni al futuro es, sin embargo, una creación de la imaginación cercana a la alucinación. En relación con todo esto Ana González supone que, a excepción del último caso, la representación presupone la existencia de una referencia antecedente.

El surrealismo niega exactamente este presupuesto, la representación no tiene por qué referirse a nada de preexistente. De este modo, la representación escaparía al control de la conciencia y de la realidad. La imagen representada es, por tanto, el resultado de la analogía. No obstante, si la imagen surrealista resulta extraña y no encuentra una referencia directa con la realidad, el conjunto de elementos que la componen siempre nos reenvía a algo conocido. Y añadimos que, acercándonos a algunas ideas del *Tractatus* de Wittgenstein, aplicadas al mundo del arte por Arthur C. Danto¹⁸, el contraste entre realidad y “no realidad” - apariencia, ilusión, representación, arte- depende de la posibilidad de tener un concepto de la realidad: un conjunto de creencias y conceptos que definen la realidad. Por esta misma razón, la representación no puede escaparse de la conciencia y de la realidad sin antes haberla presupuesta, sin haber definido previamente los valores que la componen.

Así pues, el surrealismo define una serie de valores de la representación que no son válidos *a pesar* de la realidad, sino *gracias* a ella. Al igual que el sueño y el subconsciente nacen de una experiencia real y los elementos mitológicos tienen su origen en elementos reales, ninguna representación puede escaparse de la realidad. El unicornio es un animal mítico que posiblemente surgió de las descripciones fantásticas de los rinocerontes, de la misma manera que la sirena nació de los cuentos de los marineros que avistaron por primera vez unas focas.

La imagen surrealista se podría definir, citando a Aragon en *Le paysan de Paris*, como una:

"[...] provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne, dans le domaine de la représentation, de perturbations imprévisibles

¹⁸ DANTO, Arthur C., *La transfiguración del lugar común, Una filosofía del arte*, Paidós estética, Barcelona, 2002

et de métamorphoses: car chaque image , à chaque coup, nous force à réviser l'univers." ¹⁹

Ergo, aunque la imagen surrealista nos obliga a revisar la realidad, sigue perteneciendo a nuestro universo de referencias. Según Reverdy, subraya Ana González, la imagen surrealista se obtiene con el acercamiento de dos realidades que tienen que ser lo más distantes posible entre ellas, mientras que, según Breton, lo que define la imagen surrealista es el nivel de aleatoriedad. El procedimiento, de todos modos, tiene que llegar a representar la fugacidad y la discontinuidad, y revelar el carácter incoherente de la imagen. La imagen surrealista funciona según una dinámica de dos tiempos: desde el mundo sensible hacia la imagen y desde la imagen hacia el mundo sensible. Evidentemente, esta dinámica no pertenece exclusivamente al surrealismo, sin embargo, el surrealismo pretende tener una incidencia sobre la realidad, esto es, modificar el mundo mismo a través de la imagen. De ello se infiere que la representación surrealista tiene un componente fundamentalmente político y existencial, y plantea el problema de la relación entre referente y modo de expresión. El proyecto surrealista apuesta por un conocimiento no intelectual que es capaz de trascender el mundo sensible y que, además, quiere transformarlo.

El paso de la realidad a la imagen y de la imagen a la realidad resulta más complejo en el caso del *objet trouvé* ya que la *imagen*, en este caso, no es una pintura o un texto sino un objeto de la misma realidad que, a través de pequeñas modificaciones, se transforma en obra de arte. En el caso del *objet trouvé*, el artista no puede utilizar los elementos típicos de la representación, la escritura o la pintura, sino que tiene que transformar directamente la realidad.

En el caso del objeto encontrado, el concepto de “analogía” resulta fundamental, ya que en muchas circunstancias el objeto común se transforma utilizando asociaciones libres que nos remiten a otros objetos o conceptos. El objeto encontrado surrealista desea analizar el funcionamiento del pensamiento (en muchos casos, del pensamiento inconsciente) para llegar a una forma de creación libre de condicionamientos racionales previos.

Subraya Ana González Salvador que la intención de los surrealistas, según Breton, es "d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée"²⁰. Sin embargo, el pensamiento no funciona exclusivamente a través de asociaciones formales (una botella se parece al cuerpo de una mujer), sino que trabaja también con conceptos que rodean al objeto. En el caso de la famosa plancha de Man Ray, *Cadeau* de 1921, la supuesta utilidad de una plancha es puesta en discusión y no tanto su forma. La tarea de planchar una camisa utilizando una

¹⁹ ARAGON, *Le paysan de Paris*, Gallimard, París, 1926

²⁰ Cit. en GONZÁLEZ SALVADOR, Op. Cit., p. 154

plancha con clavos resultaría evidentemente ardua. El objeto de Man Ray se transforma en una especie de aporía, en un objeto que ejemplifica un contrasentido, un objeto que no sirve para su objetivo específico. La plancha de Man Ray no es legible según los principios de la analogía sino más bien según el principio de contradicción. En este sentido, entiendo que muchos de los objetos surrealistas y dadaístas juegan con la idea de contravenir las normas de la lógica y utilizan, para desbaratar las convenciones de nuestro mundo, unas representaciones contradictorias.



Fig. 2 Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*, 1928-29, Nueva York, colección privada

La famosa obra de Magritte *Ceci n'est pas une pipe* (**Fig. 2**) es una pintura y no un objeto encontrado, sin embargo, en cierto modo, “representa” un objeto encontrado y juega con las ideas de identidad y contradicción. Magritte está reflexionando sobre la representación como procedimiento en relación con el objeto real²¹. La palabra "pipa" de la frase es un signo lingüístico mientras que el diseño de la pipa se refiere a un referente real, la pipa representada, y también a una imagen mental, la idea de la pipa que tenemos en nuestra mente. Sin embargo, según la frase de Magritte, la pipa representada *no es* una pipa. El principio de contradicción es evidente aunque no sepamos a qué pipa se refiere concretamente Magritte. El artista quizás quiera decir que la representación de una pipa no es una pipa, lo que puede emparentarse con la condena platónica de la pintura como mimesis, y esta afirmación sería verdadera. Sin embargo puede que pretenda decir que la pipa representada en el cuadro no representa una pipa, lo que sería falso al menos para todos los espectadores que reconocen en la imagen una pipa. No obstante, el artista quizás quiera decir que la pipa representada en el cuadro no representa la idea de una pipa, sino una pipa concreta. Esta afirmación sería verdadera y nos recordaría los paneles para enseñar a leer a los niños: los dibujos que representan una letra del alfabeto y que asocian ésta a un objeto de la realidad. La *E* no es un elefante, parece querer decir Magritte, así como la representación de una pipa no es el concepto

²¹ GONZÁLEZ SALVADOR, Op. Cit, p. 154

pipa. Si Magritte no hubiese representado una pipa sino que solamente hubiese escrito la palabra *pipa* y hubiese afirmado que esto no es una pipa, su obra se acercaría al arte conceptual. Sin embargo, los surrealistas, a mi juicio, no se interesan tanto por la dualidad entre representación y realidad cuanto por la ambigüedad intrínseca de la realidad misma. Sus obras, como bien subraya Ana González Salvador analizando los textos surrealistas, utilizan la analogía y, en particular, la palabra *comme* en contraposición a la palabra *donc*, que detestan. Los surrealistas se acercan a los mecanismos lingüísticos para crear sus imágenes: la espalda de una mujer es *como* un violón y nunca la espalda de una mujer es una espalda de una mujer y, *entonces*, tiene *únicamente* las características propias de una espalda de mujer.

La explicación que Max Ernst ofrece del mecanismo del collage en la segunda parte de *Más allá de la pintura* es también esclarecedora. El collage se sustenta en el principio de la unión de dos planos disociados, e investiga, a partir de ahí, el núcleo mismo de la conciencia, la noción de identidad personal²². Aunque Max Ernst utilice principalmente el collage, su definición se podría aplicar perfectamente al objeto encontrado. El objeto encontrado surrealista unifica dos planos disociados e investiga más bien la identidad del mismo objeto y, en consecuencia, la identidad entre nuestra representación de la realidad y la realidad misma.

Según Pere Gimferrer²³, uno de los conceptos fundamentales que caracteriza las obras de Max Ernst es la metamorfosis: la identidad se desvanece o, más bien, el arte intenta desvelar la verdadera identidad escondida detrás de la máscara de la costumbre. El mundo de los objetos se transforma en antropomorfo, el hombre se transforma en objeto. Así, el objeto forma parte de la definición de la identidad del hombre y se podría afirmar que el mundo de los objetos es lo suficientemente autónomo como para englobar y modificar la identidad del individuo. Los collages de Max Ernst se apropian de los materiales ilustrados de la época y destruyen el sentido narrativo, las referencias primitivas y, lo que es más importante según Gimferrer²⁴, el mundo de valores a lo que estos materiales se refieren. Sostiene el autor que la operación de Max Ernst, la utilización de ilustraciones gráficas sub-artísticas que son sucesivamente modificadas, no se aleja de muchas experiencias artísticas posteriores, por ejemplo, la del Pop Art. Sin embargo, estas últimas no alcanzan la conjunción de "ironía subversiva y confabulación poética que hallamos en Ernst"²⁵. A pesar de eso, a veces el *objeto encontrado* contemporáneo puede recuperar la fuerza poética y subversiva de las obras de las vanguardias y, a mi modo de ver, puede potenciar la expresividad de sus imágenes. El objeto encontrado contemporáneo, incluso si evidentemente resulta deudor de los

²² GIMFERRER, Pere, *Max Ernst*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1983

²³ Id., *Ibid.*, p. 7

²⁴ Op., cit., p. 9

²⁵ Op., cit., p. 9

movimientos surrealista y Dada, es más autónomo respecto de los objetivos políticos de las vanguardias. El objeto encontrado ya no tiene por qué criticar una concepción del mundo burgués e investiga no exclusivamente el espacio y la identidad, sino también el tiempo, los orígenes y la memoria, como quiero probar en esta tesis.



Fig. 3 Max Ernst, *Dos niñas amenazadas por un ruiseñor*, 1924

La representación de objetos mecánicos es otro elemento del lenguaje del surrealismo y, en particular, de Max Ernst. La intercomunicación entre el mundo natural y el mundo mecánico, típica del movimiento Dada, es interpretada por Ernst de manera más amplia. El artista no representa exclusivamente máquinas, sino todo objeto fabricado por el hombre, incluidos objetos de origen artesanal. Este interés por el objeto, en general, podría ser relacionado con el *objet trouvé* y, sin embargo, el artista se interesa más bien por las relaciones sorprendentes entre objetos inusuales y elementos de la naturaleza; entre lo natural y lo artificial. La confrontación entre la naturaleza y el mundo artificial, fabricado o mecánico, es analizada a través del collage; por ejemplo, el botón o la barrera de *Dos niñas amenazadas por un ruiseñor* (Fig. 3), de 1924, o a través de la misma pintura, cuando un objeto sustituye un elemento natural, por ejemplo, una pirámide invertida que representa el rostro en *Euclides*, de 1945. Sin embargo, en el caso de la pintura, el objeto se transforma inmediatamente en símbolo, en referencia a otra cosa, sin mantener activas las relaciones con los elementos característicos del objeto real, como la textura, el material y su función originaria. Un ejemplo inusual, a mi juicio, en la obra de Max Ernst, es *Bosque rojo*, de 1970, donde el artista

representa un paisaje natural utilizando un objeto que también tiene un origen natural: un trozo de madera. El trozo de madera es evidentemente un objeto manufacturado, tiene unos clavos que parecen sugerir las ramas secas de un árbol. El trozo de madera manufacturado se opone a una rama verdaderamente “natural”, que también forma parte de la composición. Se puede hablar, en este caso, de *assemblage*, más que de collage, y, sin embargo, el trozo de madera al centro de la obra es tan autónomo, casi escultórico, que se acerca a la poética del objeto encontrado. Como subraya Gimferrer, en los últimos años de su vida, Ernst tiende a reemplazar la fascinación del horror por la fascinación de la serenidad hallada en la disolución: también en las litografías para *La ballade du soldat* de Georges Ribemont-Dessaignes, de 1972, el repertorio de la imaginería popular no está reelaborado para suscitar desconcierto sino que, en su voluntaria ingenuidad, representa todo un mundo poético. Éste es el legado del surrealismo que más me interesa para analizar las posteriores propuestas de los artistas contemporáneos que utilizan el objeto encontrado: la creación de un mundo poético autónomo que manifiesta una intención estética.

La necesidad de buscar en la realidad exterior los eventos susceptibles de responder a las exigencias de una sensibilidad inquieta, se encuentra reafirmada en una frase del joven André Breton:

“Soy, a esta edad, objeto de una llamada difusa, siento, entre estas paredes, un apetito indistinto por todo lo que sucede fuera, allá donde estoy obligado a no estar, con la seria reserva mental de que es allí, en el azar de las calles, donde ha de acontecer lo que, de verdad tiene que ver, conmigo [...]”²⁶

En esta frase de un Breton que, a los dieciséis años, seguía cursos preparatorios para los estudios de medicina²⁷, se encuentra resumida toda la tradición que va desde el *flaneur* de Baudelaire hasta el *Diario Moscovita* y los *Passages* de Walter Benjamin. Breton introduce conceptos fundamentales como el azar, la realidad de las calles y la relación del mundo exterior con una exigencia interior, con lo que “tiene que ver” con uno mismo. Para el surrealismo, la creación artística, como veremos, tiene una relación muy estrecha con el “encuentro”, con el azar del encuentro, con una persona o con un objeto, que desata emociones o asociaciones no racionales. El papel del azar y el placer del *flaneur* se encuentran a medio camino entre la necesidad de dirigir la atención hacia el mundo exterior y la exigencia de subrayar la importancia del juego, de la casualidad, una necesidad también sentida por el Dada.

²⁶ BRETON, André, *Entretiens*, Idées Gallimard, París, 1952

²⁷ PIERRE, José, “El recorrido estético de André Breton: una búsqueda permanente de la revelación”, en *André Breton y el surrealismo*, Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 1991

Ernesto Grassi en su libro *La metáfora inaudita*²⁸, subraya que en el romanticismo alemán, el acto originario de la manifestación de lo real reside en la actividad y en la experiencia existencial de la palabra. Novalis, en su escrito de 1798 titulado *Monolog*, escribe:

“El correcto debatir es un juego de palabras, mientras el error ridículo, que tendría que maravillarnos, es que la gente cree de hablar en función de las cosas. El propio carácter del lenguaje, de cuidarse solo de sí mismo, nadie lo conoce. Por eso el lenguaje es un misterio tan maravilloso y fecundo que, si una persona habla solo para hablar, él mismo enuncia las verdades supremas y más originales”²⁹.

En este sentido se puede establecer un paralelismo entre lenguaje y creación artística, paralelismo que el surrealismo siempre subrayó, aplicando sus intuiciones tanto a la literatura como al arte. El lenguaje, literario o artístico, es como un juego. En este juego, el artista utiliza elementos, como los objetos encontrados, que son utensilios para crear su obra. En el juego nadie juega para los naipes o para los dados sino para las posibilidades que están escondidas en el juego. Cada partida tiene su propia historia y precisamente en eso reside una doble actividad metafórica. Los dados son exclusivamente pequeños trozos de madera y los naipes papeles impresos a color, sin embargo, cada acción, en cada partida, tiene siempre un nuevo significado. Lo mismo adviene con el lenguaje: las palabras, como los objetos o los materiales que utiliza un artista, se transforman si el artista tiene un toque particular, una comprensión particular de su tiempo, un particular sentido de la armonía y la belleza. El artista, entonces, puede transformar el ámbito del cotidiano, lo que percibimos como indiferenciado, en algo inesperado. En este sentido, Breton ha tenido una intuición fundamental ya a los dieciséis años, descubriendo en el azar y en los acontecimientos de la calle la verdadera fuente de cada inspiración artística.

Sin embargo, pienso que el pretendido acercamiento a la "vida real", también en Breton, no resulta nunca tan claramente dissociado de la investigación de un mundo interior, como parece subrayar José Pierre³⁰. Según Pierre, suponer que el mundo exterior tenga una importancia tan fundamental sobre la vida interior “[...] significa alejarse deliberadamente de la tentación del «poco de realidad» [...]”³¹. El peligro de no percibir la distancia entre lo real y lo imaginario, según Pierre, está suficientemente probado por Hölderlin, Nerval y Artaud, entre otros. Posiblemente, parece, ningún surrealista intenta verdaderamente escapar a este peligro, sino explorar incesantemente las posibilidades de desplazar el límite entre realidad e imaginación. Por otro lado, el "azar objetivo" se

²⁸ GRASSI, Ernesto, *La metáfora inaudita*, Aesthetica edizioni, Palermo, 1990

²⁹ NOVALIS, *Scritti*, en *Grande antología filosófica*, Marzorati, Milano, 1971, vol. XVII, p. 583 (mi traducción)

³⁰ PIERRE, Op. Cit., p. 26

³¹ “[...] - es decir de la duda lanzada sobre la realidad del mundo exterior- tal como, surgida de la última vanguardia del romanticismo y del simbolismo, tenderá a imponerse al surrealismo a través de la experiencia del «automatismo» escrito hablado, dibujado, pintado o esculpido, o incluso a través del juego paroxístico de la metáfora que, de acuerdo con su misma lógica, corre el peligro de conducir a la analogía entre lo imaginario y lo real hasta ese famoso «punto del espíritu» donde las antinomias «dejan de ser percibidas como contradictorias».”, PIERRE, Op. Cit., p. 26

relaciona con "un erotismo del azar" donde el deseo humano dota de significado a las formas que el caso nos proporciona. Como escribe el mismo Breton: "Las formas que, desde la tierra, las nubes configuran a los ojos del hombre no son en modo algunos fortuitas, son augúrales"³². Parece, por tanto, que las formas naturales no se presentan al hombre de manera accidental, sino que el hombre mismo tiene que buscarlas para potenciar su creación. Así, una tradición que va desde las famosas paredes y nubes de Leonardo da Vinci hasta técnicas surrealistas como el frotamiento de Max Ernst y la "calcomanía del deseo" de Oscar Domínguez, parecerían justificar, según Pierre³³, la utilización del objeto encontrado. La búsqueda de ágatas, que Breton empieza en 1944 en las playas de la Gaspésie en Quebec, y que continua en los años cincuenta y sesenta por las orillas del Lot, contesta a una de las exigencias más fundamentales de cada sensibilidad creativa: la de encontrar en los objetos una resonancia que se acerque a las exigencias interiores más subjetivas. Escribe, así pues, Bretón:

“Estoy seguro de que dos seres que sigan el mismo camino (a menos que se parezcan mucho) no recogerán las mismas piedras, pues bien cierto es que uno solo encuentra aquello por lo que siente una profunda necesidad, incluso aunque tal necesidad no pueda satisfacerse más que de manera simbólica.”³⁴

Jean Christophe Bailly recuerda cómo también Schwitters participa del mismo pensamiento. En una carta de 1946³⁵, el artista describe un paseo por la orilla del mar con Jean Arp. En este paseo, el artista descubre el carácter inexorablemente predefinido del material elegido:

“Un jour j’étais allé avec Arp au bord de la mer chercher des matériaux Merz. Arp était intéressé et me donnait aussi des morceaux de bois ou des pierres. En général, je ne pouvais pas les utiliser. Mais je le voyais, lui, dans ces morceaux [...]”³⁶

La elección derivada de una necesidad interior, que define Breton, parece ser equivalente al carácter predefinido del material escogido al que refiere Schwitters. Es bastante sorprendente que, muchos años más tarde y en un contexto cultural totalmente diferente (la época de la posmodernidad), un artista como Jorge Barbi escriba algo muy similar, relatando sus paseos en las playas de Galicia y su búsqueda de objetos sugerentes³⁷.

³² BRETON, André, *L'amour fou*, Folio, Gallimard, París, 1937

³³ PIERRE, Op. Cit., p. 27

³⁴ BRETON, André, *Perspective cavalière*, L'imaginaire, Gallimard, París, 1981

³⁵ ELDERFIELD, John, *Kurt Schwitters*, Londres, 1985, p. 182

³⁶ BAILLY, Jean Christophe, *Kurt Schwitters*, Hazan, París, 1993, p. 72

³⁷ BARBI, Jorge, *Jorge Barbi*, Deputación de Pontevedra, Pontevedra, 1999, p.11



Fig. 4 André Breton en su piso, rue Fontane 42, París

Según Pierre, Breton retomaba la idea del esoterismo según la cual el universo no es que el espejo del hombre, y viceversa. Este secreto se revelaría gracias a la ley de la analogía y conseguiría eliminar la ruptura entre realidad vivida y realidad imaginada. La obra plástica tiene que ser el reflejo de un “modelo interior”:

“La obra plástica, para responder a la necesidad de revisión absoluta de los valores reales sobre la que todas las mentes están de acuerdo hoy, tendrá como referencia *un modelo puramente interior*, o no será.”³⁸

Este rechazo de la realidad exterior es fundamental porque reúne, en el seno del surrealismo, artistas tan diferentes como Max Ernst, Man Ray, Masson, Miró, Tanguy y Arp.

Considero que sería interesante analizar cómo el surrealismo utiliza los objetos para crear sus representaciones artísticas, ya que, aparentemente, los objetos tienen una relación muy estrecha con la realidad. El objeto surrealista nace tanto de objetos naturales como de objetos artificiales y, en el caso de Breton, también se asocia a la escritura. Los “poemas-objetos” de Breton conjugan procedimientos como el collage y el *assemblage* con la poesía. La vida de los objetos, sin embargo, tiene una importancia más trascendental que un simple procedimiento de actuación artística ya que, en el caso de André Breton, su estudio está literalmente invadido por los objetos. Como cuenta

³⁸ BRETON, André, *Le Surréalisme et la peinture*, 1928, ed. definitiva Gallimard, París, 1965 (mi traducción)

Isabelle Monod-Fontaine³⁹, el estudio de Breton recogía objetos que llenaban las paredes y hasta cubrían las patas de la mesa. Resulta evidente el paralelismo entre Breton y Schwitters, que también transforma su estudio, e incluso su casa, en un increíble aglomerado de objetos. La distancia fundamental entre los dos artistas reside en el carácter aparentemente “decorativo” de los objetos de Breton, que, a mi juicio, nunca alcanzan un valor totalmente autónomo y escultórico, a diferencia de los objetos recogidos en el *Merzbau* de Schwitters. Evidentemente, a Breton le interesaba la carga simbólica y poética más que los valores estrictamente formales de los objetos. El estudio de Breton se modifica y desarrolla en relación con su actividad de escritor y su actividad de observador-descubridor. Simone Breton, para subrayar el doble carácter de espacio cerrado y abierto del estudio, describe así el doble estudio de André Breton, después de la mudanza de enero de 1922: “Una habitación de ruido y de luz, una de silencio y de sombra.”⁴⁰. En el estudio, Breton acoge una serie impresionante de objetos, y Monod-Fointaine se pregunta si, entre los contemporáneos de Breton, resultaba habitual una colección de este tipo (**Fig. 4**). Fontaine recuerda que no tenemos muchas fotos del periodo antes de la segunda guerra mundial, sin embargo, de vuelta de América, en los años 50 y 60, se multiplican los testimonios fotográficos del estudio de Breton; un estudio que refleja las investigaciones sobre la memoria y la escritura de éste genial observador.

Monod-Fointaine subraya el carácter fundamentalmente urbano de los objetos recogidos por Breton. Según la crítica, la acumulación de objetos (libros, obras de arte, etc.) imita las calles, los barrios y los paisajes urbanos. Resultaría interesante investigar sobre el origen preponderantemente urbano de los objetos encontrados utilizados por el surrealismo y por el dadaísmo, sin embargo es evidente que el carácter de estos movimientos está íntimamente relacionado con la evolución de la ciudad, con la revolución económica y social que el mundo había experimentado durante el periodo de entreguerras. Así que, por ejemplo en el caso de Schwitters, existen pocos collages que recojan objetos de naturaleza distinta a la urbana. El cambio, en este caso, depende del exilio de Schwitters, de la lejanía forzada de su mundo ciudadano. Existe, a mi modo de ver, una relación muy estrecha entre la elección de los objetos y el mundo de formación de un artista; así pues, difícilmente un objeto encontrado pertenece a una realidad demasiado distante del imaginario de un periodo histórico. Los objetos exóticos elegidos por los surrealistas posiblemente forman parte de los sueños de viajes a tierras lejanas característicos de los intelectuales de ciudad de la época. Probablemente, un utensilio campesino de la época tendría una capacidad de fascinación mucho

³⁹ MONOD-FOINTAINE, Isabelle, “El recorrido de los objetos”, en *André Breton y el surrealismo*, Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 1991

⁴⁰ BRETON, Simone, carta a su prima Denise Lévy, 5 de enero de 1922, cit. en Monod-Fointaine, Isabelle, “El recorrido de los objetos”, en *André Breton y el surrealismo*, Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 1991, p. 71

más relativa que una piel de gatopardo africano. Encontramos, en las fotos del estudio de Breton, todos los iconos de su época, recogidos como si se tratase de una descripción del pensamiento de los intelectuales contemporáneos: eso sí, una colección que depende de una sensibilidad excepcional.

En el esclarecedor ensayo *El desorden necesario*⁴¹, Luis Puelles Romero analiza las características propias del objeto surrealista y los elementos que configuran la filosofía surrealista. Como apropiadamente subraya Puelles (con la excepción de los trabajos de Ferdinand Alquié, algunos escritos de Blanchot y Benjamín y ciertas páginas de Octavio Paz), no ha habido un acercamiento sistemático a la filosofía surrealista y aún menos al mundo de objetos que el surrealismo ha creado. La fascinación de un análisis filosófico del objeto surrealista reside, según Puelles, “en dar estatuto lógico al objeto ilógico”⁴². Puelles abre su ensayo con una hipótesis fascinante: “El surrealismo es cierta forma de nostalgia, que es decir cierta forma de amar *hacia* las cosas perdidas”⁴³. Esta pérdida, según el filósofo, se remonta al mito de la caverna de Platón, una tragedia que deriva de la pérdida de las cosas: en la oposición, nuclear en la cultura occidental, entre la imagen -pura apariencia- y la idea, que nace de un distanciamiento de la apariencia y que tiene una naturaleza abstracta. Desde el mito de Platón, la imagen no es más que apariencia o superficie. El surrealismo se caracteriza, según Puelles, por “[...] una actitud de *pietá* hacia la apariencia de la evidencia”⁴⁴. El surrealismo, finalmente, defiende la exigencia anti-metafísica de pensar el objeto impensable, de pensar los singulares. Las cosas, para el surrealismo, no se reducen a la identidad del concepto. A la luz de esta declaración, creo que la afirmación de Magritte “Ceci n’est pas une pipe” encuentra todo su sentido. El objeto representado por el artista no representa el concepto “pipa”, no es una simple apariencia de la idea de “pipa”, sino que representa un objeto concreto, único y singular. Para ver un objeto en su singularidad es necesario resistirse al conocimiento abstrayente, ejercer una *docta ignorantia* que permita perderse en la singularidad⁴⁵. En este sentido, Louis Aragon, en *Le paysan de Paris*, recuerda que todo verdadero conocimiento depende de la capacidad de avanzar en lo singular, de perderse en él. Puelles evoca seguidamente la *Patafísica*, la ciencia de las soluciones imaginarias creada por Alfred Jarry, y cita a Juan Eduardo Cirlot⁴⁶. Cirlot afirma que en esta capacidad de perderse en el objeto singular reside una forma de amor que depende de la facultad de librarse del conocimiento de lo general: “En efecto, el que ama, desea en lo amado todo cuanto se le aparece como peculiar, distintivo, único [...]”. Así pues, se trata de un conocimiento de lo singular

⁴¹ PUELLES ROMERO, Luis, *El desorden necesario, Filosofía del objeto surrealista*, Universidad de Málaga, Málaga, 2002

⁴² Id., *Ibid.*, p. 16

⁴³ PUELLES, Op. cit., p. 21

⁴⁴ Op. cit., p. 22

⁴⁵ Op. cit., p. 24

⁴⁶ CIRLOT, Juan Eduardo, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Anthropos, Barcelona, 1986, p. 53

que pertenece al alucinado y al poeta, al “campesino” que, llegado a París, mira sólo los fenómenos concretos porque es incapaz de generar un pensamiento abstracto.

Las creaciones del surrealismo se podrían reunir bajo la categoría general de lo “desconocido”. Puelles recuerda que Breton subrayaba, en *L'Amour fou*, la singular costumbre del pensamiento contemporáneo que sobreestima lo conocido frente a lo desconocido⁴⁷. Según el surrealismo, esta tendencia genera una forma de ceguera que olvida todos los fenómenos que la razón no entiende y que, sin embargo, no tienen porqué ser menos reales. Los objetos surrealistas son los utensilios para oponerse a esta forma de ceguera y, según Puelles, estos objetos se caracterizan por ser objetos *inesperados, ininteligibles, inidentificables e inexplicables*⁴⁸. Sin embargo, estos objetos existen y una de las principales actividades de los surrealistas es buscar estas cosas que no son pensables. Así pues, se manifiesta la paradoja de la existencia del impensable, de la búsqueda del *inencontrable*. Escribe Breton: “Voy a menudo en busca de objetos que no se encuentran en ninguna parte [...]”⁴⁹. La búsqueda, la inmersión en una realidad desconocida y a veces inquietante, me recuerda a la figura del *flâneur* analizada por Walter Benjamin. Curiosamente, el fragmento denominado *M*, dedicado a la figura del *flâneur*⁵⁰ se abre con una cita de Hofmannsthal: “Leer lo que no está escrito”, frase que parece coincidir con el “buscar lo que no se encuentra” de Breton.

Benjamín recoge esta cita en su *Libro de los Pasajes*:

“Máxima del *flâneur*: «En nuestro mundo uniformizado, hay que ir sobre el terreno y a fondo; el extrañamiento y la sorpresa, el exotismo más sorprendente, están muy cerca». Daniel Halévy, *Pays parisiens*, Paris, <1932>, p. 153”⁵¹.

La actividad de búsqueda de los surrealistas parece coincidir con la actividad del *flâneur* en la convicción de que es necesario perderse para poder encontrar los objetos capaces de perturbar nuestros sentidos. Sin embargo, entiendo que la diferencia fundamental entre la actividad del *flâneur* y la búsqueda surrealista es que los surrealistas buscan la extrañeza provocada por lo inclasificable⁵², mientras que el asombro del *flâneur* nace más bien del encuentro con algo capaz de despertar unos conocimientos olvidados, un tiempo de la infancia:

“La calle conduce al *flâneur* a un tiempo desaparecido. Para él, todas las calles descienden, si no hasta las madres, en todo caso sí hasta un pasado que puede ser tanto más fascinante cuanto que no es su propio pasado privado. Con todo, la calle sigue siendo siempre el tiempo de una infancia. Pero ¿por qué la de su vida vivida? En el asfalto por el que camina, sus pasos despiertan una asombrosa resonancia. La

⁴⁷ PUELLES, Op. cit., p. 25: Breton, André, *El amor loco*, Alianza Ed. , Madrid, 2000, pp. 53-54

⁴⁸ PUELLES, Op. cit., p. 25

⁴⁹ PUELLES, Op. cit., p. 25 : Breton, André, *Nadja*, Seix Barral, Barcelona, 1985, p. 50

⁵⁰ BENJAMIN, Walter, *Libro de los Pasajes*, Akal, Madrid, 2005, p. 421 [M]

⁵¹ Id. Ibid., p. 447 [M 14 a, 4]

⁵² PUELLES, Op. cit., p. 28

luz de gas, que descende iluminando las losetas, arroja una luz ambigua sobre este doble suelo.”⁵³

Así pues, la actividad del *flâneur* se acerca mucho más a la búsqueda del tiempo perdido de Proust que a la exploración de lo irracional de los surrealistas, aunque, en ambos casos, es siempre el umbral entre la conciencia y la inconsciencia, el sueño y la vela, lo que permite acercarse a un mundo “otro”. También la experiencia del hachís, que podría añadirse a las reflexiones sobre el inconsciente de los surrealistas, en Benjamin tiene otro valor añadido⁵⁴.

En este sentido, no extraña que Benjamin se haya acercado al pensamiento surrealista. La necesidad de privilegiar lo desconocido, todo lo que es sorprendente e inexplicable, la necesidad de rechazar las categorías prefijadas, refuta la idea tranquilizadora de un progreso histórico lineal, de un avance constante del conocimiento humano, sin ninguna sombra o sobresalto. Pues, la evidencia de los límites de nuestro conocimiento, la evidencia de la existencia de todo un mundo inexplicable e indefinible, pone en duda nuestra interpretación del presente y del pasado. De tal forma que cuando Benjamin afirma que “[...] La exposición materialista de la historia conlleva una crítica inmanente al concepto de progreso”⁵⁵ parece acercarse a la crítica de Breton contra la selección tranquilizadora operada por sus contemporáneos, selección que privilegia lo conocido frente a lo desconocido. Si nuestro conocimiento avanza inexorablemente según la ley del progreso, no tenemos que preocuparnos de lo que no conocemos o de lo que hemos mal interpretado: no hay ningún elemento de nuestro pasado que pueda ser útil para nuestro presente. El pasado se transforma en una tradición que hay que respetar como a los difuntos. Contra esta interpretación de la tradición parecen coincidir Walter Benjamín y los surrealistas. El interés por los fragmentos de nuestro pasado parece encontrarse en la filosofía surrealista como en la interpretación de la historia de Benjamin. Benjamin cita y al mismo tiempo refuta a Giedion para subrayar su interpretación sobre la fascinación de muchos fenómenos de nuestro pasado⁵⁶. Los surrealistas, según Benjamín, no se

⁵³ BENJAMIN, Op. cit., p. 422 [M 1, 2]

⁵⁴ “Captar con el concepto de semejanza los fenómenos de superposición o de sobrecubrimiento que aparecen en el hachís. Cuando decimos que un rostro se asemeja a otro, esto significa que ciertos rasgos de ese segundo rostro se nos aparecen en el primero, sin que por ello el primero deje de ser lo que era. Las posibilidades de que se dé este fenómeno no están sujetas sin embargo a ningún criterio, y son por tanto ilimitadas. La categoría de semejanza, que para la conciencia tiene sólo una importancia muy restringida, posee en el mundo del hachís una importancia sin restricciones, pues en este mundo todo es rostro, todo tiene el grado de vivaz presencia que permite adivinar en ello, como en un rostro, los rasgos sobresalientes. Incluso una frase recibe, bajo estas circunstancias, un rostro (por no hablar de una sola palabra), y este rostro tiene un aspecto semejante al de la frase contrapuesta. De este modo, toda verdad señala evidentemente a su contraria, y por esta situación se explica la duda. La verdad se hace algo viviente, sólo vive en el ritmo en el que la frase y la contra-frase se desplazan para pensarse.”, en BENJAMIN, Op. cit., p. 423 [M 1 a, 1]

⁵⁵ BENJAMIN, Op., cit., p. 478 [N 11, 4]

⁵⁶ “«Prescindiendo de cierto encanto por el buen gusto, los artificiosos cortinajes del pasado siglo se han vuelto rancios» dice Giedion. Giedion, *Bauen in Frankreich* [La arquitectura en Francia], Leipzig-Berlín, <1928>, p. 3. Nosotros creemos, sin embargo, que el encanto que nos producen revela que también ellos contienen materiales de importancia vital para nosotros; no ciertamente para nuestra arquitectura, como ocurre con las anticipaciones constructivas de las estructuras de hierro, pero sí para nuestro conocimiento o, si se quiere, para iluminar la situación de la clase burguesa en el instante en que empieza a mostrar los primeros signos de decadencia. En cualquier caso,

fijan exclusivamente en los objetos extraños, inexplicables, sino que están fascinados por todos los fragmentos de un pasado que, inopinadamente, parece irracional y hasta ridículo.

Probablemente, esta capacidad del surrealismo de fijarse en los elementos más contradictorios de nuestra realidad es lo que permite a Walter Benjamin afirmar que “El surrealismo es la muerte del último siglo en la comedia.”⁵⁷

Benjamin asevera que la humanidad tiene que separarse de su pasado y reconciliarse con él, y una forma de que esto sea posible es la alegría. El filósofo cita entonces a Marx y su afirmación según la cual la historia pasa por muchas fases antes de finalizar un periodo. La última fase de un periodo histórico, afirma Marx, es su *comedia*. Este desarrollo de la historia es necesario “[...] Para que la humanidad se separe con *alegría* de su pasado”⁵⁸.

Los surrealistas parecen contraponerse con las armas de la ironía a la ideología burguesa y a su interpretación consolatoria de la historia. Sin embargo, considero que los surrealistas nunca olvidan el pasado sino que presentan sus fragmentos como algo “indescriptible” e “inclasificable”. Los fragmentos del pasado no se explican por ser parte de una categoría uniformadora llamada “pasado”, sino que siguen siendo fragmentos que necesitan de una interpretación cada vez diferente. Recordando a Adorno, Puelles sostiene que una obra de arte quedará viva mientras sepa mantenerse inexplicable⁵⁹. La utopía de lo singular de Adorno pretende que el arte no se pueda reducir a conceptos universales, aunque la estética tenga que utilizar conceptos universales. Los objetos surrealistas entran plenamente en esta utopía de lo singular que se resiste a cualquier explicación: “Son objetos *bastardos* respecto a los cuales no se permite rastrear el sentido mediante el relato del origen.”⁶⁰ A mi entender, esta afirmación revela la diferencia fundamental entre el objeto surrealista y el *objeto encontrado* que no pertenece al surrealismo. La fascinación del objeto surrealista reside en su *inexplicabilidad*, en su singularidad que no permite rastrear ningún tipo de referencia. El *objeto encontrado* no surrealista, el objeto encontrado que estudio en mi tesis, encuentra su justificación en los orígenes, en la búsqueda de referencias que se remontan a un pasado más o menos lejano.

La estética del objeto surrealista depende del acto de creación del artista, de la inexistencia previa del objeto. Breton insiste en que el objeto surrealista es un objeto en su más amplio sentido

materiales de vital importancia política; lo demuestra tanto la fijación de los surrealistas en estos objetos, como la explotación que la moda actual hace de ellos. En otras palabras: del mismo modo que Giedion nos enseña a leer las características principales de la edificación actual en construcciones de 1850, queremos leer en la vida y en las formas perdidas y aparentemente secundarias de aquella época, la vida y las formas de hoy.” en BENJAMIN, Op. cit., p. 461 [N 1, 11]

⁵⁷ BENJAMIN, Op. cit., p. 469 [N 5 a, 2]

⁵⁸ MARX, Carl, *Der historische Materialismus Die Frühschriften*, I, Leipzig, ed. Landshut y Mayer, p. 268, cit. en Benjamin, Walter, *Libro de los Pasajes*, Akal, Madrid, 2005, p. 469 [N 5 a, 2]

⁵⁹ PUELLES, Op. cit., p. 31

⁶⁰ PUELLES, Op. cit., p. 31

filosófico; los objetos surrealistas parecen dejar muchas cuestiones abiertas sobre su identidad, que dificultan, por tanto, cualquier posibilidad de análisis.

Los objetos surrealistas nos recuerdan a un cuento de Borges donde el protagonista entra en una casa llena de objetos extraños. Escribe Borges:

“El comedor y la biblioteca de mis recuerdos eran ahora, derribada la pared divisoria, una sola gran pieza desmantelada, con uno que otro mueble. No trataré de describirlos, porque no estoy seguro de haberlos visto, pese a la despiadada luz blanca. Me explicaré. Para ver una cosa hay que comprenderla. El sillón presupone el cuerpo humano, sus articulaciones y partes; las tijeras, el acto de cortar. ¿Qué decir de una lámpara o de un vehículo? El salvaje no puede percibir la *Biblia* del misionero; el pasajero no ve el mismo cordaje que los hombres de abordó. Si viéramos realmente el universo, tal vez lo entenderíamos. Ninguna de las formas insensatas que esa noche me deparó correspondía a la figura humana o a un uso concebible. Sentí repulsión y terror.”⁶¹

La sensación de repulsión e incluso de pánico tenía que ser una reacción natural en el público que visitaba las primeras exposiciones surrealistas. Un objeto que no tiene utilidad y no se puede describir no existe: desautorizar esta convicción es como abrir una ventana sobre un abismo. Borges, en su cuento, habla de objetos que no se pueden ver con nitidez porque, para ver algo, es necesario comprenderlo. El aspecto problemático de los objetos surrealistas no es tanto de percepción, como sugiere Borges, sino de descripción. No se puede describir algo que no se entiende, pero sí podemos ver cosas que no entendemos. Tenemos la posibilidad de negar haber visto lo que no entendemos o de justificar nuestra visión con una alucinación. Sin embargo, mirando los objetos surrealistas, se siente no tanto una sensación de pánico cuanto una cierta molestia que nace de la experimentación de una distancia entre percepción y conocimiento que no se puede colmar. En la antigüedad, los viajeros que volvían de países lejanos describían los animales y seres humanos más extraños, buscando analogías con los seres que conocían. La mitología de la sirena nace del parecido que un buey marino nadando bajo el agua podía tener con una mujer. Cuando describimos la obra de Man Ray *Cadeau*, hablamos de “una plancha con clavos” sin embargo el objeto de Man Ray es *otra* cosa. *Cadeau* es un regalo porque nos invita a olvidarnos de nuestro conocimiento y a *ver* un objeto que no tiene ningún sentido, un utensilio que no tiene ninguna utilidad.

Otra diferencia fundamental entre el objeto surrealista y el objeto común es que el objeto surrealista no pertenece, por lo menos totalmente, a nuestra memoria y, por lo tanto, nos sorprende. Sin embargo, escribe Jean Marie Schaeffer, según Hume el sentimiento de creencia no es otra cosa que una concepción más intensa y más estable respecto a la creencia que acompaña a las ficciones de la

⁶¹ BORGES, Jorge Luis, “There are more things”, en *El libro de arena*, Emecé, Buenos Aires, 2005

imaginación⁶². La razón de esta concepción más estable depende de nuestra costumbre: nuestro modo de concebir depende de la conjunción que operamos habitualmente entre el objeto y lo que recordamos o lo que podemos controlar gracias a nuestros sentidos. La adhesión que caracteriza la creencia no es, entonces, un acto voluntario. Según Hume, esto explica por qué una idea relacionada con la memoria, entonces una idea objeto de una creencia, pueda debilitarse hasta el punto que ya no creemos en ella y que, al contrario, una idea de la imaginación puede adquirir tanta fuerza y vivacidad que se confunde con una idea de la memoria y ésta modifica sus efectos sobre la creencia y el juicio⁶³. Hume nos recuerda que, para dar más fuerza a nuestra imaginación, el modo mejor es establecer unas relaciones entre los objetos imaginarios y los objetos que se parecen a éstos y que, sin embargo, son reales o se encuentran almacenados en nuestra memoria. Me parece interesante recordar a Hume y suponer que una idea de la imaginación como el *Cadeau* de Man Ray puede adquirir tanta fuerza y vivacidad como para transformarse en una imagen de nuestra memoria común. En consecuencia, el carácter sorprendente del objeto surrealista ha pasado de depender totalmente de la imaginación a pertenecer a la memoria. El objeto surrealista que la historia del arte y los museos de arte moderno han consagrado provoca todavía una reacción, pero depende más bien de nuestra capacidad de reconocerlo, no obstante su carácter extraño, como obra de arte.

Puelles escribe que el objeto estético y el objeto surrealista son *fantasmas* y *monstruos*, fantasmas porque son sólo apariciones, y monstruos porque son ambos “inconcepcionales” y singulares.

Añade Puelles:

“Y, como es característico tratándose de fantasmas y monstruos, lo único que podemos hacer con ellos es, lejos de representárnoslos (si bien impelidos a esta tentación), elegir un nombre con el que acotar el absoluto de singularidad que los hace incomprensibles [...] Un nombre que es un nombre propio, como lo son los que se dan a aquellas presencias del mundo dotadas de plena singularidad. En este aspecto, el surrealismo se revela como un nominalismo”⁶⁴.

Y continúa afirmando que todos los nominalismos son contrarios a la pretensión de universalidad de los conceptos y salvan la particularidad de las cosas: Magritte rompe la unión entre imagen y nombre en *Ceci n'est pas une pipe* y Duchamp llama *Fontaine* a un urinario. Puelles define la operación de Duchamp como *nominalismo pictural*, utilizando la expresión del título de una obra de Thierry de Duve citada por el mismo Puelles⁶⁵. Magritte y Duchamp exploran la gran paradoja según la cual lo que no puede ser más que nominado es racionalmente inenunciable. Esta paradoja, a mi modo de ver, resulta aún más interesante porque la revolución del surrealismo coincide con

⁶² HEINICH, Nathalie, SCHAEFFER, Jean-Marie, *Art, création, fiction*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 2004

⁶³ Id., *Ibid.*, p. 184

⁶⁴ PUELLES, Op. cit., p. 38

⁶⁵ DUVE, Thierry de, *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Minuit, París, 1984

una revolución del objeto estético que dificulta cualquier definición de obra de arte. De Duve, en su libro *Au nom de l'art*⁶⁶, afirma que, después de la revolución del *ready made*, la única cualidad común entre los objetos definidos como arte sería el hecho de “llamarse” arte, en el sentido que “Arte” sería un nombre propio. Los objetos llamados “Arte” pertenecen, según de Duve, a un conjunto parecido al que reúne a todos los individuos que se llaman “Juan”. Los objetos surrealistas parecen concernir a la misma categoría de los objetos llamados “Arte”, no tanto porque sean obras de índole artística como porque se nominan con el sustantivo “Arte”. Si para de Duve el nombre “Arte” es un nombre propio, los objetos surrealistas se llaman “Arte” como se podrían llamar “Juan”. Siguiendo este paralelismo, se puede suponer que los objetos surrealistas tienen entre sí la misma propiedad que los objetos denominados “Arte”. El objeto surrealista se denomina “Surrealista” y, sin embargo, es difícil encontrar una propiedad común a todos los objetos surrealistas, como es difícil encontrar una propiedad común a los objetos denominados “Arte”.

Arthur C. Danto subraya que la diferencia entre un objeto común y una obra de arte no puede depender exclusivamente de su aspecto físico y que, por lo tanto, se ha buscado la justificación de la diferencia entre un objeto común y una obra de arte en el dictamen de un grupo de expertos, “el mundo del arte”, que define un objeto como “candidato a evaluación”, según la definición de George Dickie⁶⁷. Sin embargo, opina Danto, las cualidades estéticas dependen de un momento histórico concreto y, como afirma Wölfflin, no todo “Arte” es posible en cualquier época: *Brillo box* no habría sido una obra de arte en el Renacimiento, o sería una obra de arte diferente en la España contemporánea. Por tanto, las cualidades estéticas que nos permiten afirmar que el objeto surrealista es un objeto artístico probablemente ya han cambiado desde la época de las vanguardias. El objeto surrealista pertenece a este mundo del arte institucional que, probablemente, los mismos surrealistas aborrecían, pero también pertenece a nuestro imaginario colectivo e, incluso, a nuestros sueños.

Mientras que Danto mantiene que, desde las vanguardias, prácticamente cualquier cosa puede ser arte, Puelles afirma que los objetos del surrealismo tienen que imponerse a la percepción según una *estética de la presencia*⁶⁸. Posiblemente la “presencia” distingue un objeto surrealista de un objeto común y, por extensión, un objeto de arte de un objeto común. La “presencia” del objeto surrealista estimula nuestra imaginación a través de su “inexplicabilidad”. Además, continúa Puelles, no podemos apoyarnos en la intención del autor para explicar su “presencia”. El objeto surrealista no

⁶⁶ DUVE, Thierry de, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Minuit, París, 1989

⁶⁷ DANTO, Artur C., *Más allá de la caja Brillo, Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Ediciones Akal, 2003 Madrid, p. 48

⁶⁸ PUELLES, Op. cit., p. 44

tiene ninguna explicación. Es evidente que el carácter transgresivo de la operación surrealista, la utilización de un objeto común que pierde su funcionalidad y se transforma en objeto inexplicable, no tendría sentido en el contexto de una cultura que no es la occidental. La separación tan tajante entre el territorio de la “cosa útil” y el territorio de los objetos que pueden provocar una reacción estética existe sólo en occidente, como afirma Jean Marie Schaeffer⁶⁹. Así pues, sólo en occidente la distinción entre objeto común y obra de arte puede generar tanta reflexión filosófica.

El objeto surrealista, para Puelles, se caracteriza por ser un enigma, un motivo de desconcierto y un receptor simbólico de afectos y deseos. Como receptor de afectos y deseos, el objeto surrealista se acerca a la definición que Mario Perniola ofrece del fetiche: el fetiche se caracteriza por su arbitrariedad, por no ser ni símbolo, ni signo, ni la cifra de otra cosa. El fetiche no figura nada⁷⁰. A mi modo de ver, la concepción del fetiche que Puelles utiliza parece encontrarse a medio camino entre la definición de Freud⁷¹ y la concepción marxista de la mercancía reinterpretada por Benjamin. Si para Freud el fetiche puede ser un zapato, una pieza de lencería o cualquier otro objeto, esta arbitrariedad parece acercarse a la definición de receptor simbólico de afectos y deseos de Puelles. Sin embargo, el objeto surrealista no es totalmente aleatorio, como el fetiche de Freud, sino que, aunque no figure nada, pertenece al mundo de la mercancía, a la fantasmagoría de la época moderna. El objeto surrealista es también un objeto que ha perdido su valor de uso y que, por eso, es capaz de generar nuevas significaciones:

“Carta de Wiesegrund, 5 de agosto de 1935: «[...] al perder su valor de uso, las cosas alienadas se vacían, adquiriendo significaciones como claves ocultas. De ellas se apodera la subjetividad, cargándolas con intenciones de deseo y miedo. [...]». A estas reflexiones hay que añadir que en el siglo XIX aumenta en una cantidad y ritmo hasta entonces desconocidos el número de las cosas «vacías», pues el progreso técnico deja constantemente fuera de circulación nuevos objetos de uso”⁷².

La palabra “fetiche” se encuentra también en el fragmento de los *Pasajes* de Walter Benjamin dedicado a Baudelaire:

“Fetiche:
«¡Maldito ser a quien, desde el abismo más profundo
Hasta el más alto cielo, tan sólo yo respondo!
...

⁶⁹ SCHAEFFER, Jean Marie, *Adieu à l'esthétique*, Presses Universitaires de France, París, 2000

⁷⁰ Cit. en PUELLES, Op. cit., p. 57

⁷¹ “On devrait s’attendre à ce que, comme substitut de ce phallus qui manque à la femme, on choisisse des objets ou des organes qui représentent aussi des symboles du pénis. Cela peut être assez souvent le cas, mais ce n’est en tout cas pas décisif. Dans l’instauration d’un fétiche, il semble bien plus que l’on a affaire à un processus qui rappelle la halte du souvenir dans l’amnésie traumatique. [...] Ainsi, si le pied ou la chaussure ou une partie de ceux-ci sont les fétiches préférés, ils le doivent au fait que dans sa curiosité le garçon a épié l’organe génital de la femme d’en bas [...]”, FREUD, Sigmund, “Le fétichisme”, en *La vie sexuelle*, Presses Universitaires de France, PUF, París, 1999

⁷² BENJAMIN, Op. cit., p. 468 [N 5, 2]

¡Estatua de ojos azabache, bronceína sien de arcángel!»
«Te dedico estos versos»⁷³.

El fetiche de Baudelaire es la maldición de desear algo que nunca puede ser alcanzado. El objeto que encarna el desplazamiento del deseo es una estatua de ojos azabache que parece simbolizar las tres interpretaciones del fetiche: la interpretación freudiana, la de la etnología y el fetichismo de la mercancía de Marx. No parece casual, entonces, que, poco después de la cita del poema de Baudelaire, Walter Benjamin escriba:

“La dialéctica de la producción de mercancías en el capitalismo avanzado: la novedad del producto adquiere –en cuanto estimula la demanda- una importancia desconocida hasta entonces. Al mismo tiempo resulta evidente, en la producción en masa, lo Siempre-otra vez-igual.”⁷⁴

Existe entonces una relación entre el fetiche, el producto y la novedad. El producto se transforma en objeto de deseo por su carácter ficticiamente novedoso:

“Lo nuevo es una cualidad independiente del valor de uso de la mercancía. Es el origen de ese halo intransferible de las imágenes que produce el inconsciente colectivo. Es la quintaesencia de la conciencia falsa cuyo incansable agente es la moda. Este halo de lo nuevo se refleja, tal un espejo en otro, en el halo de lo-siempre-otra vez-igual”⁷⁵.

El objeto surrealista es un objeto que no solo es independiente de su valor de uso sino que “no tiene” ningún uso; se puede decir que el objeto surrealista es “nuevo” no porque es un producto generado por el mercado, sino porque nunca ha existido antes, ha sido creado *ex-novo* y genera, por lo tanto, una sensación de extrañeza. Se podría entender, sin embargo, que el objeto surrealista es también un objeto de deseo (el deseo de algo que nunca puede ser alcanzado, que nunca puede ser “explicado”) y, por lo tanto, ser, también, un fetiche.

Para entender el objeto surrealista parece necesario acercarse a otra categoría utilizada por Walter Benjamin: la categoría del kitsch. El kitsch es el lado más tranquilizador del objeto, el lado que se ofrece a los sueños, el lado que ha asumido la pátina de la costumbre y que está acompañado de sentencias cómodas⁷⁶. Benjamin cita entonces este verso de un poeta surrealista: “Ma plus belle maitresse c’est la paresse”⁷⁷. La pereza es entonces el amante más querido, la tranquilidad que Benjamin recuerda pertenecer a la época de la infancia, época en la que la opresiva protesta contra el mundo de los adultos aún no ha comenzado.

“Enfants au milieu de cet univers, nous nous montrions supérieurs. Avec le banal, lorsque nous nous en saisissons, nous saisissons le bien, qui, voyez, est tout proche.

⁷³ BENJAMIN, Op. cit., p. 338 [J 56, 9]

⁷⁴ BENJAMIN, Op. cit., p. 339 [J 56 a, 10]

⁷⁵ BENJAMIN, Walter, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1999

⁷⁶ BENJAMIN, Walter, “Kitsch onirique”, en *Oeuvres II*, Gallimard, París, 2000

⁷⁷ Id., *Ibid.*, p. 8

Car la sentimentalité de nos parents, plusieurs fois distillée, est juste bonne à présenter l'image la plus concrète de notre faculté de sentir"⁷⁸

El kitsch se transforma en un intento de recuperar esta época de paz y serenidad, esta época de la infancia donde las cosas existen para satisfacernos. Escribe Benjamin que los discursos verbosos de los adultos se retraen para presentar un dibujo donde, entre las líneas entrecruzadas, se esconde una imagen. En este entramado, la inclinación profunda representa el kitsch.

“Le surréalisme [...] s'est appliqué [...] à rétablir dans sa vérité absolue le dialogue, en dégageant les deux interlocuteurs des obligations de la politesse [...] Les propos tenus n'ont pas, comme d'ordinaire, pour but le développement d'une thèse [...] Quant à la réponse [...], elle est en principe totalement indifférent à l'amour-propre de celui qui les écoute"⁷⁹.

Benjamin recuerda esta parte del *Manifiesto del surrealismo* porque estas palabras de Breton establecen la fórmula del “malentendido”, que es la parte viviente del dialogo. La sola, verdadera, realidad aparece en la conversación gracias al “malentendido”. Cuando un hombre sabe realmente hablar, dice Benjamin, presta su discurso a las afortunadas malas interpretaciones. Se colige que, en el entramado del dialogo, el kitsch, lo banal, aparece como imagen tranquilizadora, aunque el texto de Benjamin no es para nada aclarador sobre este punto, ya que parece seguir los mismos postulados del surrealismo en el desarrollo de su discurso. Lo que resulta evidente es que, en el mismo texto de Benjamin, se encuentran conceptos como *kitsch* o *mundo onírico* relacionados con el movimiento surrealista.

El mundo de los sueños permite descubrir la parte escondida de la realidad. Benjamin recuerda que Louis Aragon, en *Une vague de rêves*, describía la nueva manía de los parisinos de soñar. Saint-Pol Roux colgaba en su puerta un panel con la leyenda “Le poète travaille”, cuando iba a dormir por la mañana temprano⁸⁰. Es decir, el sueño ayuda a penetrar el corazón de las cosas, a descifrar los contornos de lo banal como si se tratase de un acertijo. Benjamin insiste en que, desde hace tiempo, el psicoanálisis, y en particular Freud, ha estudiado los sueños. Sin embargo, el surrealismo se preocupa menos del alma, para estudiar el en sí de otras cosas: “Ils recherchent l'arbre totémique des objets dans l'épaisse forêt de l'histoire primitive”⁸¹. Aparentemente, esta declaración, la búsqueda de los surrealistas en la historia primitiva, parece acercar los sueños al mundo del fetiche y a la antropología más que a la psicoanálisis:

⁷⁸ BENJAMIN, Op. cit., p. 8-9

⁷⁹ BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, París, Éditions du Sagittaire, 1929, p. 60 sg., cit. en Benjamin, Op. cit., p. 9

⁸⁰ Id., Ibid., p. 28

⁸¹ BENJAMIN, Op. cit., p. 10

“La plus haute, l’ultime figure grimaçante de ce totem, c’est le kitsch. Il est le dernier masque du banal, que nous revêtons dans le rêve et la conversation, pour nous incorporer la force du monde disparu des objets”⁸²

El kitsch permite que el mundo de los objetos se acerque nuevamente al hombre, se deje tocar. Las declaraciones de Walter Benjamin dibujan un panorama donde el tótem, el fetiche y los objetos banales parecen convivir juntos para revelar un nuevo mundo que se encuentra escondido en el hombre: el hombre moderno lleva consigo las formas antiguas y una mezcla de formas salidas del entorno de la segunda mitad del siglo XIX, formas que nacen de los sueños, de las frases y de las imágenes de algunos artistas. Benjamin llama a este hombre el “hombre amueblado”.

La obra capital de Benjamin, el *Libro de los Pasajes*⁸³, parece responder a la iluminación surrealista sobre el mundo de los objetos. Recordemos que la primera parte del proyecto de Walter Benjamin se desarrolla en los años que van desde 1927 hasta 1929 y que el texto sobre el kitsch es de 1927, mientras que el texto sobre el surrealismo es de 1929. En la introducción a los *Pasajes*, Rolf Tiedemann apunta que la decisión de Benjamin de dedicarse filosóficamente al estudio del particular, recuerda a Goethe, a su convicción sobre el hecho de que la esencia no se encuentra tras o sobre las cosas sino en ellas. Los surrealistas, subraya Tiedemann, han sido los primeros en descubrir el mundo de los objetos del siglo XIX y toda la mitología moderna que Aragon describe en el *Campesino de París* y que se encuentra en la *Nadja* de Breton⁸⁴. Benjamin escribe sobre el surrealismo:

“Fue el primero en dar con las energías revolucionarias que aparecen en lo “anticuado”, en las primeras construcciones en hierro, en las primeras fotos, en los objetos que empiezan a extinguirse, en los pabellones de las exposiciones, en los vestidos de más de cinco años, en los locales mundanos de reunión una vez que empiezan a perder popularidad.”⁸⁵

Es fundamental insistir en que los objetos que fascinan a los surrealistas son los objetos que han perdido su valor de uso o su carácter de novedad, los objetos que, gracias a la pátina del tiempo, son menos transparentes a los ojos de sus contemporáneos. Así pues, esta capa material, el poso del pasado reciente, dice Tiedemann, es el objeto de los *Pasajes*. Los objetos “anticuados” que Tiedemann cita se encuentran en el texto de Benjamin “Le Surréalisme”⁸⁶.

⁸² BENJAMIN, Op. cit., p. 10

⁸³ BENJAMIN, Walter, *Libro de los Pasajes*, Akal, Madrid, 2005, edición de Rolf Tiedemann

⁸⁴ BENJAMIN, Op. cit., p. 13

⁸⁵ BENJAMIN, GS II, 299

⁸⁶ BENJAMIN, Walter, "Le Surréalisme, Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne", en *Œuvre II*, Gallimard, París, 2000

El centro del mundo de los objetos surrealistas, según Walter Benjamin, es la ciudad de París; sin embargo sólo la sedición es capaz de descubrir su faceta más surrealista⁸⁷. Benjamin nos recuerda que el lirismo surrealista está estrechamente relacionado con una particular faceta de la ciudad de París, que el surrealismo se encuentra muy alejado de la fórmula “El arte por el arte”, y que explora una realidad concreta. Escribe Benjamin:

"Presque jamais, en effet, cette formule n'était à prendre au pied de la lettre; presque toujours il s'agissait d'un pavillon sous lequel naviguait une marchandise qui ne peut être déclarée, parce qu'elle n'a pas encore de nom."⁸⁸

Por tanto, escribe Benjamin, el aparente sin sentido de las imágenes surrealistas esconde un contenido revolucionario que, de otro modo, no podría ser declarado. Es bastante interesante, a mi entender, que, en la traducción francesa del texto de Benjamin, se encuentra la palabra “pavillon” (bandera). La misma palabra aparece en una de las poesías más hermosas y “revolucionarias” de Rimbaud, *Barbare*:

“Oh ! Le pavillon en viande saignante sur la soie de mers et des fleurs arctiques ;
(elles n'existent pas.)”⁸⁹.

El paralelismo entre la imagen de Rimbaud y la descripción del surrealismo de Benjamin no es tan peregrino, ya que el mismo Benjamin cita unos versos de la misma poesía de Rimbaud en la primera parte de su texto sobre el surrealismo.⁹⁰ Además, según Benjamin, el libro de Rimbaud *Une saison en enfer* es el primer documento de un movimiento, el surrealista, que estaba formado de hombres capaces de “[...] faire éclater du dedans le domaine de la littérature en poussant la «vie littéraire» jusqu'aux limites extrême du possible.”⁹¹ Benjamin también recuerda que los mismos surrealistas conocían el libro de Rimbaud y afirmaban que para ellos no tenía ningún secreto. La afinidad entre la imagen de Rimbaud, una imagen que “n'existe pas”, y los objetos surrealistas, que pertenecen al mundo de lo extraño y lo irracional, parece evidente.

Benjamin, en su texto, afirma que, para penetrar el misterio, es mucho más útil investigar la cotidianidad. Los poetas, y por lo tanto también los artistas, tienen que indagar la realidad a través de una óptica dialéctica: una óptica que revela lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano. Esta óptica particular pertenece al lector, al pensador, a *l'homme* que espera y al *flâneur* así como al fumador de opio, al soñador y al hombre ebrio. Probablemente, la búsqueda de esta faceta enigmática de la realidad es común tanto al *flâneur* baudelairiano, como a las visiones nacidas del hachís, en Rimbaud, como a los sueños surrealistas.

⁸⁷ BENJAMIN, Op. cit., p. 121

⁸⁸ Op. cit., p. 122

⁸⁹ RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, Gallimard, París, 1972, p. 144

⁹⁰ BENJAMIN, Op. cit., p. 114

⁹¹ Op. cit., p. 114

A juicio de Puelles, una de las diferencias substanciales entre el Dada y el surrealismo es la pertenencia del Dada a la categoría de lo absurdo y la pertenencia del surrealismo a la de lo extraño. La distancia entre estas dos categorías es enorme ya que los surrealistas nunca fueron afines, según Puelles, a la “tragedia caótica de las poéticas del absurdo.”⁹² Los surrealistas intentan salvar los objetos del sin sentido dadaísta para que esos mismos objetos desvelen nuevos significados. Estos nuevos significados se encuentran sólo aparentemente bajo la bandera del sin sentido, como afirmaba Walter Benjamin, el aparente sin sentido de todo lo que es desconocido. Puelles nos recuerda que los surrealistas buscan la verdad y que esta verdad es lo máximamente visible, lo verdaderamente auténtico. Los surrealistas buscan una realidad auténtica que está camuflada, escondida bajo los hábitos y los falseamientos⁹³. Sin embargo, los surrealistas no desvelan el mundo, según una concepción del arte que pertenece más bien a la noción heideggeriana de *aletheia*, sino que lo velan. Los surrealistas alejan el mundo de nosotros, lo presentan como “otro”, para que sea posible verlo nuevamente, en una dialéctica de ocultamiento y revelación. Los surrealistas han entendido que no se puede mirar lo que está constantemente bajo nuestro ojos: para capturar nuestra mirada es necesario que la realidad se presente como inclasificable, *extrañante*, en todo momento resistente a nuestras categorías. El momento que permite que se verifique la revelación es el momento del *hallazgo*⁹⁴. Los surrealistas, entonces, inventan una actitud y una mirada que permiten olvidar la distinción entre ética y estética: la actitud hacia el mundo permite a los surrealistas encontrar lo maravilloso en lo cotidiano.

Puelles subraya finalmente que existe una subcategoría específica entre los objetos surrealistas: los *objets trouvés*. Estos *objetos encontrados* pertenecen a la categoría de lo maravilloso cotidiano porque “son” objetos cotidianos, objetos que se distinguen de cualquier otro objeto por la mirada que los ha hallados, sin que sea necesario modificar su apariencia formal⁹⁵. Puelles cita entonces a Paul Nougé, quien considera que la virtud de fascinación de un objeto depende de su “aislamiento”. Según Nougé, el encanto de un objeto es proporcional a su “aislamiento” y a su banalidad: cuanto más cotidiano es un objeto y cuanto está, al mismo tiempo, más aislado de su contexto, más nos sorprende. Nougé también considera que la fascinación de los *objetos aislados* depende de su anterior relación con nuestro cuerpo, de la intimidad que estos objetos han tenido con nosotros. En consecuencia, concluye, es fácilmente explicable que perturbe más una mano aislada que un fragmento de traje⁹⁶. Sin embargo, la equiparación entre un *objeto aislado* y una mano aislada parece poco adecuada porque la mano no pertenece propiamente al mundo de los objetos, a menos

⁹² PUELLES, Op. cit., p. 71

⁹³ Op. cit., p. 82

⁹⁴ Op. cit., p. 83

⁹⁵ Op. cit., p. 85

⁹⁶ Op. cit., p. 91

que se trate de la “representación” de una mano. La inquietud que provocan las “manos surrealistas”, objetos que representan una mano, depende del aislamiento de la mano de un todo que es, normalmente, indisociable: el cuerpo humano. La relación entre la mano y el hombre es evidentemente mucho más estrecha que la relación entre un objeto común y el ser humano. Podemos extrañarnos al ver una plancha que no tiene ninguna utilidad, sin embargo nos extraña mucho más una mano que se pasea por el salón, como en *El ángel exterminador* de Buñuel, ejemplo que cita Puelles y que me parece particularmente representativo. Las representaciones anatómicas aisladas del cuerpo humano (representaciones que no pertenecen en origen al mundo del arte, por ejemplo las prótesis, las partes de un maniquí, etc.), son muchos más siniestras que un objeto sin finalidad porque son “sólo” aparentemente “objetos”. Se trata de “objetos” que representan la naturaleza mientras que un objeto, normalmente, no representa nada. Los objetos surrealistas que representan partes del cuerpo humano son particularmente siniestros, además, porque recuerdan una privación: una mano sin un cuerpo o un cuerpo sin movimiento, como es el caso del maniquí.

El carácter siniestro, de “amputación” de la realidad es otra de las características principales del objeto surrealista. Este carácter siniestro, muchas veces onírico o perteneciente al mundo del inconsciente, no se encuentra en los *objetos encontrados* que estimulan la memoria voluntaria, objetos que analizaré en los siguientes capítulos. La memoria que despierta el *objeto encontrado* contemporáneo es una memoria voluntaria, colectiva o individual, una memoria que se pretende compartida y “universal”; muchas veces, una memoria histórica. Sin embargo, el surrealismo es fundamental para toda la evolución del arte contemporáneo porque inesperadamente lo imprevisto y lo imprevisible adquieren crédito de realidad contra el mundo previsible de la realidad concebida por Parménides y Platón. En el surrealismo, la poesía y la imaginación tienen un papel fundamental para la creación de nuevos mundos posibles, “para romantizar el mundo inaceptable que se hace pasar por auténtica realidad”⁹⁷. No obstante, es necesario recordar que el surrealismo habla de imaginación y no de fantasía. El surrealismo no se aleja de la realidad sino que, gracias a la imaginación, la transforma.

Finalmente, los surrealistas utilizan la imaginación para descubrir nuevos mundos posibles y estos mundos posibles desafían la supremacía del mundo que conocemos.

Un primer uso teórico del concepto de *mundo posible* se encuentra en Malebranche: nuestro mundo es uno de los muchos mundos que Dios haya podido crear. Este mundo difiere de los otros por la gran simplicidad de sus leyes. El concepto de *mundo posible* se encuentra posteriormente en

⁹⁷ Op. cit., p. 104

Leibniz. El filósofo⁹⁸ argumenta que nuestro mundo actual, creado por Dios, es el mejor de todos los mundos que Dios pudiera crear. Por tanto, el mundo actual es el mejor mundo posible. Cuando se explican los conceptos modales de posibilidad, contingencia y necesidad, la siguiente pauta de explicación, que tiene su origen en Leibniz, resulta muy atractiva: una proposición p es necesaria si p es verdadera en todo mundo posible; una proposición p es posible si p es verdadera en alguno y al menos un mundo posible. Finalmente entre los filósofos contemporáneos, David Lewis arguye que existe una pluralidad de mundos⁹⁹ y que los mundos posibles son tan reales como el mundo actual. Creo que el surrealismo habría acogido con entusiasmo esta última afirmación, añadiendo que todos los mundos nacidos de la imaginación son tan reales como el mundo que se encuentra bajo el control de nuestros sentidos.

La imagen, que habría gustado a los surrealistas, del autómeta, imagen utilizada por Walter Benjamin en sus tesis sobre la historia, podría ayudar a diferenciar el objeto surrealista del *objeto encontrado* que juega con la historia.

Benjamin escribe:

“Se cuenta que hubo un autómeta construido de tal manera que cada jugada de un ajedrecista [oponente] replicaba con una jugada que le aseguraba el triunfo en la partida. Un muñeco en atuendo turco, con la pipa del narguile en la boca, sentado ante el tablero que descansaba sobre una mesa espaciosa. Mediante un sistema de espejos se despertaba la ilusión de que esta mesa era por todos lados transparente. En verdad, dentro de ella había un enano jorobado, que era un maestro en el juego del ajedrez y conducía la mano del muñeco por medio de hilos. Se puede uno imaginar un equivalente de este aparato en la filosofía. Siempre debe ganar el muñeco al que se le llama “materialismo histórico”. Puede competir sin más con cualquiera, si toma a su servicio a la teología, que, como se sabe, hoy es pequeña y fea y no debe dejarse ver de ninguna manera.”¹⁰⁰

Esta imagen ejemplifica cómo tendría que operar la filosofía según Benjamin: defendiendo la necesidad de una enigmática colaboración entre materialismo histórico y teología. En la introducción a los fragmentos sobre la historia de Walter Benjamin, Pablo Oyarzún Robles dedica un amplio espacio al análisis de la imagen del autómeta y recuerda que el filósofo se refiere a la historia del muñeco de von Kempelen, un autómeta simulado que desafiaba a los jugadores de ajedrez pasada la segunda mitad del siglo XVIII. Oyarzún subraya que se trata de la época de la modernidad técnica y que esta imagen ilustra, sin embargo, un momento de transición donde la técnica se encuentra aún al servicio de la ilusión, donde la técnica se despliega como *espectáculo*¹⁰¹.

⁹⁸ Leibniz, *Theodicy*, 1714

⁹⁹ LEWIS, David, *On the Plurality of Worlds*, Blackwell, Oxford, 1986

¹⁰⁰ BENJAMIN, Walter, *La dialéctica en suspenso, Fragmentos sobre la historia*, ed. de Pablo Oyarzún Robles, Arcis-Lom, Santiago de Chile, 2004

¹⁰¹ OYARZÚN ROBLES, Pablo, “Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad. A manera de introducción” en *Op.*, cit., p. 20-34

Benjamin traslada esta imagen a la filosofía, situando la interpretación de la historia en la frontera entre teología y materialismo histórico. La teología de Benjamin no es la teología que se embebe en la especulación sobre la divinidad eterna, sino que es una teleología que se abisma en la historia misma. La imagen del ajedrez es la representación de la guerra, una guerra cuyo campo de batalla es la historia. El muñeco que gana al ajedrez tiene que ser guiado por una interpretación de la historia que es teológica. La teología de Benjamin es la teología del fin de la historia, la consecución del fin de la historia. El fin de la historia que Walter Benjamin concibe no es la supresión de la historia sino la consumación de la tarea que se inscribe en ella¹⁰². El fin de la historia es la felicidad, tanto individual como universal. La imagen, según Benjamin, tiene el carácter de anticipación de este fin, así como la esperanza es una anticipación de esta felicidad. La imagen puede ser anticipación cuando se presenta como una *prenda de presencia*. Sólo una cierta posibilidad pasada es característica de esta *prenda de presencia*, entonces este fragmento puede pertenecer exclusivamente al pretérito. La dimensión del pasado es fundamental en Benjamin y ésta define toda la concepción del tiempo. El futuro proviene del pasado en cuanto pendiente de un pasado que no pudo realizarse en el presente. Este pasado truncado mantiene, así, una débil fuerza mesiánica. Oyarzún cita una carta de abril de 1940 que Benjamin envía a Gretel Adorno. En esta carta, Benjamin afirma que el problema del recuerdo y del olvido tendrá que ocuparlo por largo tiempo¹⁰³. Las reflexiones de Benjamin sobre la historia se interesan, entonces, por el recuerdo y la memoria. En el pasado, en el recuerdo, Benjamin reconoce una débil fuerza mesiánica. La “fuerza fuerte” proyecta el presente en el pasado mientras que la “fuerza débil” acepta el pasado *en cuanto pasado*¹⁰⁴. Esta “fuerza débil” resiste a la “fuerza fuerte” que, finalmente, transforma el pasado en “tradición dominante”. La “fuerza débil”, al contrario, reafirma el pasado como pasado a través de un juego evocativo. Afirma entonces Oyarzún que el proyecto filosófico más general de Benjamin es la introducción de la *discontinuidad* en la historia, discontinuidad que permite valorar cada instante del pasado en su singularidad.

Walter Benjamin se opone a la ideología del progreso y desmonta su supuesto ontológico. El predominio del presente depende de una concepción del “es” que hace coincidir el ser y el tiempo: “[...] el instante en que el «es» coincide puntualmente consigo mismo, signando su propia identidad. El formato teórico de una tal coincidencia es una *ontología del presente*.”¹⁰⁵ Esta coincidencia no se debe al azar o a la “naturalidad” del movimiento histórico sino que es el resultado de una violencia. Esta violencia es la expresión de una dominación, de una fuerza dominante en la historia que quiere

¹⁰² OYARZÚN, Op. cit., p. 27

¹⁰³ BENJAMIN, GS, 1-3, pp. 1233 y 1226 s.

¹⁰⁴ OYARZÚN, Op. cit., p. 31

¹⁰⁵ OYARZÚN, Op. cit., p. 33

reflejarse en el presente. Este elemento conflictivo, político, está justamente representado en la imagen del ajedrez como metáfora de la guerra. La fuerza dominante interpreta el pasado a la luz del presente como “tradicición”, tradición muerta que deja que el pasado desaparezca para siempre en una concepción lineal del tiempo. El pasado es sólo un segmento de tiempo que justifica el progreso hacia nuestro presente.

Aunque el surrealismo, para Benjamin, “Fue el primero en dar con las energías revolucionarias que aparecen en lo “anticuado”, en las primeras construcciones en hierro, en las primeras fotos, en los objetos que empiezan a extinguirse [...]”¹⁰⁶, a mi modo de ver, los surrealistas no se preocuparon por la débil fuerza mesiánica de sus objetos, por su capacidad de despertar un fragmento del pasado. Aunque, como afirma Benjamin, una cierta posibilidad pasada puede ser característica de la *prenda de presencia* que pertenece al pretérito, los surrealistas no investigaron esta posibilidad en las primeras fotos y en los objetos que empiezan a extinguirse. En mi opinión, la energía revolucionaria y anti-burguesa del surrealismo deriva de la denuncia de la interpretación tranquilizadora de la realidad, descubriendo el mundo incontrolado de los sueños y del inconsciente, y no tanto de la dimensión o concepción del pasado. Considero que los surrealistas no captaron la importancia revolucionaria del pasado como denuncia de la *ontología del presente*. Los objetos surrealistas no desbaratan la concepción del progreso como un objetivo *a priori*. Sin embargo, los surrealistas encuentran en los objetos la posibilidad de criticar nuestra ciega confianza en la racionalidad. Se trata, a mi parecer, de un camino paralelo, sin embargo el surrealismo no se acerca ni a la búsqueda proustiana de un tiempo perdido ni a la búsqueda benjaminiana de un pasado redentor. Además, como bien subraya Puelles¹⁰⁷, la relación del surrealismo con las obras de arte y, en consecuencia, con la historia, es “iconoclasta”, en el sentido de que establece una relación nueva con las obras del pasado.

Así pues, la actitud iconoclasta del surrealismo implica la revisión de otro concepto: la idea de verdad de la obra de arte. En los mismos años de las actuaciones surrealistas, aparece el escrito de Heidegger *El origen de la obra de arte*. Según Heidegger, la obra de arte revela la verdad y, como escribe Puelles, “[...] su cosicidad no es más que el requerimiento de la verdad para desocultarse”¹⁰⁸. Los surrealistas, al revés, afirman la cosicidad de la obra de arte antes que nada: las obras de arte son primeramente “cosas”, posiblemente nada más que cosas. Los surrealistas hacen explotar desde dentro la dimensión simbólica heredera del romanticismo y, sin embargo, es posible que sigan buscando en la realidad esta misma dimensión, intentando desvelar, delante de

¹⁰⁶ BENJAMIN, GS II, 299

¹⁰⁷ PUELLES, Op. cit., p. 109

¹⁰⁸ PUELLES, Op. cit., p. 110

nuestros ojos, todo un mundo que ha pasado desapercibido. En este mismo sentido escribe Breton, refiriéndose a la literatura de su tiempo y, en particular, a Barrès y Proust: “La irritante manía que consiste en reducir lo desconocido a conocido y clasificado adormece los cerebros. El afán de analizar triunfa sobre los sentimientos.”¹⁰⁹ Y más adelante:

“Todavía vivimos bajo el reinado de la lógica: justamente a esto quería llegar. Pero los procedimientos lógicos actuales se aplican únicamente a la solución de problemas de interés secundario. El racionalismo absoluto, que todavía está de moda, sólo permite tomar en cuenta los hechos que dependen directamente de nuestra experiencia.”¹¹⁰

¿Revelar lo que se encuentra más allá de nuestra experiencia, más allá de una lógica pobre y consumada, más allá de lo conocido, no recuerda acaso la filosofía de Novalis? Puelles¹¹¹ subraya que, como para Novalis y los románticos, también según los surrealistas la realidad puede ser conocida sólo a través de la poesía y que es necesario hacer más romántico el mundo para neutralizar este universo inaceptable que la razón común hace pasar por realidad.

Perdido el carácter más revolucionario y directamente político del surrealismo, el arte contemporáneo sigue utilizando los objetos, las *prendas de presencia*, para investigar las relaciones temporales, la memoria y el olvido. El carácter sorprendente, irónico, onírico de los objetos, muy a menudo se encuentra relacionado con su capacidad evocadora, con unos elementos melancólicos o dramáticos que, desde mi punto de vista, no eran tan presentes en el surrealismo.

En la utilización de objetos cotidianos, banales, parece también revelarse una crítica a la sociedad del consumo, una crítica a su poder de rápida absorción y eliminación de los iconos y de las imágenes más representativas, a esta capacidad de dilución de cualquier “fuerza débil”, según la concepción de Walter Benjamin. Los objetos cotidianos que han perdido su utilidad, su interpretación directamente funcional, parecen recordarnos que el fin de la historia, la felicidad que nuestra sociedad nos vende como “presente”, probablemente se ha perdido en algún rincón de nuestro pasado o que, de todos modos, se encuentra muy lejos en el futuro. Los objetos, además, permiten recordar un pasado colectivo que, muy a menudo, ha sido borrado de nuestra memoria, marcando una revisión de la historia, un intento de reinterpretarla.

Una parte importante de la evolución del lenguaje del arte contemporáneo depende del descubrimiento de esta mirada de lo cotidiano. Los objetos se han transformado en el centro de muchas investigaciones artísticas. Aunque, el *objeto encontrado* ha generado dos “monstruos” que han dividido la esfera de la ética y de la estética en el campo del arte. Encontramos, por una parte, la infinita reinterpretación del *ready made*, que ha perdido para siempre la capacidad de despertar

¹⁰⁹ BRETON, Op. cit., p. 25

¹¹⁰ Op. cit., p. 26

¹¹¹ PUELLES, Op. cit., p. 104

nuestra curiosidad a causa de la dilución de su intención anti-artística, y, por otra parte, la teoría institucional del arte, que encuentra la justificación de la diferencia entre un objeto común y una obra de arte en lo que presupone, una *expertise*, una certificación por parte del mundo de los expertos¹¹². Así pues, si los surrealistas habían inventado una mirada que revolucionaba el mundo, el mundo del arte ha encontrado rápidamente un modo para neutralizar su contenido transgresivo.

Se podría pensar que la declaración del fin de la historia de Walter Benjamin, el fin de la historia que el filósofo concibe no tanto como la supresión de la historia sino como la consumación de la tarea que se inscribe en ella¹¹³, tendría que sonar familiar a Arthur C. Danto cuando declara el fin del arte. Sin embargo, Danto no está pensando en Benjamin, sino en Hegel, en su modo de concebir la historia como la progresiva toma de conciencia de su propia naturaleza¹¹⁴. El fin del arte, según Danto, es la consecución del conocimiento de su propia esencia, conocimiento que, según Danto, se habría alcanzado en los años sesenta.

Sin embargo, la consecución del conocimiento de su propia naturaleza parece alejarse cada vez más del mundo del arte, como si una inesperada amnesia hubiese borrado sus últimos pasos, así como parece cada vez menos importante el papel de la historia en nuestra sociedad. De vez en cuando, sin embargo, los objetos recobran esta capacidad de despertar nuestra memoria y nuestra capacidad crítica, recordándonos que el objetivo de la historia, por lo menos según Walter Benjamin, está muy lejos de haber sido alcanzado.

¹¹² DICKIE, George, *El círculo del arte. Una teoría del arte*, Paidós, 2005

¹¹³ PUELLES, Op. cit., p. 27

¹¹⁴ DANTO, Arthur C., *Más allá de la caja Brillo*, Akal, Madrid, 2003

1.2 Duchamp y Schwitters: *ready made* y *Eigengift*

1.2. a Duchamp y la “cosa mental”

Según Jean Christophe Bailly¹, Duchamp ha reformulado la misma esencia del arte. Así pues, la revolución formal del arte moderno, impulsada por Duchamp, puede ser comparada a aquella del Renacimiento. Como en el Renacimiento, la voluntad de replantear el espacio, la escena y el mismo sujeto del arte, hace necesario tomar *a posteriori* una distancia crítica, contestar a una exigencia de planteamiento teórico. Duchamp, como Leonardo da Vinci, parece aislarse, o mejor, destacar en su siglo y, subraya Bailly, no es casual que Robert Lebel, amigo y comentador de la obra de Duchamp, haya escrito un texto en un pequeño libro sobre Leonardo². Duchamp se sitúa en una posición soberana, reivindicando el derecho a la autonomía de la búsqueda pura. Duchamp no retocaba nunca nada, para no disminuir la fuerza de la “cosa mental”, fuerza que parece generarse directamente de su obra. La transparencia del acto creativo de Duchamp quiere eliminar el gesto artístico para expresar directamente un pensamiento a través de un objeto. El *objet trouvé*, en la obra de Duchamp, puede no tener ningún “valor formal”, ningún parecido con otro objeto o elemento de la naturaleza, sino que tiene que referirse a un proceso mental, a un pensamiento. La diferencia fundamental entre la *Cabeza de toro*, de 1942, de Picasso y *Fontaine*, el famoso *ready made* de Duchamp de 1917, no es exclusivamente cronológica. El *objet trouvé*, el sillín y el manillar de una bicicleta en el caso de Picasso, recuerdan la cabeza de un toro y este parecido genera un placer estético, mientras que el urinario de Duchamp viene elegido por su banalidad: el *ready made* es exactamente una “cosa cualquiera”. Sin embargo, la fuerza de la “cosa mental” de un *ready made* se encuentra en el título. El urinario se titula *Fontaine* y evoca una fuente mientras que *Porte bouteille*, de 1914, no evoca un escurridor de botellas, es un escurridor de botellas. En *Fontaine*, el objeto viene reinterpretado modificando su original función, simplemente atribuyendo al objeto un título mientras que el título *Porte bouteille* es una tautología. En ninguno de los dos casos, a mi parecer, el placer estético nace de un “parecido”.

El concepto de placer estético generado por el parecido entre representación y naturaleza, *ut pictura poiesis*, ya se había transformado con la inserción de objetos diarios o trozos de materiales en las obras pictóricas y escultóricas, a través de procedimientos como el *collage* o el *assemblage*. Con estos procedimientos el artista sintetiza, por ejemplo, una naturaleza muerta: el trozo de papel *representa* un diario sobre la mesa. Sin embargo, el *objet trouvé* no representa un objeto, es un objeto. A diferencia del *collage* o *assemblage*, el *objet trouvé* representa otra cosa totalmente

¹ BAILLY, Jean Christophe, *Duchamp*, Hazan, Paris, 1984, p. 6

² V.V., A. A., *Leonardo da Vinci*, Cia. Gral. Fabril Edit., Buenos Aires, 1964

distinta: el sillín representa una cabeza de toro. El objet trouvé siempre juega con el parecido, siempre crea una analogía entre un objeto real y, por ejemplo, una idea o un concepto. El *ready made*, al revés, elimina el placer que nace del descubrimiento de un parecido, elimina cualquier placer “visual”, y juega con un procedimiento mental que tiene muy poca relación con las ideas de *representación* y *parecido*. Cuando miramos *Fontaine*, vemos un urinario y, sin embargo, en ningún momento encontramos un parecido entre el urinario y una fuente. Sin embargo, si pensamos en la forma del urinario, esta resulta ser suficientemente interesante como para ser *transformada* en una fuente, cambiando simplemente su nombre. Sin embargo, a Duchamp probablemente no le interesaba la forma del urinario, sino simplemente el *objeto* urinario, el objeto “*ya hecho*” y todos los conceptos que con este objeto se relacionan. Desde luego, una de las primeras asociaciones que pueden nacer mirando el ready made de Duchamp es la de una de las fuentes neorrenacentistas que se encuentran en los más diversos jardines, privados y no. El clásico niño o angelito que vierte agua desde los genitales hacia una concha, la iconografía más tradicional en las fuentes de todo el mundo, parece ser, si se analiza fríamente, bastante más atrevida que un urinario transformado en fuente. Si la operación mental de Duchamp hubiese sido simplemente una crítica al mal gusto burgués, no habría tenido, probablemente, tanta trascendencia como *Fontaine*. *Fontaine*, al igual que *Porte bouteille*, a diferencia de la “fuente putto”, no son objetos de decoración construidos en serie, sino que son obras de arte en serie.

Arthur C. Danto abre el primer capítulo de su libro *La transfiguración del lugar común*³ con una consideración fundamental para empezar a reflexionar sobre la diferencia entre objeto y obra de arte. Danto se refiere a la diferencia entre una caja de Brillo y la *Brillo box* de Warhol, sin embargo creo que se puede aplicar su definición también al *ready-made* de Duchamp, como precursor y como, en mi opinión, expresión artística lingüísticamente mucho más compleja del *Pop Art*. Danto opina que la diferencia fundamental entre una obra de arte y un objeto es que la obra de arte tiene derecho a título, la cosa no. Un título es más que un nombre, es una orientación para la lectura o la interpretación. Cuando el autor no pone título, la obra de arte es “Sin título”, mientras que las meras cosas no tienen en ningún caso derecho a título.⁴ Sin embargo, se podría considerar que también un objeto tenga un título, en el sentido de que su nombre puede ser también un instrumento para entenderlo. Jean Christophe Bailly, en su obra *Adieu, Essais sur la mort de dieux*⁵, reinterpretando el pensamiento de Walter Benjamin, supone que el lenguaje está constituido por una superficie comunicativa, empírica, y por una profundidad originaria, en la que se desarrolla lo que Bailly llama “el espacio de la verdad”, un espacio que se confunde con el recuerdo de un estado originario

³ DANTO, Arthur C., *La transfiguración del lugar común*, Paídos, Barcelona, 2002

⁴ Id., *Ibid.*, p. 23

⁵ BAILLY, Jean Christophe, *Adieu. Essais sur la mort des dieux*, ed. de l’Aube, París, 1993, p. 84 -85

de la denominación. El lenguaje, así pues, contiene en sí mismo la posibilidad de volver, a través de la memoria, a una percepción originaria, un estado paradisíaco del lenguaje⁶. En ese estado, probablemente, la palabra “cama” tendría un valor denotativo y no sólo connotativo: definiría, pues, el objeto cama con un nombre muy parecido a un título. Ese nombre nos ayudaría a “ver” una cama. Nominar y construir unas frases no significa, según Bailly, tener una vocación demiúrgica, sin embargo estas capacidades son los signos de la vocación originaria del hombre, de esta infancia del lenguaje donde los nombres tenían una proximidad con la denominación. La conciencia de esta memoria, según Bailly, remonta a Platón, en el *Cratilo*. Aquí Sócrates parece querer resolver la cuestión etimológica de un origen no arbitrario de los nombres y suponer que los nombres proceden no tanto de un decreto o de la costumbre y casualidad como de una propiedad o justicia. Los nombres, por lo tanto, tienen que imitar la esencia de un objeto. El arte, supone entonces Bailly, podría ser una extensión de la capacidad de denominar las cosas: en su inagotable recorrido, el arte presenta el mundo de manera fragmentaria, provisional, discontinua, para permitirnos percibir la verdad como un indicio, un resplandor. Reinterpretando el pensamiento de Bailly la capacidad del artista para dar un nombre a las cosas nos permitiría “ver” estas mismas cosas, “transfigurar los lugares comunes”.

No obstante, la desenvoltura iconoclasta de Duchamp no es más que una apariencia; detrás de la obra del artista se esconde el más secreto y paciente de los trabajos que se transforma en una alegoría sublimada. Sin embargo, para que la “cosa mental” resulte eficaz, el trabajo conceptual tiene que permanecer invisible y no ser laborioso “ [...] pour pouvoir donner sans bruit le plaisir de l’exactitude.”⁷

La evolución artística de Duchamp cruza una línea que no tiene vuelta atrás, una línea que hace necesaria una nueva definición del gesto artístico. Entre los primeros dibujos y la creación del *Gran Verre*, existen numerosas obras maestras que, sin embargo, parecen ser ejecutadas como de paso, e inmediatamente abandonadas para no ser nunca reconsideradas. Duchamp estima que estas obras se encuentran aún demasiado impregnadas del esfuerzo del autor, incapaces de alcanzar una dimensión *otra*, pura e inmaterial. Más allá del trasfondo simbolista y de la apariencia cubista que revelan sus primeras obras, el artista introduce dos nuevos elementos: el movimiento y la aparición de objetos mecánicos. El *Moulin à café* marca la irrupción del elemento mecánico y del *leit-motiv* de la rotación, además del interés por el objeto común, en la obra de Duchamp, mientras que el *Portrait de joueurs de échecs*, de 1911, revela la separación de la visión del artista del naturalismo. El juego conceptual ya no tiene por qué ser representado sino que transforma directamente la materia de la

⁶ BENJAMIN, Walter, *L’origine du drame baroque allemand*, Flammarion, París, 1985, p. 34

⁷ BAILLY, Jean Christophe, *Duchamp*, Hazan, París, 1984, p. 6

obra: la “-cosa mentale- veut l’effacement où les formes se décomposent.”⁸ El *Jeune homme triste dans un train*, de diciembre de 1911, y el *Nu descendant un escalier*, de enero de 1912, son los últimos dos cuadros que no preparan directamente el *Gran Verre*. El artista, en estos cuadros, organiza el espacio en láminas paralelas, para dar la ilusión del movimiento, al estilo de Marey en los cronofotogramas y en paralelo a las búsquedas de los futuristas, aunque las obras de Duchamp pertenecen a un clima completamente distinto. Duchamp se interesa por una concepción del tiempo y del instante totalmente extraña, hasta este momento, al mundo del arte: la idea del tiempo relacionada con un movimiento mecánico.

El movimiento de las máquinas o el movimiento descompuesto de los cuerpos representados en las obras de Duchamp me recuerda a las teorías de Newton sobre el tiempo. Newton, como Galileo, no confía en los sentidos, así que en sus *Principia* (1687) precisa su teoría marginando las sensaciones y el sentido común. El problema, así pues, entre nociones cotidianas y nociones geométricas, queda abierto. Para Newton, conceptos como el tiempo y el espacio no necesitan definiciones como tampoco resulta muy clara la diferencia que Newton marca entre tiempo absoluto, o matemático, y tiempo relativo, o vulgar. Sin embargo, Newton declara que hay un tiempo absoluto, llamado “duración”, y un tiempo vulgar, o relativo, que es una medida de la duración “a través del movimiento”. Newton observa que el desplazamiento de un objeto en el espacio implica naturalmente el tiempo necesario para que el objeto se desplace. La cuestión, por tanto, se refiere a cómo valorar ese tiempo. Newton observa que la operación mental según la cual se valora el tiempo es siempre una medida de movimiento⁹. En este sentido, en mi opinión, Duchamp, y con él los futuristas, inserta en el arte un elemento revolucionario: el movimiento, y con él un elemento perturbador y extraño: el tiempo. Duchamp descoloca, por consiguiente, la idea tradicional de arte narrativa, de tiempo narrativo. El *Nu descendant un escalier* no es un cuerpo que se mueva en un espacio real, según un concepto del tiempo “vulgar”, sino que es la representación de los distintos momentos de un cuerpo en movimiento, momentos representados contemporáneamente, en un tiempo “abstracto”. Desde mi punto de vista, la revolución del tiempo en Duchamp, este tiempo que fluye, es la gran revolución de las vanguardias. Desde el cuerpo en movimiento, pasando por el *ready-made*, hasta el polvo que se deposita sobre el *Gran Verre*, Duchamp cuestiona el “tiempo” en el arte, la idea de la representación de una realidad eterna e inmóvil, válida en los siglos por el mero hecho de pertenecer a la categoría “arte”, así como la concepción de un tiempo narrativo lineal.

⁸ BAILLY, Op. cit., p. 18

⁹ BELLONE, Enrico, “Il tempo del senso comune e il tempo delle teorie fisiche”, en Ruggiu, Luigi (coord.), *Filosofia del Tempo*, Bruno Mondadori, Milano, 1998, p. 87 – 95

Duchamp se mueve fuera de las instituciones y su cuadro *Nu descendant un escalier n. 2* es rechazado por Gleizes, con ocasión de la exposición del Salon des Indépendants de 1912. Sin embargo, un año más tarde, Duchamp presenta la tela en el Armory Show, exposición que se puede considerar como el acto de nacimiento del arte moderno en los EE.UU. y que asegurará la celebridad de Duchamp en Norte América. El artista, a pesar de ello, no se integrará nunca completamente en el ambiente artístico. El pintor trabaja primero como bibliotecario en Saint-Geneviève y luego pasa un verano en Mónaco y ya todo su trabajo se concentra alrededor de la *Mariée*. La actividad de Duchamp se transforma en la de un pensador y cada creación es una parte de un proyecto más complejo que la contiene y desde el cual, sin embargo, la misma obra se separa. Un primer grupo forma la *Boîte* de 1914, y un segundo grupo, mucho más importante, que constituye el diario del *Grand verre* y también una especie de instrucción para el uso, se reunirá más tarde, en 1934, quince años después del abandono de la obra por parte del artista. Impreso, como un libro, en trescientos ejemplares, formará los noventa y tres facsímiles que constituyen la *Boîte verte*.

Otra búsqueda entra en la génesis del *Grand verre* de Duchamp: la *Broyeuse de chocolat*. El recorrido intelectual del artista nace de un molinillo de chocolate encontrado en un escaparate de Rouen. Este objeto, un objeto encontrado, se transforma en el centro de un *ready-made* mental que llega a aquel dibujo “absolutamente seco” que el artista buscaba para su proyecto general. La simple reproducción de las formas de un mecanismo, siguiendo el rigor de la perspectiva, hace posible representar el proyecto mental de Duchamp. Un objeto alejado de su contexto común y ligeramente transformado se convierte en una imagen tan precisa que no parece, en mi opinión, pertenecer a una realidad empírica; su evidencia lo asocia a una teoría matemática que no es todavía posible probar y que, sin embargo, nace de una intuición que no puede ser exacta. El molinillo de chocolate ya no pertenece a un escaparate de dulces, Duchamp lo ha transportado al mundo de especulaciones que han engendrado los *mazzocchi* de Paolo Uccello y la perspectiva de Piero della Francesca.

Jean Christophe Bailly¹⁰ reflexiona entonces sobre la operación intelectual que ha generado el *ready-made* y encuentra la esencia de esta operación en una “negligencia activa” que asigna a un gesto indiferente el valor de una obra de arte. Sólo la voluntad puede transformar un objeto desplazándolo a otra área de significado. Esta voluntad obliga a pensar de manera nueva el sentido de un objeto, como si perteneciese a un mundo nuevo. El estilo de Duchamp se puede encontrar exactamente en la voluntad de su conciencia clara, una conciencia capaz de desplazar cada adquisición, de sustraer a cada experiencia su carácter de evidencia.

¹⁰ BAILLY, Op. cit., p. 40

La operación artística de Duchamp se puede comparar con la escritura: que el *ready-made* se considere como un desplazamiento del significado en la realidad de los objetos, una especie de metáfora del lenguaje artístico, o que se interprete como la invención de una escritura nueva, en la cual cada gesto artístico está subordinado a la totalidad de un pensamiento, constituido por frases concatenadas, el resultado, para Bailly, es el mismo. Se trata de una apuesta no antiartística sino “anartística”, de ruptura de todas las leyes del lenguaje artístico. Esta apuesta revolucionaria verifica en cada experiencia la posibilidad de la existencia de nuevas soluciones, inventando, así, “[...] une technique de vie souveraine.”¹¹

La historia, sin embargo, se opone a la total libertad del artista. Estalla la guerra y Duchamp se marcha a Nueva York, en junio de 1915. La tranquilidad le permite continuar la ejecución del *Gran verre* y la invención de los *ready-mades*. En Europa, Duchamp deja dos *ready-mades*: la *Roue de bicyclette* y el *Porte-bouteille* de 1913. La teoría persigue la elección de un objeto de uso cotidiano que adquiere una finalidad no fácilmente asignable, probablemente de tipo artístico. “J’aimais l’idée de avoir une roue de bicyclette dans mon atelier”¹² explicará simplemente Duchamp a Arturo Schwarz. La teoría se precisa con la elección del *Porte-bouteille*, sin embargo, sólo encuentra su elaboración en Nueva York. Mucho más adelante, Duchamp la definirá así: se trataba de “[...] ramener l’idée de la considération esthétique à une choix mental et non pas à la capacité ou à l’intelligence de la main contre quoi je m’élevais chez tant d’artistes de ma génération.”¹³

Aparentemente, la operación mental del *ready-made* difiere muy poco de la elección de un *objet trouvé*. La intención del artista, en los dos casos, transforma un objeto común sin que, por eso, tenga que intervenir una supuesta capacidad o habilidad manual. La técnica ya no tiene ninguna influencia sobre el gesto artístico sino que es exclusivamente el procedimiento mental, una especie de ecuación, que transforma el objeto en obra de arte. Sin embargo, si existe una operación metafórica en *Fontaine*, un urinario es igual a una fuente, la operación, en el caso de *Porte-bouteille*, es más bien parecida a una tautología: un escurridor de botellas es un escurridor de botellas. A mi juicio, entonces, la diferencia entre un *objet trouvé* y un *ready-made* es bastante parecida a la diferencia entre una operación matemática compleja y una simple y, no obstante, las consecuencias de una operación “simple” como la del *ready-made* son bastante más difíciles de calcular que las del *objet trouvé*. La razón es muy parecida a la reacción según la cual consideramos a un niño que nos dice “uno es igual a uno” bastante torpe y a un niño que nos cuenta que una botella es una bailarina del vientre, muy listo. No pasaría lo mismo, evidentemente, si en el lugar del niño estuviese un adulto.

¹¹ Op. cit., p. 42

¹² cit. en *Roue de bicyclette, épitexte, texte et intertextes*, André Gervais, Cahiers du MNAM n° 30, p.59-80

¹³ Entrevista inédita con Harriet, Sidney y Carole Janis, 1953, citada en el catalogo de la exposición retrospectiva dedicada a Duchamp en el Museo Nacional de Arte Moderno, Paris, 1977, p. 81

Duchamp, en mi opinión, es el adulto que entra en el mundo del arte para afirmar claramente que una botella es una botella y que, sin embargo, el lenguaje artístico es bastante potente para poder transformar una evidencia en una obra de arte. El artista ya no necesita utilizar metáforas, ser patrón de unas técnicas o representar una narración para justificar la validez de su creación. El objeto es un objeto y el arte tiene que abrirnos los ojos para que finalmente sea posible ver la realidad que nos rodea.

Los objetos de los *ready-mades* pierden su valor de utensilio, pierden sus propiedades originarias, para adquirir una especie de aura que los coloca en una dimensión que pertenece a la determinación pura, un plano que genera un infinito tautológico. El primer *ready-made* oficial, de 1915, se titula *En advance of broken arm*, una simple pala para la nieve. Duchamp se interesa sucesivamente por las sombras proyectadas de estos objetos, que volverá a utilizar en *Tu'm*, profundizando su investigación sobre las proyecciones. Duchamp decide pronto poner un límite al número de *ready-mades* y su decisión, según Jean Christophe Bailly, puede ser interpretada como una voluntad iconoclasta o como la señal de una preocupación más grave: como si el límite que permite mantener el control y la frialdad, lo que el artista querría salvaguardar sobre cualquier otra cosa, hubiese sido superado. Sobre el dorso de un peine de acero, Duchamp escribe esta frase: “ 3 ou 4 gouttes de hauteur n'ont rien à voir avec la sauvagerie”. Tal vez esta frase puede ser aclaradora para la comprensión del proceso del *ready-made*: el rechazo que Duchamp opone a la práctica artística no supone nada de violento. El procedimiento mental que conduce al artista a la elección de un *ready-made* no es casual ni sin normas. Para el peluquero el peine define la medida de corte del cabello, sin embargo puede no respetar estrictamente la medida y obtener un resultado que no es para nada “salvaje”. La diferencia entre *sauvagerie* y genialidad está en el número de gotas adjunto a la receta tradicional.

Si el número limitado de *ready-mades* producidos es una especie de declaración de Duchamp, que subraya así el valor emblemático de un procedimiento creativo, para el artista no parece necesario definir el final de esta experiencia de la inteligencia. Tal vez cada objeto puede ser considerado un *ready-made* si se encuentra aquel valor que, para Duchamp, es todo menos casual.

Las operaciones más radicales que el artista cumple en Nueva York son el *Pliant de voyage*, un forro para máquina de escribir que se puede considerar como la primera escultura blanda del arte contemporáneo, *Trébuchet*, una percha, y *Porte-chapeau*. Sin embargo, será *Fontaine*, el famoso urinario de porcelana, el rechazado en 1917 en la Exposición des Independentes, a llamar la atención. En este caso los motivos más evidentes del artista son la dimensión abiertamente polémica y la voluntad de molestar a las instituciones. Según Bailly, sólo en los dos *ready-mades* *Á bruit*

secret, de 1916, y *Why not sneeze?*, de 1921, se revela aquella búsqueda que los surrealistas afrontarán con “los objetos con función simbólica”.

Á bruit secret es una obra constituida por un ovillo de cordel aprisionado entre dos chapas de latón unidas por cuatro largos tornillos. En el interior se encuentra un objeto oculto; Duchamp pidió al amigo Walter Arensberg que escondiera en el ovillo un objeto cuya naturaleza permaneció desconocida. Precisamente el ruido que el objeto produce, cuando se sacude la obra, señala la presencia del objeto escondido. El *ready-made* adquiere un sentido secreto que se revela parcialmente a través de un gesto que produce un principio de placer. *Á bruit secret* me parece uno de los *ready-mades* menos polémicos y rupturistas. El placer que genera este tipo de objeto está relacionado más bien con la ironía y con el juego que con la polémica. *Á bruit secret* recuerda a un niño que sacude un paquete para averiguar el contenido o el deseo de encerrar en una botella un objeto secreto y arrojarlo al mar para imaginar quién lo encontrará.

El principio de placer adquiere una nueva gracia en *Why not sneeze?*. El objeto más surrealista creado por Duchamp nace de una ilusión sensorial. Una pequeña jaula contiene unos cubitos semejantes a caramelos de azúcar y, entre su malla, se encuentran encarcelados un hueso de sepia y un termómetro. La apariencia delicada y extraña aumenta y, al mismo tiempo, se contradice cuando se toma en la mano la jaula. Los cubitos son de mármol y el peso de estos objetos desmiente la apariencia frágil. El objeto, por tanto, es un verdadero *trompe-l'oeil* táctil.

Finalmente, una ley contra la repetición y un rechazo de la variación y de la serie gobiernan todas las experiencias paralelas al *Gran verre*: en 1918 Duchamp realiza *Tu'm*, la última obra pictórica del artista. *Tu'm* es comisionada por un amigo y se trata de una ocasión para el artista para una última reflexión sobre la pintura. Duchamp reasume en esta obra todas sus últimas búsquedas, pinta las sombras portadas de los *ready-mades*, también aquella de un inexistente sacacorchos, y un desgarró en *trompe-l'oeil* retenido por verdaderos broches. También su interés por la representación ilusionista converge aquí, en la superposición precisa de estratos de color. La recreación del volumen de los objetos pintados y unos verdaderos deshollinadores perpendiculares a la tela son todos los términos que forman el diccionario del pensamiento artístico de Duchamp. Esta obra nos permite imaginar lo que el artista habría podido realizar en pintura si su búsqueda no se hubiese dirigido hacia otras técnicas expresivas.

También sus ventanas (*Fresh Widow* de 1920 y *Bagarre de Austerlitz* de 1921), por el juego de palabras de los títulos, por la precisión de la realización de un objeto que ha perdido una utilidad fácilmente reconocible, son caracterizadas por una constante ironía. Se trata de ventanas que no se abren, ventanas ciegas que, según Bailly, precisamente gracias a una desilusión de la expectación, reclaman el derecho de existencia de la idea, el derecho de afirmar la ironía de la propia existencia.

Las ventanas de Duchamp me recuerdan las decoraciones de falsas ventanas pintadas en *trompe-l'oeil* por los pintores de las fachadas de las casas tradicionales de Liguria, en Italia. No pudiendo abrir demasiadas ventanas en casas de muchas plantas adosadas a las colinas, los decoradores se inventaban aberturas con estilos clásicos y la pintaban para ilusionar a los paseantes. Una pareja de amigos míos inventó un juego que consistía en la capacidad de averiguar el mayor número posible de ventanas falsas cuando visitaban en coche esta zona de Italia. Quien se equivocaba y tomaba una ventana verdadera por una falsa tenía que empezar de cero. La ironía del juego, como en los *ready-mades*, es transformar una expectativa equivocada en una apuesta: la realidad es muy a menudo una ilusión de los sentidos y, gracias a esta ilusión, nos resulta placentera.

Después de 1923 Duchamp deviene parte de una leyenda que permite escribir a Henri-Pierre Roché, al final de sus memorias, “Sa plus belle oeuvre est l’emploi de son temps.”¹⁴

Duchamp inventa un nombre: *Rose Sélavy*. Este nombre de consonancias judías e inglesas, nombre de mujer, aparece por primera vez en *Fresh Widow* y se transforma en una especie de marca y de *copyright*. El artista continúa sus experimentos en el campo de la óptica, fabricando máquinas y produciendo rotaciones e ilusiones de volumen: todas experiencias que serán fundamentales para los artistas ópticos y cinéticos. Duchamp colabora con los surrealistas y cada relación con los movimientos artísticos del período confirma aquella “ausencia de estado civil” que había notado Gabrielle Buffet-Picabia. Si se acerca conceptualmente la obra de Duchamp a una cierta abstracción, se olvida que Duchamp no se interesaba por problemas formales, sin embargo profundizaba una búsqueda relativa a los efectos de persistencia y de deformación que pertenecen a la percepción de las formas en movimiento. Si se analiza su obra con respecto a las tendencias surrealistas, se olvida que el análisis del artista relativo a lo que es interno al órgano de la vista no abre ninguna dimensión de la interioridad, como en cambio querrían los surrealistas. Si se subraya una cierta frialdad en esta aptitud, no se consideran las obras que templan esta rigidez, como la ironía de las *Obligations pour la roulette de Monte Carlo*, de 1924, o sus contribuciones a las exposiciones internacionales del surrealismo.

Duchamp reúne toda su obra en una caja y afirma : “Tout ce que j'ai fait d'important pourrait tenir dans une petite valise.”¹⁵ La *Boîte-en-valise* (1936-41) podría ser interpretada como una polémica contra la producción desenfrenada del arte contemporáneo, sin embargo todo asume una luz irónica en esta obra miniaturizada y transportable. Duchamp parece recoger las huellas de su personalidad en un gesto de recuperación y tal vez de sustracción de algunos fragmentos de la realidad a la erosión y a la simplificación de su significado.

¹⁴ CABANNE, Pierre, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Belfond, París, 1967, p. 23

¹⁵ Entrevista en la revista *Life*, abril 1952

El arte moderno ha puesto en cuestión la función del museo como institución que reserva al objeto de arte un lugar privilegiado. El museo se considera como una especie de limbo atemporal que transforma la obra de arte en un objeto mudo y extraño a la evolución de la sociedad. Creo que, al contrario, cada fragmento que se recoge en una caja es el resultado de un deseo de impedir que algo se pierda y, sin embargo, la caja queda abierta para que alguien pueda encontrar el objeto y reinsertarlo en la historia. Escribe Walter Benjamin:

“El cronista que detalla los acontecimientos sin discernir entre grandes y pequeños, tiene en cuenta la verdad de que nada de lo que alguna vez aconteció puede darse por perdido para la historia.”¹⁶

Tal vez es propio este deseo de reunir contra cada dispersión que me fascina en la *Boîte-en-valise*. El placer que se experimenta delante de una reproducción de un objeto en miniatura creo que depende del deseo de conservar y abrazar con una sola mirada todo lo que está destinado a escaparse, a desaparecer. Duchamp recoge los fragmentos y lleva sus cajas a Nueva York, donde el artista las terminará, escapando de la guerra por segunda vez. En este período Duchamp ejerce una influencia fundamental sobre los artistas exiliados y participa en las actividades de los surrealistas. El artista realiza la cubierta del número especial de VIEW, a él dedicado: se trata de una botella cuya etiqueta es la reproducción del libretto militar de Duchamp. La botella deja en el cielo estrellado una nube de humo. En el medio del conflicto, esta obra libera algo de alegre e insolente: “[...] l’équivalent plastique d’une bagatelle...”¹⁴.

Duchamp trabaja luego en secreto y su última obra vuelve a retomar los elementos del *Gran verre*, aunque desde una óptica diferente. El título de la obra es *Étant donnés: 1 La chute d’eau, 2 Le gaz d’éclairage*. Duchamp ya había introducido este concepto en las notas preliminares de la “Esposa”, si bien sólo en 1946 retoma la idea. Se trata de un ambiente natural que, sin embargo, es inaccesible, sólo observable a través de dos pequeños agujeros practicados en una puerta rústica, puerta que el propio Duchamp se había traído consigo de Cataluña. La concepción de la obra, un proyecto que avanza lentamente y cuya evolución parece ser imprevisible, se localiza en un primer dibujo de 1944 y sucesivamente en un estudio de 1948-49 y en un dibujo (*Cols alités*, 1959) que une la *Mariée* con *Étant donnés*, introduciendo los datos naturalistas. Otros objetos se insertan en esta búsqueda: *Not a shoe*, *Feuille de vigne femelle*, *Coin de chasteté* y *Objet-dard*. Estas obras se salen del registro del “gusto” más eficazmente que los demás *ready-mades*. No “exhiben”, aunque son formas que pertenecen a la intimidad, formas que quedan independientes de cada tipo de interpretación. Tal vez ya no se trate de una provocación sino de objetos que no se pueden interpretar, generaciones de una literatura absoluta en la cual una obscenidad todavía más cruda,

¹⁶ BENJAMIN, Walter, *La dialéctica en suspenso, Fragmentos sobre la historia*, traducción introducción y notas Pablo Oyarzún Robles, Arcis-Lom, Santiago de Chile, p. 49

¹⁴ BAILLY, Op. cit., p. 81

caracterizada por la violencia de una aparición, desembocará en *Étant donnés*. El espectador es, en efecto, solicitado para mirar a través de una fisura y se transforma en un *voyeur* absorto en la observación de una mujer desnuda que sostiene una lámpara de gas. No se ve la cabeza de la mujer y también una parte del cuerpo se encuentra escondida. La exactitud y precisión de la imagen parece transformar en objeto exactamente esta crudeza que tendría que engendrar turbación. El *voyeur* ya no ve una mujer desnuda sino algo que parece ser diferente de lo que está acostumbrado a espiar, así como, en un *ready-made*, una rueda se transforma en un objeto lejano de la concepción que estamos acostumbrados a entrelazar con su forma. Lo que trastorna no es la crudeza de la imagen sino el enigma que esconde. Como la *Esposa*, esta mujer nos rechaza, aunque de una manera mucho más definitiva que la *Esposa*, ya que Duchamp la representa de manera tan exacta que su evidencia se transforma en algo innatural. Lo que vemos, lo que ella no puede ver, no agota lo que, según Bailly es el “[...] mystère entier d’une visibilité que seul un naturalisme aussi exacerbé que celui de cette oeuvre peut créer”¹⁷. *Étant donnés* nos recuerda el grabado de Dürer en el cual se representa un pintor que dibuja a través de una reja y lo que el pintor diseña es una mujer desnuda que lo mira. La búsqueda sobre la perspectiva llevada a cabo por Duchamp termina entonces con la más clásica de las proyecciones, aunque el artista no se preocupa de rehabilitarla sino de utilizarla a título de ejemplo literal “[...] parce-qu’il n’y a que des projections”¹⁸, como escribe Jean-François Lyotard.

La representación de un mundo tridimensional sobre una superficie bidimensional está marcada por la personalidad del artista, por aquel nudo intrincado formado por la “cosa mental” y la relación sexual. Una relación que siempre Duchamp corrige a través de la ironía y de la distancia, características fundamentales del “célibat” del artista.

Duchamp declaró no ser nada más que un artista, sin embargo, lo que mayormente fascina de su obra es la afirmación de su voluntad en todas sus elecciones artísticas, la voluntad de dar la preferencia a un “rien” y de asignarle un nuevo valor; su decisión de seguir experimentando en un campo “otro” que nunca se transforma en una región oscura. Una racionalidad absoluta domina la evolución de la obra de Duchamp y permite que el artista llegue a alcanzar una visión onírica como *Étant donnés*. Todo esto es posible porque ha sido alcanzado un extremo acabado técnico.

1.2 b Kurt Schwitters: la poética del fragmento

Con respecto a la dispersión que caracteriza la época moderna, la esencia de la actividad de Kurt Schwitters parece tener una índole romántica. Todo lo que la sociedad ha rechazado como inútil es

¹⁷ Id., *Ibid.*, p. 88

¹⁸ LYOTARD, Jean François, *Inventaire du dernier nu*, en *Marcel Duchamp, Abécédaire*, Museo Nacional de Arte Moderno, París, 1977

recuperado y transformado por el artista de una manera cargada de sentido. En algunos casos el objeto no es propiamente transformado sino “devuelto” a nuestra atención gracias a la elección del artista, elección que transporta el objeto a una dimensión capaz de conservar su aura.

Precisamente un artista cuya obra viene destruida por la guerra es el hombre que intenta salvar los fragmentos que la historia constantemente borra o condena al olvido. En este sentido, la concepción del tiempo de Walter Benjamin resulta increíblemente en consonancia con la obra de Schwitters. En la obra de Benjamin la concepción del tiempo es el resultado de una experiencia política del presente: en la experiencia del presente tienen que entrelazarse el pasado y el futuro. Este tipo de definición de la historia está esencialmente consagrada a la “memoria de los sin nombre”¹⁹. Los fragmentos de la obra de Schwitters, los billetes de tren y los paquetes de tabaco, más que los objetos fetiche, parecen pertenecer a esta memoria de los desapercibidos, de los indiferentes, de los que no han entrado, hasta este momento, en la historia. Según Benjamin, es necesario asumir la memoria de los olvidados y, a mi modo de ver, la obra de Schwitters, parece moverse en esta dirección. Escribe Walter Benjamin: “Mientras que la idea de continuidad a su pasaje aplasta y nivela todo, la idea de discontinuidad es la base de la autentica tradición.”²⁰ En este sentido, la obra de Schwitters parece negar cualquier tipo de interpretación relacionada con la idea de progreso o de historia lineal, ya que tiene más bien las características del laberinto, donde ninguna búsqueda se acaba para siempre ni tiene un resultado unívoco. Una obra como el *Merzbau* se reduce hoy a una reconstrucción parcial que se basa principalmente en hipótesis y conjeturas, mientras que la interpretación de los *collages* ha sido afrontada principalmente por Elderfield y Schmalenbach²¹. En este sentido la obra de Schwitters parece pertenecer a una historia del arte que recupera los datos que no han sido considerados porque no apoyaban la hipótesis más consagrada, para no pertenecer a una historia lineal. La conciencia, y por lo tanto la memoria, con su equipaje de recuerdos e impresiones, tiene la ocasión de revelarse en una obra y de entrar de nuevo en contacto con la existencia. La cosecha de restos urbanos se transforma en la expresión de una resonancia, de un eco de lo real que se propaga en las obras de Schwitters gracias a la fuerza de transfiguración, metafórica, del artista.

La fragilidad de unos jirones de realidad adquiere la fuerza de cohesión de una profunda búsqueda teórica, sin perder nunca aquella resonancia que pertenece a cada objeto cotidiano que es recuperado y que, creo, nos fascina precisamente porque lo hemos perdido y reencontrado. El haberlo perdido para siempre, o el haberlo momentáneamente reencontrado, asocia estas

¹⁹ BENJAMIN, Walter, *GS.*, I, 3, 1241

²⁰ Id., *Ibid.*, I, 3, 1236

²¹ SCHMALEMBACH, Werner, *Kurt Schwitters*, Prestel, Monaco, 1967; Elderfield, John, *Kurt Schwitters*, Thames and Hudson, Londres, 1985

operaciones de la memoria a la recuperación de una impresión olvidada. Como en el caso de la *madeleine* de Proust, sólo una conciencia profunda puede permitir valorar nuevamente los fragmentos desechados de nuestra cotidianidad; sólo una sensibilidad superior puede conservar estos fragmentos por un período de tiempo suficiente para permitir su comprensión. En este sentido, la experiencia del despertar me recuerda el término de Walter Benjamin *Einfall*, el ser asaltado por lo que es radicalmente “otro” de mí, el otro que, sin embargo, me determina radicalmente aunque no pertenezca a mi historia presente. Se trata de una experiencia traumática del “despertar” que está relacionada con el recuerdo²². Los fragmentos de Schwitters, a mi juicio, surgen del pasado como algo que pertenece a nuestra historia y que, no obstante, han sido a veces dolorosamente olvidados. Escribe Walter Benjamin en un fragmento de la *Obra de los Pasajes*:

“El giro copernicano de la visión histórica es éste: se consideró que el punto fijo era lo «sido» y se vio el presente empeñado en dirigir el conocimiento, por tanteos, a esta fijeza. Ahora debe invertirse esta relación, y volverse lo sido inversión (*Umschlag*) dialéctica, ocurrencia invasora (*Einfall*) de la conciencia despertada. [...] Los hechos se convierten en algo que acaba de salirnos al paso, establecerlos es asunto del recuerdo. Y, de hecho, el despertar es el caso ejemplar del recuerdo. El caso en que nos cae en suerte acordarnos de lo más próximo, de lo más banal, lo que está más cerca.”²³

Benjamin se refiere al experimento de Proust cuando cambiaba los muebles en la duermevela de la mañana para vivir este “despertar” abrumador y el filósofo cita también a Bloch que define esta experiencia como la “oscuridad del momento vivido”. La emoción individual del despertar tiene que ser transformada, según Benjamin, en una experiencia que tenga vivencia en el plano histórico y colectivo. Los fragmentos insertados en las obras de Schwitters operan sobre nuestra conciencia de una manera parecida a la experiencia del despertar. Improvisamente, mirando una obra del artista, recordamos objetos y revivimos sentimientos que pertenecen a nuestra historia compartida, y no exclusivamente a nuestra infancia o a nuestros recuerdos más inmediatos. Existen obras de arte que tienen la capacidad de insertarse en la historia operando este giro copernicano del que habla Benjamin. Estas obras no quieren pertenecer a nuestra cultura interpretando solamente nuestro presente, sino que desean revivirlo para que este siga manteniendo su valor de referencia y de cambio. Como en el momento del despertar, sin embargo, la sensibilidad de un artista como Schwitters nos permite olvidarnos de las categorías previas para descifrar nuestro pasado de una manera nueva.

Apollinaire afirmó que se puede pintar con cualquier cosa, intuyendo la aportación revolucionaria de la primera aparición del *collage* en los cuadros de Braque y Picasso, no obstante, sólo Schwitters

²² BENJAMIN, Walter, *La dialéctica en suspenso, Fragmentos sobre la historia*, traducción introducción y notas de Pablo Oyarzún Robles, Arcis-Lom, Santiago de Chile, p. 19

²³ BENJAMIN, Walter, K 1, 2

utilizará todas las posibilidades plásticas del *papier collé* y transformará una técnica como el *collage* en la expresión de una visión global de la realidad. Sin embargo, según Jean Christophe Bailly, la obra de Schwitters no se reduce a una fidelidad absoluta a la técnica del *collage*. Si en sus dos mil *collages*, aproximadamente, siempre se halla una evidencia y una intensidad secreta, esto es posible porque las obras del artista tienen una fuerza compositiva que lo acerca formalmente al arte abstracto. Además, la obra de Schwitters no se limita a una única forma de expresión sino que asume distintas formas del lenguaje artístico: la escultura, la tipografía, la escenografía, la pintura misma y al final utilizará también la poesía para dar voz a su voluntad creadora.

La obra de Schwitters reúne las dos experiencias más innovadoras del arte del siglo XX, la abstracción y el *collage*: por una parte la voluntad de ruptura con relación a la pintura imitativa y por otra, la utilización de materiales triviales. Sin embargo, es propiamente la manera con la cual el artista resuelve la tensión contradictoria entre forma pura y material bruto la que coloca la producción artística de Schwitters en una posición central en el ámbito de las especulaciones de la época. Aunque el artista ocupe una función de primer plano en el período de la vanguardia, el suyo fue un recorrido solitario. Si bien su búsqueda se cumple en una dimensión privada, el artista nunca corta las ligazones con la realidad exterior, incluso en las más osadas composiciones abstractas. Parece que las composiciones adquieran un valor romántico, como si Schwitters se reservase una posibilidad de evasión de aquella realidad de la que, pese a todo, forma parte. Una contradicción todavía más violenta se insiere en este universo artístico: el contraste entre fantasía y desesperación. La obra de Schwitters se concluye de manera trágica: aquel universo artístico que quería reunir los elementos de la realidad en un coloquio constante de relaciones, se encontrará encerrado en un soliloquio. A excepción de alguna señal que llegará de Norte América, se puede decir que Schwitters ha sido olvidado en el último período de su vida; desterrado en la región de los lagos del Cumberland, muere a la edad de sesenta años en el hospital de Kendal. La recolección de cartas de Schwitters, publicada por Bailly en su monografía²⁴ no revela, sin embargo, ninguna expresión de desesperación sino la melancolía de un deseo que parecía no poder ser realizado: el de salvar la propia obra y al propio mundo del olvido. Según Bailly, la obra de Schwitters, tan clásica y equilibrada ahora que la percibimos como parte de un movimiento concluido cuya modernidad forma parte de la tradición, permanece misteriosamente viva.

La fuerza expresiva del lenguaje de Schwitters no depende tanto del hecho de que su obra no haya sido analizada suficientemente, aunque, por ejemplo, en el libro de Louis Aragon sobre el *collage*²⁵

²⁴ BAILLY, Jean Christophe, *Kurt Schwitters*, Hazan, París, 1993

²⁵ ARAGON, Louis, *Les collages*, París, 1965

no se cita al artista, como del componente siempre conmovedor de su creación. En el panorama del arte moderno la obra de Schwitters produce un efecto de intimidad y de privada confesión, aunque el artista no utiliza las formas canónicas y legitimadas de la representación del período. A diferencia de otros artistas de la vanguardia, pertenecientes a movimientos como el surrealismo y el dadaísmo, artistas que también utilizaban el *collage* o el *assemblage*, Schwitters tiene una componente profundamente conmovedora y, sin embargo, nunca fácilmente emotiva. Mientras las vanguardias declaraban la muerte del arte burgués y académico, del arte agradable y que imita a la naturaleza, un artista como Schwitters peleaba para representar simplemente su mundo privado, el lirismo y el profundo drama de un mundo destinado a desaparecer. Mientras las obras del dadaísmo intentan escandalizar y desubicar al espectador y el surrealismo expone las facetas más escondidas de nuestro subconsciente, Schwitters nos invita a entrar en coloquio con una realidad que quiere permanecer apartada. Mientras el componente revolucionario y más agresivo de la vanguardia se puede comprender, a mi juicio, sólo desde el punto de vista histórico, ya que por nuestra contemporaneidad ha perdido gran parte de su capacidad de escandalizar, cuando miramos la obra de Schwitters parece que leemos un poema secreto. Tenemos que leerlo sumisamente, como si estuviéramos hojeando las páginas de un diario o separando las hojas de un manuscrito que nos revelase una realidad lejana. La magia de la obra de Schwitters reside en parte en esta capacidad de hablar de grandes cosas en voz baja, de recolectar pequeños y aparentemente insignificantes objetos para representar nuestro mundo y nuestra cultura. La obra del artista parece seguir entonces la idea de historiografía de Walter Benjamin:

“Tan fuerte como el impulso destructivo es, en la genuina historiografía, el impulso de salvación. ¿Pero de qué puede ser rescatado algo «sido»? No tanto del desprestigio y del desprecio en que ha caído, sino de un determinado modo de su transmisión. El modo en que se lo honra como “herencia” es más funesto de lo que podría ser su desaparición”²⁶.

Kurt Schwitters, a diferencia de otros artistas contemporáneos, no quería destruir nada, no deseaba poner en duda nada, sino salvar algunos fragmentos de la indiferencia. Curiosamente, mientras que las obras vanguardistas que intentaban destruir la tradición han acabado siendo incorporadas a esta “herencia” que Benjamin declaraba como funesta, transformándose muchas veces en imágenes tan reproducidas y tan “mercantilizadas” que ya no significan nada, la obra de Schwitters sigue siendo una de estas tradiciones artísticas que necesitan ser salvadas y transmitidas, nuevamente interpretadas para su transmisión. Escribe Jean Christophe Bailly en su monografía que en la obra de Schwitters

“[...] le magnifique poème formel des lignes, des couleurs et des matériaux libérés [...] se colore d’un accent distinct et fragile, qui l’apparente à la force de souvenir et

²⁶ BENJAMIN, Walter, N 9, 3

lui confère la flexibilité et l'aura de l'écho lointain, des correspondances et du secret.²⁷

El aura de los fragmentos del artista nace de un parecido con los recuerdos y la remembranza que relacionan un objeto con un lugar o con un instante pasado y, sin embargo, en sus obras no me parece que sea tan importante localizar una iconografía autobiográfica como una serie de referencias, a mi entender, universales.

La formación de Schwitters se desenvuelve de manera lenta, como si el descubrimiento de sus posibilidades necesitase de un procedimiento complejo de aprendizaje. Con todo, se verifica una brusca aceleración entre 1916 y 1919; la producción de Schwitters, después de la definición de su peculiar voluntad artística, cubre un período de treinta años, desde 1917 hasta 1948. Así, una parte del recorrido del artista, los treinta años precedentes, están dedicados al aprendizaje del oficio. Los cinco años pasados en Dresde, desde 1909 hasta 1914, parecen no influir sobre Schwitters, a pesar de la vitalidad artística que caracteriza a la ciudad. Dresde, con los pintores del *Brücke*, como Munich con el *Blaue Reiter*, precede a Berlín en el movimiento del arte libre en Alemania, sin embargo el artista sigue la lógica acompañada de los géneros, en la Kunstakademie. Lo que resulta, sin embargo, más importante es que el artista, en su obra, reintegrará la realidad en el seno de la representación abstracta. Sus *collages*, a pesar de estar muy lejos de ser el resultado de una voluntad mimética, nos restituyen unos aspectos de la realidad gracias a la utilización de un material capaz de asumir y transmitir el recuerdo, la resonancia más secreta de ésta.

En el *collage*, el artista desarrolla cada modulación de color y en los cuadros expresionistas, contemporáneos de los primeros *collages*, equilibra aquella violencia expresiva que había aparecido en un cuadro como *Die Gewalten* (El cementerio de montaña) de 1919.

Como el velo de la divinidad de Sais levantado por Jacinto²⁸, la revelación no desvela un ángulo de la naturaleza sino la realidad en su totalidad, que parece mágicamente alcanzable. La realidad ya no es algo estático sino que se percibe en su devenir y las fuerzas formadoras del mundo pueden ser integradas por la fuerza formadora de la obra de arte

“[...] selon un philosophie de la création peut-être moins directement vitaliste que proprement romantique, dans le cas de Schwitters tout au moins”²⁹.

La obra de Schwitters revela una intuición que estaba ya presente en la "naturphilosophie" de Schelling, la intuición del "alma del mundo" en tanto que potencia sin un fin formador. El genio de Schwitters, que no era filósofo y que, sin embargo, se movía libremente en el ámbito del idealismo

²⁷ BAILLY, Op. cit., p.15

²⁸ NOVALIS, *Werke. Tagebücher und Briefe*, Munich, 1978

²⁹ BAILLY, Op. cit., p. 25

alemán, se tiene que hallar, a través del *collage*, en la conexión entre la inmersión idealista, interior, y la densidad material del mundo moderno. Será esta autónoma reflexión de Schwitters la que Huelsenbeck, representante del dadaísmo integral, condenará. Finalmente, un deseo común parece relacionar las personalidades de Schwitters y de Walter Benjamin. Ambos parecen buscar, en la proliferación de las imágenes de la época moderna, una justificación para salvar unos fragmentos de la realidad de la inevitable pérdida de sentido a la cual cada imagen parece destinada. El alma del mundo parece así residir no tanto en el propio mundo como en esa operación de recuperación que la personalidad de un artista hace posible. Schwitters presenta de nuevo aquella materia que es un eco de la interioridad, de la inmersión idealista. La técnica, la reproducibilidad de las imágenes, se transforma en la materia prima de una filosofía de la creación. Toda la realidad moderna parece estar en el origen de una obra tan reflexiva como la de Schwitters.

El *collage* es una técnica que pertenecía a las búsquedas artísticas del período, no obstante Schwitters lo transforma en algo suyo precisamente inventando un estilo que llama *Merz*, a partir de la última sílaba de la palabra *Kommerz*, y que engendrará toda una serie de nombres compuestos como *Merzbild*, construcción Merz. En julio de 1919 aparece en la revista *DER STURM* un artículo del artista titulado *Die Merzmalerei*, la pintura Merz. Empieza entonces una actividad artística compleja que no se puede dividir en categorías o en serie; el artista utiliza bien el *collage* bien el *assemblage* y, sin embargo, de su taller salen también esculturas, diseños, litografías, poesías Merz y, gracias al amigo Paul Steegemann, Schwitters publica en Hannover la novela *Anna Blume*, que lo hará célebre. Con todo, si inicialmente el *collage* parece ser sólo una técnica capaz de vehicular distintas influencias, desde el cubismo hasta la abstracción pasando por el expresionismo, bien pronto se transforma en la expresión de un lenguaje nuevo.

Un artículo de Schwitters de 1919 define así su programa: “La pintura Merz tiende a la expresión directa acortando el intervalo entre intuición y realización de la obra de arte.” Ya el cubismo había intentado disminuir esta distancia, sin embargo la aceleración en Schwitters es mucho mayor. Si el artista abandona la pintura en sentido estricto, este proceso adviene a través de la recuperación de la carga emotiva del *objet trouvé*. La voluntad de anular la distancia entre intuición y realización se realiza gracias a esta recuperación. A diferencia de Duchamp, Schwitters no neutraliza el objeto, al contrario, lo carga de significado, aunque su operación tiene el carácter común de una “exposición a modo de muestra”. La individualidad del recorrido artístico de Schwitters reside en la capacidad de recuperar el contenido latente de la realidad material, recorriendo un trayecto que enlaza con la abstracción y reúne así, a través de la técnica del *collage*, las temáticas fundamentales del arte del

siglo XX. El *collage* se libera de las primeras tendencias expresionistas para crear un nuevo mundo de formas.

Finalmente, la connotación expresionista y la estética impulsada por la revista *Sturm* impiden que la relación del artista con el movimiento Dada llegue a una total transparencia. En Alemania, el movimiento Dada, radical y politizado, declaraba de viva voz la muerte del arte y el fin de los valores. La búsqueda de Schwitters era considerada con sospechas por los dadaístas, cuando no declarada decididamente opuesta al pensamiento Dada. En 1920, Schwitters es mantenido al margen de la famosa “Feria Dada” de Berlín. Sin embargo, el propio Tristan Tzara escribirá a propósito del artista:

“Schwitters est une de ces individualités qui par sa structure intime a toujours été naturellement dada. Il l’aurait été même si ce cri de ralliement n’avait pas retentis en 1916.”³⁰

La amistad de Arp, Hausmann y Hannah Hoeh corroboran el testimonio de Tzara. No obstante, la contradicción residía en el espíritu mismo del dadaísmo; la declaración de insurrección contra el arte y contra la sociedad podía engendrar dos tendencias opuestas: o la pura violencia de un destierro nihilista y la acción política, o bien, a través de la negación, podía hacer surgir el sol de un mundo nuevo. Schwitters, sin embargo, no se percató de ninguna contradicción porque creía en una belleza nueva y vivía en un mundo que era capaz de engendrarla. Un artículo de Hans Arp, publicado después de la muerte del amigo, subraya la increíble naturaleza de la búsqueda del artista: “Schwitters implorait avec ferveur une rédemption de ce monde obscur, de cette nature empestée.”³¹ Si por un lado, como ha escrito Tzara, Schwitters era un dadaísta nativo, por otro lado no podía aceptar limitar el arte a una actividad negativa. Como subrayaba el propio Schwitters, en 1923 en el *Manifest Proletkunst*, firmado también por Arp, Tzara y Van Doesburg, el arte no tenía que limitarse a una actividad propagandística. Este manifiesto, publicado en el número 2 de la revista *MERZ*, ponía fin a sus relaciones con el movimiento dadaísta y al mismo tiempo afirmaba su personal interpretación del dadaísmo.

En el centro de la vanguardia nacía una nueva convergencia cargada de consecuencias: la relación entre constructivismo y dadaísmo. Bailly subraya que, a pesar de la afirmación de Huelsenbeck³², según el cual Schwitters es el Caspar David Friedrich de la revolución dadaísta por su idealismo intransigente, el artista fue todo excepto un hombre sombrío y pasivo. Sus viajes a Praga y a

³⁰ TZARA, Tristan, *Kurt Schwitters*, en *Œuvres complètes*, Tomo IV, Flammarion, París, 1980-1982, p. 416

³¹ ARP, Jean, *Kurt Schwitters*, artículo de 1952 publicado nuevamente en *Jours effeuillés*, París, 1966, p. 333

³² HUELSENBECK, Richard, *Dada and existenzialism*, en *Dada: monograph of a mouvement*, Willy Verkauf, Teufen, 1961

Holanda, las relaciones con Hausmann, Theo Van Doesburg y el movimiento *De Stijl*, testimonian su voluntad de no aislar su pensamiento en una soledad estéril. Aunque el artista se acerque al constructivismo del holandés Van Doesburg y luego al ruso de El Lissitzky, Schwitters permanece, de todos modos, fiel al dadaísmo. El artista establece relaciones con Vordemberge-Gildewart, Moholy-Nagy y Vilmos Huszar; los acontecimientos de la Rusia soviética sitúan a Alemania en el centro de una estrecha red de intercambios y los dos movimientos del dadaísmo y del constructivismo se encuentran sobre un terreno común de recíproco enriquecimiento. El Dada emprende una renovación formal, mientras que el constructivismo adquiere una actitud desenvuelta bien lejana, por ejemplo, de las búsquedas del Bauhaus. Schwitters encarna más que cualquier otro artista la convergencia de estos intereses. Aunque de distintas maneras, la obra de arte se transformará en una parte activa de la evolución social: como forma de propaganda en la Rusia revolucionaria o como reformulación estética en el Bauhaus. El propio Schwitters trabajará para la Pelikan y creará una agencia de diseño industrial *ante litteram*, el *Merz-Werbezentrale*. Finalmente, una tensión utópica se transforma en el trampolín de lanzamiento de un arte que quiere salir de los límites impuestos. Schwitters, con el *Merzbau*, quiere expresar literalmente esta tensión entre libertad y compromiso social y decide situarse en el centro de esta metamorfosis, de este engendramiento de la forma. La concentración del artista sobre el *Merzbau* aumentará de manera inversamente proporcional al debilitamiento de la tensión utópica de los años veinte.

La búsqueda de Schwitters parece ser afín a la actividad arqueológica, en su cosecha de fragmentos reunidos según un sentido aparentemente irrecuperable, y Jean Christophe Bailly llama en efecto “yacimientos” a los materiales utilizados por Schwitters. En la evolución formal de la obra del artista se inserta el conjunto de solicitaciones producidas por materiales diversos. Un viaje o el descubrimiento de un filón particular como el de las cajetillas de cigarrillos o también la aparición de un único elemento, resultan fundamentales para la elaboración de un *collage*. Bailly analiza dos ejemplos de *collage* que harán deslizar la búsqueda del artista hacia el *assemblage*. Schwitters utiliza madera *fluitata* en 1923, junto con Jean Arp. En *Der breite Schnurchel* (**Fig. 5**) el artista recoge unos trozos de madera que conservan una particular resonancia, una existencia autónoma derivada de su origen marino.

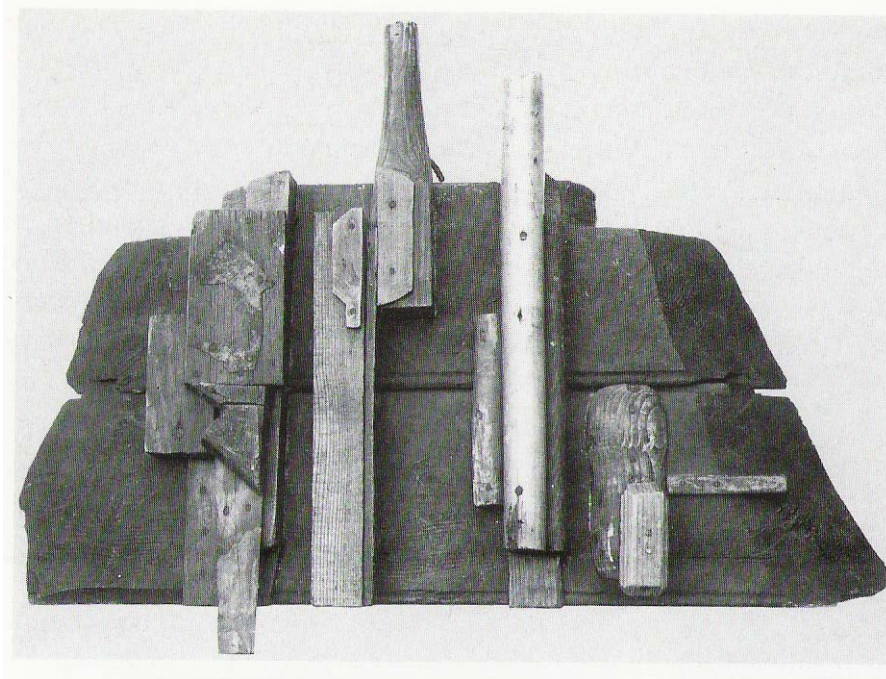


Fig. 5 Kurt Schwitters, *Der breite Schnurchel*, 1923

Se trata de una obra en la cual los trozos de madera son organizados en una estructura *De Stijl*. La rigurosidad de la estructura se ve perturbada por el color y, según Jean Christophe Bailly, será necesario esperar hasta Miró para hallar de nuevo tal potencia expresiva y alegría en la utilización de los materiales. Otro artista que ha utilizado los elementos naturales para expresar la misma alegría y ha tenido la misma fuerza expresiva como para jugar con las formas es, como veremos más adelante, Ángel Ferrant. La serie *Objetos hallados* de Ferrant, de 1945, juega con los mismos fragmentos del mundo marino. A pesar de que Schwitters no busca ninguna referencia directa con la realidad y utiliza un lenguaje geométrico y Ferrant, en cambio, se divierte encontrando en las formas naturales elementos antropomórficos, lo que acerca estas obras es la misma fuerza expresiva, la misma vitalidad y alegría que permite al artista alemán superar el marco estructuralista y a Ferrant superar la simple referencia figurativa.

En el *assemblage Merzbild Kijkduin* (**Fig. 6**) Schwitters separa los elementos creando un espacio vacío, solución bastante rara en su obra. El artista normalmente organiza sus composiciones llenando el espacio hasta el límite de la saturación. Sin embargo, en esta obra el vacío libera una gran energía, parece conservar un aire de vacaciones, una atmósfera marina. Esta construcción me recuerda los mecanismos contruidos por los niños con trozos de madera y detritos recuperados en la playa. Como una especie de mecano *ante litteram*, este *assemblage* parece esperar un poco de viento marino o la mano de un niño para empezar a moverse.

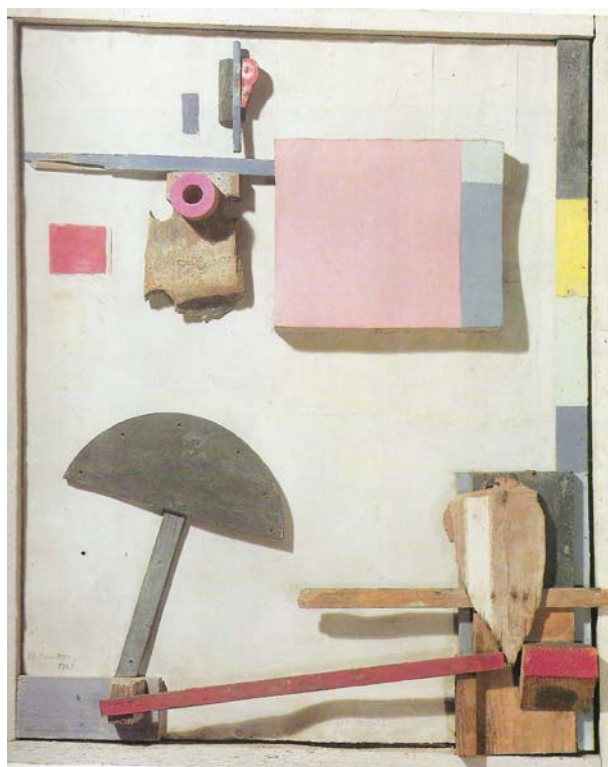


Fig. 6 Kurt Schwitters, *Merzbild Kijkduin*, 1923

Las obras más tardías, que proceden de esta composición, y el uso de materiales marinos o encontrados en el campo en los años del exilio, revelan esa tendencia melancólica que caracteriza la personalidad de Schwitters. En estas composiciones se intuye aquel deseo de contacto directo con la naturaleza perdida que forma parte de su cultura romántica. No obstante, en *Kijkduin* no se encuentra aún esta nostalgia sino el gozo por vivir unas vacaciones inesperadas, la alegría por un momentáneo alejamiento de la ciudad. El marco un poco irregular y la construcción de este extraño juguete mecánico, parece negar la composición *constructivista* para alcanzar una dimensión más alegre, subrayada por los colores pastel.

Los *assemblages* y *collages* de Schwitters, que recogen los detritos de la vida urbana, podrían tal vez asociarse a los textos entusiastas de Baudelaire, donde el poeta y crítico describía los elementos distintivos de la sociedad moderna, elementos que parecían tan asombrosos porque apenas habían nacido. Sin embargo, la operación de Schwitters es más bien melancólica, ya que los fragmentos utilizados en sus obras son los que la sociedad contemporánea ha utilizado y, después, olvidado: de alguna manera se trata de los elementos “difuntos”, rechazados, de la sociedad. No se encuentra ningún componente de exaltación de la vida moderna, como se podría fácilmente hallar en el futurismo. En la obra de Schwitters se revela, también en el juego de las formas, un matiz melancólico, como si aquellos fragmentos formasen ya parte de un mundo perdido. No me parece que el artista cuestione sólo la sociedad contemporánea, que se disolverá en la violencia de la

Segunda Guerra Mundial, sino la disolución sin tiempo de cada realidad contingente. Como en las composiciones de Guardi y en las fantasías de Piranesi, las ruinas de un mundo percedero son recogidas para que aún se pueda percibir su fuerza cuando todos sus objetos hayan perdido su valor de uso, su sentido primario, su cultura de referencia. Con todo, la nostalgia que parece circundar las obras de Schwitters no es semejante a la que experimentamos cuando observamos las fotografías de una época irremediabilmente perdida. Los fragmentos de Schwitters no parecen pertenecer ni al mundo particular del artista ni al nuestro, sino que la obra de arte nos devuelve estos restos para que adquieran aquella existencia autónoma capaz de liberarlos de cada limitación temporal.

El yacimiento principal utilizado por el artista es, en estos años, de esencia preponderantemente urbana. La ligazón con el movimiento Dada residió fundamentalmente en la consistencia urbana de los fragmentos recogidos por el artista. Cosas encontradas y con texturas diferentes forman el primer *collage* definitivamente libre de la deuda con Hannah Hoeh y Raoul Hausmann. Schwitters utiliza fragmentos de revistas ilustradas, aunque en él no predominará nunca una tendencia narrativa y crítica, como en los dadaístas. La página ilustrada es, en efecto, cosechada y organizada esencialmente por su valor formal. La obra *Oskar* (Fig. 7), por ejemplo, es un *collage* en el que la organización de la composición parece partir del fragmento que da nombre a la obra para luego producir una especie de caída hacia abajo. La figura circular, arriba a la izquierda, es el vértice de una pirámide constituida por otros fragmentos de *collages*. El azul marino oscurece el ángulo izquierdo superior, subrayando, por contraste, el color neutro de las páginas de diario.



Fig. 7 Kurt Schwitters, *Mz 150 Oskar*, 1920

El discurso que organizan los fragmentos es de tipo pictórico y permanece fiel a la lección cubista, como se puede ver en obras de 1920 como *Das Baumberbild* o *Das Kotsbild*. El material es escogido por su posibilidad de integración en el interior de una ley de composición y, a diferencia de la operación dadaísta, no es transformado siguiendo una lógica de desviación que tiene una finalidad crítica o narrativa. Las obras como *Wenzel Kind* (Fig. 8), más próxima a Max Ernst, son bastante raras.

El elemento crítico es presente en las obras de Schwitters, sin embargo no es nunca declarado, está implícito en la metamorfosis del material y en el

antiacademicismo del método. El “idealismo” de Schwitters, que irritaba tanto a Huelsenbeck, consiste precisamente en la libertad real de la obra, libertad que la dispensa de cada tipo de agresividad. El mundo de Schwitters no es el de Georg Grosz: todo lo que el artista encuentra en este mundo es inmediatamente transportado hacia una dimensión “otra” que Schwitters considera de manera absolutamente autónoma. El *collage Wenzel Kind* no parece nacer de una intención profana y se transforma, en mi opinión, en una citación jocosa capaz de transformar la reproducción de la célebre *Madonna Sistina* en una imagen de diario ilustrado, no privada de una particular elegancia. La operación de Schwitters transporta cada elemento de la realidad hacia una dimensión que es exclusiva del arte. También los fragmentos de la realidad urbana pertenecen a este plano equilibrado y autónomo mucho más de lo que pertenecen a la ciudad de George Grosz.

El material tipográfico ofrece a Schwitters distintas posibilidades plásticas. Más allá de las inserciones de páginas de diario, recurso típico del cubismo, el artista utiliza también papel de embalaje, billetes de entradas a espectáculos, billetes de transporte y octavillas. El artista reflexiona, además, sobre la contraposición entre tipografía gótica, todavía muy común en la época en Alemania, y tipografía latina, sinónimo entonces de modernidad. La solución más comúnmente adoptada en el uso de tipografías es la citación, en cambio, el material, a excepción de algunas obras como *Mai 191* o *Auf Blau*, no asume nunca un valor preponderante. Así, un *collage* como *Mit Kreuzspinne* (**Fig. 9**) puede ser considerado un ejemplo del estilo clásico y equilibrado de Schwitters. El artista organiza aquí caracteres tipográficos de diferentes dimensiones, una araña de una página ilustrada y *des papier collés*, que son dispuestos según un orden que se podría definir como clásico, principalmente por su íntima coherencia, su extremo equilibrio formal.



Fig. 8 Kurt Schwitters, *Mz 151. Wenzel Kind*, 1921



Fig. 9 Kurt Schwitters, *Mit Kreuzspinne*, ca. 1921

Una tensión hacia el equilibrio actúa contemporáneamente sobre la composición y sobre la organización de los materiales. Una pequeña araña se encuentra en el ángulo superior izquierdo y parece reequilibrar la aparente casualidad de los fragmentos de diarios. Los contornos regulares del fragmento de la araña se oponen a las páginas arrancadas y los grandes caracteres tipográficos puestos al revés se contraponen al pequeño fragmento central, ligeramente inclinado. En los *collages* de Schwitters se pueden encontrar unas tendencias que influyen en las decisiones formales, unos componentes dadaístas o *constructivistas*, preferencias por un particular material o yacimiento. Las diferentes potencialidades estilísticas del artista se realizan en sus obras de manera alternada sin que se verifique una preponderancia clara.

El artista permanecerá sustancialmente fiel a las leyes de la articulación de las formas y de los colores regulados por el estilo *constructivista* solamente en su aproximación tipográfica, aunque también aquí se permitirá unas expresiones no totalmente ortodoxas. Schwitters no se decide nunca completamente a asumir la línea recta, ni las formas y los colores primarios de la reducción *constructivista*: “Schwitters est l'écolier buissonnier du formalisme, comme il a été passeger clandestin de Dada.”³³ Desde el expresionismo y la representación de un mundo interior oscuro e inquietante, desde el romanticismo de una subjetividad atormentada, el artista ha intentado alcanzar la tranquila objetividad del orden de la forma pura. Con todo, el espacio de la forma pura, en Schwitters, no puede quedar inhabitado, según Bailly, por lo que el artista lo colma de una resonancia interior que es, no obstante, más calma, como liberada del ansia y proyectada en una

³³ BAILLY, Op. cit., p. 65

atmósfera aérea. Creo que en los *collages* de Schwitters se halla de nuevo la armonía de un mundo que ha eliminado el desorden, no tanto por haber instaurado una regla que borra cada infracción, como por haber acortado aquella distancia que separaba la intuición de la práctica artística. Ninguna rigidez teórica ahoga las formas de Schwitters, al contrario, una ligera brisa parece ordenarlas, según un principio de necesidad que tal vez pertenece sólo al artista y que, sin embargo, se intuye en el placer que aquel aire ligero parece producir. Subjetivo y objetivo, formal e interior, el arte de Schwitters, según Bailly, está muy cerca de la expresión de Kandinsky.



Fig. 10, Kurt Schwitters, *Mz. 231, Miss Blanche*, 1923

El paralelismo entre lenguaje y creación artística se puede considerar como un método de análisis particularmente pertinente para la obra titulada *Miss Blanche* (Fig. 10). Este *collage* parece asumir una función programática, como si Schwitters hubiese querido ilustrar su método compositivo. Según Bailly, *Miss Blanche* es una especie de *pre-collage*, un *collage* cuyos fragmentos parecen no haber sido todavía ordenados según una ley compositiva, sino expuestos según un orden que permite revelar su evidencia estética. La trama ortogonal, *constructivista*, parece entrar en contradicción con los fragmentos de naturaleza urbana que introducen unos motivos exóticos de pirámides, de nombres cargados de sugerencias. El Cairo, Egipto, Miss Blanche, “[...] cigarette qu'on imagine lourde et captivante, rêverie cairote ou alexandrine faite à Hollywood ou Genève”³⁴,

³⁴ BAILLY, Op. cit., p. 67

se transforman en los elementos de un viaje inmóvil que parece franquear los márgenes constructivistas. Literalmente, este *collage* es la enunciación de una gramática, de una lengua, con su sintaxis, con la concatenación de las partes y la frase gráfica organizada por la partición de los fragmentos. Una lengua que está constituida por sus materiales, por sus propios elementos, así pues, por un léxico. Según Bailly³⁵, el misterio de la obra de Schwitters se revela aquí de manera extrañamente programática. Un rigor tan absoluto es raro en las obras del artista, sin embargo el material utilizado es extraño a las aptitudes formalistas. Tal vez el aura de estos fragmentos se pueda exponer solo a través de semejante rigor de formas; cada elemento que asumiese un valor puramente compositivo distraería la atención del fragmento que aquí, en cambio, asume una evidencia absoluta. Si bien *Miss Blanche* no responde a ninguna intención didáctica, por otro lado, también parece ser una especie de instrucción para el uso de la doctrina Merz.

“La vertu de métamorphose de l’art de Schwitters -faire de l’art avec des riens – s’impose ici comme un langage dont le mécanisme serait mise à nu ”³⁶.

Desde mi punto de vista, esta operación de “presentación” de los fragmentos se acerca de manera programática a la concepción del *objet trouvé* y, por lo tanto, a la organización del *Merzbau*, obra que analizaremos más adelante. Por primera vez el artista simplemente “expone” unos fragmentos sin que las normas decorativas o la composición tengan la ventaja. Como en el objeto encontrado dadaísta y surrealista, aquí lo que el artista resalta es el componente exótico y fascinante de los fragmentos. Los colores “coloniales”, desérticos, permiten soñar metas lejanas y asociar un olor aromático a la marca de cigarrillos “Miss Blanche”. La interpretación “occidental” de Egipto y el nombre francés de los cigarrillos no parecen querer asociar esta imagen a una posible crítica del colonialismo europeo. Mientras que en otras obras más tardías de Schwitters, el componente crítico está presente, en este caso la obra mantiene un aire más jocoso y sereno.

Como en la *Mariée* de Duchamp, una total voluntad artística se desvela en esta obra, como en una especie de manifiesto programático. Sin embargo, a diferencia de una declaración de intenciones, aquí el objetivo ya ha sido alcanzado, los fragmentos ya han sido salvados del olvido y Schwitters no parece querer interpretarlos, utilizando la metamorfosis del lenguaje artístico, sino, tal vez, simplemente reunirlos para revelar su poder evocador.

Finalmente, es necesario destacar la relación entre comunicación visual y lenguaje. Existe una especie de paralelismo implícito que puede ayudar al crítico a analizar la composición de una obra artística. Al igual que en la comunicación verbal, la obra de arte puede ser estudiada en sus

³⁵ Op. cit., p. 68

³⁶ Op. cit., p. 68

componentes de léxico, en el caso de Schwitters los fragmentos que componen el *collage*, y en su organización sintáctica. Los fragmentos son organizados según una relación de subordinación o de coordinación que puede ser analizada lógicamente. Existen implicaciones históricas que modifican la relación entre léxico y sintaxis. Cuando Schwitters pone el acento sobre la sintaxis o sobre la concatenación, su método se acerca a las reflexiones *constructivistas*, aunque su particular léxico parece pertenecer al área dadaísta. En el artículo de 1919 publicado en *DER STURM*, Schwitters define así su método:

“Las imágenes de la pintura Merz son obras de arte abstractas. La palabra Merz significa esencialmente la combinación de cualquier material para un fin artístico y técnicamente la equivalencia de cada material tomado individualmente [...] Más todavía, la destinación (el destino) inicial del material no tiene importancia [...] El artista crea mediante la elección (Wahl), la distribución (Verteilung) y la transformación (Entformung) del material”³⁷.

Este texto, contemporáneo de los primeros *collages*, nos permite reconstruir una teoría artística que Schwitters no organizará nunca de manera sistemática y que, sin embargo, es la base de toda su obra y de la que nunca se alejará. En Schwitters, la preocupación por acortar el intervalo entre intuición y realización de la obra siempre permanece dominante. La elección, la distribución y la transformación no son etapas distinguibles sino partes de un único procedimiento creador y se transforman en los elementos que caracterizan la tentativa de aceleración en la cual la intuición es un vector que atraviesa toda la creación. El *collage* no comienza en el estudio del artista sino en la calle y, observa Bailly, el arte nace caminando y se ejerce en una continuidad cuya única ruptura es la conclusión de la obra de arte. La característica general que informa toda la obra de Schwitters es que todos los elementos utilizados por el artista son fragmentos encontrados casualmente, objetos rechazados que el mundo ha utilizado y luego ha abandonado. La obra de arte reenvía así, a una realidad externa, aquel mundo de donde los fragmentos han sido recuperados y salvados. De manera diferente de Arp o de Matisse, en las acuarelas recortadas Schwitters no prepara sus formas, porque la forma es el resultado del encuentro entre elementos brutos que vienen solo ligeramente adaptados por el artista. Contrariamente también a Max Ernst, Schwitters no utiliza sus fragmentos para dibujar una línea narrativa porque él desea revelar el poder narrativo que se encuentra implícitamente contenido en el material mismo; el principio de la equivalencia de los materiales, enunciado en el artículo de 1919, es entonces respetado. Si Apollinaire escribía: “Tout les corps sont égaux devant la lumière.”³⁸, para Bailly, Schwitters habría podido declarar “Tous les objets sont égaux dans ma penombre.”³⁹

³⁷ SCHWITTERS, Kurt, *Die Marzelerei*, en *Anna Blume und andere*, Du Mont, Colonia, 1986, p. 23

³⁸ APOLLINAIRE, Guillaume, *Les peintres cubistes, Meditation esthétiques*, Pierre Cailler, Ginevra, 1950

³⁹ BAILLY, Op. cit., p. 70

Los *collages* del artista liberan una emoción relacionada con el pasado, una emoción semejante a la melancolía que experimentamos mirando una foto amarillenta, y también, una sensación más impalpable, menos definible, que parece nacer de la comprensión de una realidad que parecía privada de palabra. La fuerza del sentido escondido en el material es entonces más profunda que el recuerdo. Esta fuerza tiene origen en la resonancia y parece rebotar sobre la realidad para crear un poema plástico de relaciones “ [...] avec d’authentiques poissons pris dans le filet: pour coller à la légende, on pourrait dire que Schwitters fait revenir dans la jungle des villes l’histoire du Roi Pêcheur”⁴⁰. El fragmento recogido por la calle tiene, por lo tanto, el poder de transformarse en el signo de la realidad entera. El *Eigengift*, término compuesto que evoca la cualidad de resonancia de cada material, es el nombre que Schwitters ha dado a éste poder. El *Eigengift* es el modo particular de la resonancia de un material. En una carta de Schwitters, que Elderfield cita, Bailly encuentra una alusión a esta cualidad mágica de los objetos:

“Un jour j’étais allé avec Arp au bord de la mer chercher des matériaux, des matériaux Merz. Arp était intéressé et me donnait aussi des morceaux de bois ou des pierres. En général, je ne pouvais pas les utiliser. Mais je le voyais, lui, dans ces morceaux.... ce n’est que très rarement qu’il trouvait un morceau correspondant à mes sentiments typiques ...”⁴¹

El artista se transforma en coleccionista y busca en los objetos el sentido que define sus diferencias. Precisamente esta diferencia crea la relación, el punto de contacto que Arp no es capaz de reconocer. En esta relación, el mundo exterior está despojado de toda aura estética, un billete de tren no se puede decir que sea estéticamente bello, sin embargo adquiere un aura, término que utiliza Walter Benjamin para referirse al eco de un sentido que parece resonar⁴². El mundo, el mundo así como es, trivial, sin jerarquías, adquiere gracias al reconocimiento del aura, una virtud de oráculo. Según Bailly, se pueden enlazar los fundamentos de la modernidad (Baudelaire) y la modernidad en acto (Schwitters) para reconocer en el *collage* la forma simbólica del siglo XX. Sin embargo, la obra de arte que mejor simboliza mi concepción del *objet trouvé*, como fragmento capaz de despertar asociaciones que pertenecen a momentos distintos de la historia, a memorias particulares y, a pesar de eso, también universales, es el *Merzbau*. La parte más introvertida y secreta de la operación artística de Schwitters se revela en esta obra “imposible”. Aquí encontramos todo el mundo particular del artista transformado a través del lenguaje Merz. El término *Eigengift*, utilizado por Schwitters, es fundamental para esclarecer la metodología que permite al artista utilizar unas técnicas como el *collage*, el *assemblage* y el objeto encontrado y transformarlas en un

⁴⁰ Op. cit., p. 71

⁴¹ Op. cit., p. 72

⁴² “¿Qué es el aura propiamente hablando? Una trama particular de espacio y tiempo: la aparición irreplicable de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse.”, en BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Obras*, libro 1, vol. 2, Abada editores, Madrid, 2008, p. 16

lenguaje artístico totalmente autónomo en el marco de las vanguardias. El término *Eigengift* está formado por la palabra *Gift*, “veneno”, y *Eigen*, que se podría traducir como “mi propio”. La traducción inglesa comúnmente utilizada del término es “self-poison”, que se podría traducir en español como “mi propio veneno”. ¿Qué entiende entonces Schwitters con la expresión *Eigengift*?

“For Schwitters the German word *Eigengift* translates both as an inner content and as inner poison”⁴³.

Según Mindrup, el mundo Merz utiliza las asociaciones multisensoriales entre objetos y materiales para la construcción de ideas arquitectónicas y compositivas. La idea fundacional del mundo Merz de Schwitters es que todos los objetos materiales tienen un *Eigengift*, un “contenido interior” o un “veneno interior”. Aunque los materiales tienen cierto contenido interno, cuando son manufacturados para transformarse en objetos utilitarios, según Schwitters, se envenenan o se corrompen. El *Eigengift* de un objeto material se modifica y corrompe puesto que su identidad individual cambia en función de su nuevo estatus de producto de fabricación. Así pues, para que los objetos puedan ser utilizados en las construcciones del artista, tienen que perder el valor funcional de “utensilios” para recuperar su contenido interno. El veneno tiene que ser eliminado para revelar su contenido originario. Para recuperar el valor primario del objeto, Schwitters disocia el objeto de su contexto original y, gracias a la composición y a su sensibilidad, regala al objeto una nueva identidad, en el nuevo contexto de la obra de arte. Schwitters, según Mindrup, aplica este concepto *Merz* a dos modelos arquitectónicos que realiza con objetos encontrados. En el primer modelo arquitectónico, el *Merzbau*, el objeto encontrado llega a transformarse en material arquitectónico gracias a su capacidad de cambiar de aspecto cambiando de contexto. Mindrup se refiere, por ejemplo, a la pieza cilíndrica de madera que identificamos con un trompo y que, sin embargo, se convierte en la aguja de una catedral, o en la fina pieza circular de marfil que identificamos con un botón de pantalón y que se convierte en un reloj de la torre. La obra formada por todos los objetos juntos recuerda entonces una pequeña iglesia con una torre.

⁴³ MINDRUP, Matthew, “i is a Material - the Modelling of Merzbau”, en <http://www.uel.ac.uk/materialmatters/abstracts.htm>



Fig. 11 Kurt Schwitters, *Schloss und kathedrale mit brunnen*, 1922

No obstante, siempre según Mindrup, en el segundo modelo arquitectónico de Schwitters, el *Schloss und kathedrale mit brunnen* (**Fig. 11**), la yuxtaposición del tocón de pino, que representa el árbol del haya, y del corcho no recuerda necesariamente a un castillo y a una catedral con un pozo en el patio. En este caso, los objetos no cambian de aspecto y no parecen formar parte de una arquitectura. Este ejemplo sugiere otra idea de la construcción, un modelo que utiliza otras cualidades sensoriales como base para construir una estructura arquitectónica. Para explicar la yuxtaposición de distintas cualidades sensoriales de los propios objetos para formar una arquitectura, Mindrup recuerda la teoría de Kandinsky sobre la forma y los colores en pintura. Kandinsky relaciona la composición en sus pinturas con la utilización de las cualidades *sinestésicas* del color como material para la composición. Según Kandinsky, las formas rojas en la superficie de la pintura no tienen por qué ser utilizadas para representar un objeto identificable. Las cualidades *intrasensoriales* del color rojo tienen que revelarse a través de un tema no-objetivo que es invisible al ojo y que, sin embargo, es visible a la imaginación. De una manera similar, el olor fresco del tocón alpestre de pino de Schwitters se puede entender como un intento de despertar, a través del material, la sensación de ligereza y espaciosidad. Como modelo *sinestésico*, el gris de la corteza del haya, el olor de los trozos de pino y la esponjosidad del corcho son materiales que componen la imagen de un castillo y de una catedral con un pozo en el patio. Las cualidades *sinestésicas*, afirma Mindrup, de los objetos encontrados permiten que los materiales puedan modelar las ideas arquitectónicas que son invisibles al ojo pero visibles a la imaginación. Desde mi punto de vista, el análisis de Mindrup resulta muy interesante para analizar las cualidades materiales de los objetos que forman una arquitectura y, sin embargo, resulta menos útil para analizar otro componente del objeto encontrado, el componente que transforma, precisamente, una arquitectura en una obra de arte poética y universal. La diferencia fundamental entre la obra *Schloss und kathedrale mit brunnen* y el *Merzbau* es que, en este último, las cualidades de los objetos encontrados no dependen

exclusivamente de los sentidos, de sus cualidades materiales, sino de una serie de componentes más bien relacionados con la memoria y el recuerdo. Por ejemplo, un trompo no es exclusivamente una forma cónica que puede recordar una aguja sino un objeto que forma parte de un mundo de juegos que tiene muy poco que ver con la religiosidad de una catedral. A diferencia de Kandisky, el procedimiento de Schwitters es capaz de solicitar asociaciones que provocan emociones e interpretaciones mucho menos codificadas. Un mechón de cabellos o un objeto *kitsch* no tiene por qué despertar el mismo recuerdo o la misma sensación en todos los espectadores y su “contenido interior” no tiene por qué estar siempre subordinado a la composición. Si Schwitters quiere liberar los objetos de este veneno que es la interpretación exclusivamente utilitaria de los mismos, no creo que desee transformarlos en piezas regidas exclusivamente por una necesidad arquitectónica.

Así como la escultura, a lo largo de la Historia del Arte, se libera de la arquitectura para conquistar su autonomía, los objetos encontrados de Schwitters adquieren una independencia de la estructura compositiva que le permite no transformarse exclusivamente en formas arquitectónicas. El *Merzbau*, por lo tanto, no se puede considerar exclusivamente como una arquitectura sino que el propio espacio vital de Schwitters, su estudio y vivienda al mismo tiempo, se transforma en una obra de arte, en una gigantesca construcción Merz. Sin embargo, del *Merzbau* nos quedan solamente algunas fotografías, algunos testimonios y una reconstrucción parcial del *Sprengel Museum* de Hannover. En efecto, el *Merzbau* fue completamente destruido durante la Segunda Guerra Mundial. Schwitters ha ido más lejos que muchos otros artistas que han intentado conformar su espacio de trabajo a su espacio mental, desde Piero de Cosimo hasta Mondrian⁴⁴. Tal intención revela, según Bailly, dos tendencias sólo aparentemente contradictorias: por una parte una propensión de demiurgo y por otra una tendencia al repliegue sobre sí mismo, es decir, un deseo de encerrarse en un mundo particular. La tendencia hacia el repliegue y el secreto estaba ya presente en las cajas realizadas por la heroína de su novela *Anna Blume*, en las cuales el *collage* se transforma en maqueta. Las cajas quedaban, sin embargo, en una dimensión portátil mientras que el *Merzbau* revela un interés propiamente arquitectónico, ya localizable en obras precedentes. El tema de la catedral, central en la arquitectura expresionista, había sido afrontado anteriormente en la pequeña construcción, ahora destruida, titulada *Schloss und kathedrale mit brunnen*, obra que hemos analizado anteriormente y que se encuentra reproducida en *Frülicht*, la publicación de Bruno Taut, guía intelectual de la corriente expresionista en arquitectura. El *Merzbau*, sin embargo, puede considerarse como una caja gigantesca y como una catedral particular al mismo tiempo. Bailly se refiere a la monografía de John Elderfield⁴⁵ para trazar la génesis de la obra, construida en la casa

⁴⁴ BAILLY, Op. cit., p. 88

⁴⁵ ELDERFIELD, John, *Kurt Schwitters*, Thames and Hudson, Londres, 1985

taller de Hannover. El período de elaboración es discontinuo; partiendo de los años 1919-20, en el cual el artista se acerca a las vanguardias, hasta su definitiva salida hacia Noruega en 1937, se pueden delinear diversas fases. Un primer período preparatorio precede a una fase de construcción propiamente dicha (1923-30), luego seguida por un período de elaboración más lento, a causa de los numerosos viajes de Schwitters a Noruega. El *Merzbau* no parece haber sido compuesto siguiendo un plan general sino más bien parece haber sido engendrado, como un inmenso *collage*, a partir de las sugerencias y de los elementos inesperados que la materia misma sugiere al artista. Se podría imaginar el *Merzbau* como un texto fragmentario, un texto capaz de revelar una concepción estética totalitaria, y, sin embargo, cada tipo de reconstrucción filológica resulta puramente conjetural. La obra desapareció y aunque se hubiese conservado, se podría analizar sólo el estado final y cada hipótesis sobre su composición no se podría sostener *a priori*. No obstante, es probable que la obra haya comenzado con las columnas, acumulaciones verticales de *collage* y *assemblage* juntos. La columna más antigua es de 1920, sin embargo, la que podemos observar en una fotografía de 1923 define mejor el carácter general del *Merzbau*. Los materiales utilizados son mucho más diversos que los de los *collages* y revelan una atención particular por el objeto en su singularidad. El *Merzbau* se caracteriza precisamente por su dimensión fetichista; las columnas desarrollan esta dimensión a través de una intuición constructiva que integra los objetos en una arquitectura unificadora. Schwitters utilizó una estructura provisional de alambres y cuerdas para transformar en arquitectura palpable la relación entre los elementos; precisamente esta especie de telaraña se puede considerar como la base de la concepción del *Merzbau* mismo. Las relaciones así creadas no son exclusivamente espaciales sino que revelan un laberinto de sentido viviente y el edificio, definido por Schwitters como al mismo tiempo cubista y gótico, se estructura siguiendo estas leyes secretas, no formales. Si los contenidos Dada adquieren sus formas gracias a la estructura *neococonstructivista*, existe una especie de rivalidad entre contenido y estructura. El artista la resuelve, en parte, creando unas “grutas” donde recoge todo el material Dada y simbólico. Tal vez Schwitters quiera preservar los fragmentos de una arquitectura totalizadora que tiende a relegar su sentido a simple elemento decorativo. La estructura gótico-coconstructivista no es, en efecto, más que una apariencia que esconde un universo secreto :

“[...] qui évoque les rites d’inclusion et de fondation de civilisation anciennes -je pense notamment aux briques rituelles des temples et palais assyriens. Chaque *brique* est en fait un *brique* votive, que cela soit ou no visible.”⁴⁶

Cuando Schwitters pensó en construir un *Merzbau* en Estados Unidos, lo describió de manera puramente formal, como una escultura abstracta, cubista, en la cual era posible pasear creando o descubriendo planos imaginarios. El artista subrayaba el impacto sugestivo: quién entraba en la

⁴⁶ BAILLY, Op. cit., p. 91

escultura creaba estos planos imaginarios. La composición estaba pensada por el artista como un conjunto de partes independientes en el cual, sin embargo, cada parte se definía como un marco del espacio a ella más próximo. Sin embargo, el *Merzbau* de Hannover no se asemeja a esta estructura *constructivista*. Aunque la reconstrucción del museo de Hannover resulte parcial, nos encontramos en un espacio mental encarnado en tres dimensiones. El *Merzbau* se parece más bien a una casa, es una obra que expresa la voluntad de alejar cada fragmento de la simple decoración. La infancia y la magia se hallan de nuevo en la estructura alveolar de la obra. Lo que el *Merzbau* revela no es un espacio en n dimensiones sino un tiempo definido por unos recuerdos y unas sensaciones que habían sido olvidados. El *Merzbau* reúne, más que espacios distintos, tiempos distintos, crea un “mundo posible” donde objetos y personas que nunca han pertenecido a la misma dimensión puedan convivir juntos gracias al recuerdo, a través de una memoria capaz de relacionar momentos y vivencias distintas. Creo que el hombre selecciona los recuerdos, las imágenes y los conceptos que son, en algún sentido, más aceptables, más reconocibles y que tienen entonces un patrón común. El mundo de la memoria, por lo tanto, resulta un mundo epistémicamente posible. Incluso, es a través de las normas que regulan este mundo como cada uno de nosotros vive en el mundo real. Sin embargo, una sensibilidad como la de Schwitters podría construir un mundo capaz de recoger todos los fragmentos y los recuerdos que los hombres no han sido capaces de retener, un mundo posible donde la historia, según la utopía benjaminiana, fuese la historia de los más débiles. En algún sentido, este mundo utópico sería el mundo donde las leyes del más fuerte, del más útil, de lo que económicamente sea más rentable y fácil no ganarían. Este mundo posible sería el de la liberación del veneno de la utilidad, el de la recuperación de un sentido interno más necesario.

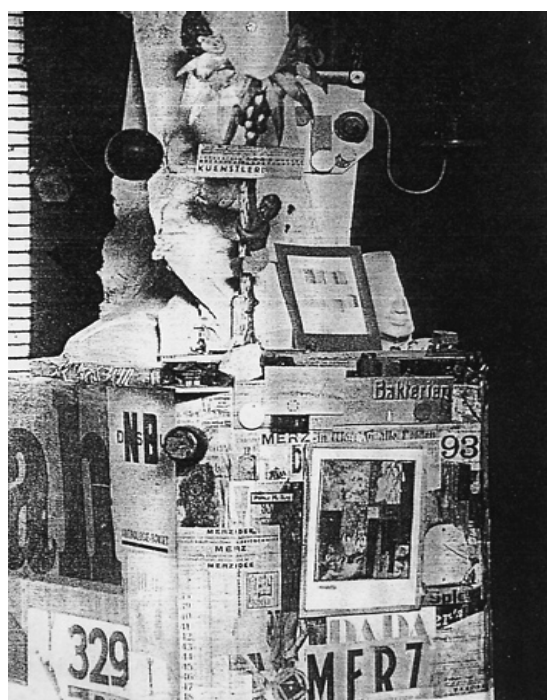


Fig. 12 Columna Merz, fotografía de 1923 circa

Detrás de la estructura del *Merzbau*, se esconde un laberinto semejante al inconsciente, aunque este inconsciente se relaciona con la capacidad de despertar los recuerdos en el sentido proustiano y no tanto con la generación de imágenes típicas del surrealismo. El mundo de Schwitters, según Bailly, se acerca por su valor de remembranza al “monumento” como lo concibe Riegl, en su valor personal y particular, y se transforma en una verdadera casa ritual⁴⁷. Entre los objetos incorporados en el *Merzbau* se encuentra un lápiz de Mies Van Der Rohe, un trozo de la corbata de Van Doesburg, un mechón de los cabellos de Richter o el sostén de Sophie Taeuber. Una especie de hechizo por el universo de las películas y de las revistas populares parece acercar, según el crítico, la atmósfera del *Merzbau* al clima de *M. Le Maudit* y de las películas expresionistas.

El *Antro del sexo y del crimen* y el *Antro de los asesinos* cohabitan con el *Antro de los Nibelungos* o de *Goethe*, de *Arp* o de *Moholy-Nagy* mientras que la *Catedral de la miseria erótica*, parte de la construcción, enlaza las obsesiones de Schwitters con la conciencia de extracción urbana que lo acerca a Grosz, Schad y, tal vez principalmente, a Brecht, Wedekind o Von Horvath.

La “ciudad” de Schwitters, *memento mori* y *work in progress*, obra no terminada e interminable, despierta el deseo de una arqueología para siempre imposible. Así como un recuerdo de la infancia restituye una imagen que nunca será fiel a las dimensiones de la realidad pasada, de igual modo la ciudad de Schwitters se transforma en un laberinto de recuerdos que nos incita a localizar los vestigios en la realidad presente. Como las antiguas y míticas ciudades que se estudian en los documentos y en los relatos, el *Merzbau* es la huella de un universo total en el que se encuentra reflejado el artista. Ciudad monumento de una vida, la obra se transforma en la cosecha de las huellas de esta propia vida. Según Bailly, si Joyce recoge en una sola obra la proliferación de un día interminable que representa la esencia del hombre moderno, Schwitters recoge en el *Merzbau* la proliferación de imágenes que pertenecen a la modernidad⁴⁸. Se puede interpretar, así, el arte de Schwitters como el resultado de un deseo de revelar la eternidad, una especie de clasicismo, de la realidad contemporánea. En la tranquila composición de sus *collages*, los elementos parecen ordenarse para formar una épica de la modernidad y ser transportados a un tiempo que los sustrae a la contingencia, como los fragmentos del día de Leopold Bloom que, asimilados al tiempo infinitamente más rarefacto de la Odisea, se transforman en símbolos de una misma eternidad.

“Le raccourcissement de la distance entre l’intuition et la réalisation de l’oeuvre d’art, il a été donné au Leopold Bloom artiste, au flaneur actif qu’etait Schwitters de le vivre et de l’éprouver comme une éthique.”⁴⁹

⁴⁷ Bailly, Op. cit., p. 92

⁴⁸ BAILLY, Op. cit., p. 113

⁴⁹ Op. cit., p. 113

La ética de Schwitters se aproxima tal vez al heroísmo del hombre moderno que Baudelaire encontraba en la chistera de sus contemporáneos o al día infinito del héroe de Joyce, aunque su ética revela sobre todo el deseo de transformar el pasado, cada momento de aquel presente que continuamente se nos escapa, en un tesoro.

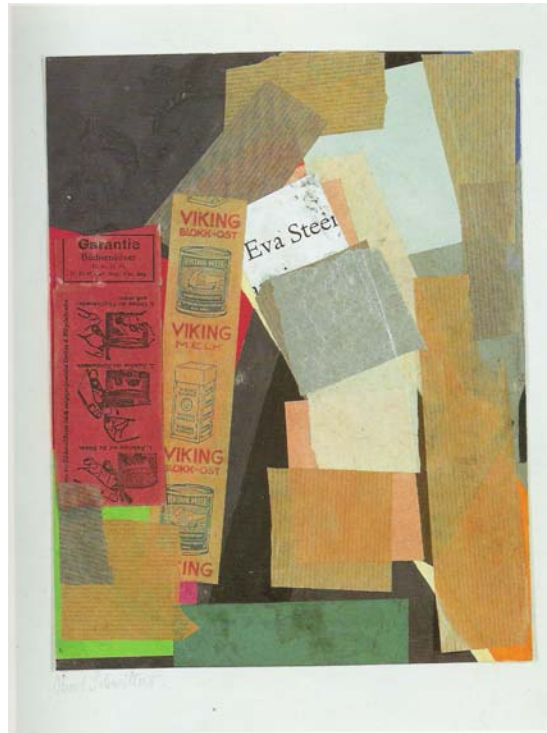


Fig. 13 Kurt Schwitters, *Eva Stee*, 1937

Sin embargo, el mundo que Schwitters quiere desvelar a través de su ética se transforma en desierto. El último capítulo del libro de Bailly⁵⁰ está dedicado al exilio del artista. La actividad de la vanguardia es destruida por el nazismo. Aunque Schwitters no parece apoyar ninguna posición política, sus obras se encuentran en la exposición de "arte degenerado" organizada por los nazis en 1937. En enero de 1937 el artista deja el *Merzbau* y sus archivos al cuidado de su esposa Helma y se traslada con su hijo a Noruega, a Lysaker, cerca de Oslo. Schwitters no decide exiliarse en un centro urbano más grande, donde habría podido mantener los contactos con otros artistas, y su actividad parece continuar serenamente, como si no se hubiesen producidos cambios.

Se encuentran pocas alusiones a la situación presente: en el *collage* de 1937-38 el título, *Opened by customs*, denuncia los controles de la correspondencia de Schwitters mientras que el idioma nórdico de la publicidad para la leche *Viking*, en el *collage* *Eva Stee* (**Fig. 13**), siempre de 1937-38, testimonia el cambio de residencia del artista. En este *collage*, Schwitters parece modular las

⁵⁰ Op. cit., p. 115

relaciones entre el simple papel del paquete y los fragmentos de papel coloreado, manteniendo una composición preponderantemente vertical; introduce luego la publicidad de la leche y ese nombre de mujer que parece realzar el tono del *collage*, un tono grave en la elección de los colores y en la regularidad geométrica. Sin embargo, es en el *assemblage* donde se impone un cambio de ambiente, alejando al artista de la connotación principalmente urbana. En la obra *Mit alter de harke* aparece un viejo rastrillo y, junto con los viejos trozos de madera flotante, el artista utiliza círculos de mimbre, trozos de piedra o de corcho. Ya anteriormente Schwitters parecía haber manifestado un cierto cansancio ante los cuidados del formalismo; la madera dominante y las pequeñas manchas de color del *Neues Merzbild* de 1931 parecen ser signos heréticos en el interior de la disciplina constructivista. Bailly subraya que la fase constructivista en Schwitters corresponde a una cumbre optimista, mientras que la construcción del *Merzbau* marca como una zona de sombra. El *Neues Merzbild* inaugura una ruptura donde el artista utiliza materiales brutos y el destierro favorece la tendencia de Schwitters hacia un cierto lirismo antiformalista. Una especie de voluntad artística borrasca y precipitada parece dominar las pinturas, los *collages* y aún más los *assemblages* de estos años. El *Eigengift* de los materiales alcanza una agresividad que anteriormente no había tenido nunca. Sin embargo, la obra de Schwitters aparece marcada otra vez más por una pérdida, pérdida que nos obliga a suponer la presencia de una carga expresiva propia del material en una obra que también ha sido irremediablemente perdida. El *Haus am Bakken*, la casa sobre la pendiente, que Schwitters construyó en Lysaker, fue completamente destruida por un incendio en 1951 y no poseemos ninguna fotografía de ese nuevo *Merzbau*. Parece que la tensión utópica que sostiene las construcciones de Schwitters esté destinada a permanecer en el mundo de las ideas. Tal vez el *Merzbau* podía vivir sólo en presencia del demiurgo que lo había creado, seguramente a nosotros no es dado saber cómo esta obra habría sobrevivido a la época de la proliferación de las imágenes. Como el *collage*, creo que el *Merzbau* habría sido un muro de contención que permitiría la recuperación del sentido de las cosas, un muro contra la fuerza de este torrente que es la época contemporánea. Me parece que es posible hallar en Schwitters precisamente este deseo de retener, de conservar el fragmento, la imagen y la memoria antes de que desaparezcan y no sea ya posible descifrarlos. Desde el *Merzbau* de Schwitters o las cajas "para" su heroína Anna Blume, todo un mundo artístico parece haber sido encerrado en un espacio limitado para que fuese transportable y salvaguardado de su destrucción. Pérdida de sentido o desaparición total, Schwitters tenía que contrastar la destrucción de su obra como la de los fragmentos de la realidad. Como artista que acoge las sugerencias del ambiente en que trabaja, es posible que Schwitters haya construido el *Merzbau* de Lysaker con los jirones de aquella realidad y, así, la obra habría tenido que aparecer más rústica. Lo que Jean Christophe Bailly subraya es la necesidad del artista de proyectar al

exterior su arte y de hacer acrecentar sus raíces directamente en el suelo que lo aloja. El artista hará lo mismo en Inglaterra, a pesar de las condiciones precarias de su salud.

Bailly recuerda, en su monografía⁵¹, un acontecimiento de la infancia de Schwitters. En 1901 unos niños destruyen el jardín de flores que cuidaba el joven Schwitters, en la casa de sus padres. El acontecimiento fue tan traumático que el muchacho sufrió una parálisis durante dos años y se volvió epiléptico. Según Bailly, resultaría fascinante contar la vida del artista como si fuese una leyenda, un cuento que comienza con un jardín destruido y que seguirá con un jardín continuamente reconstruido, sin embargo, tal vez esta leyenda limitaría la génesis de la obra de Schwitters a un acontecimiento particular, cuando en realidad la violencia pertenece a la experiencia de cada hombre y de cada época.

Un acontecimiento que implicó a todo el mundo y que finalmente destruyó también el jardín particular de Schwitters fue la invasión de Noruega en 1940, que obligó al artista a abandonar todo y a huir de nuevo. Cuando llega a Edimburgo, como ciudadano alemán, el artista es trasladado a un campo de presos civiles. Liberado en 1941, el artista se traslada a Londres y luego a Lake District, donde muere en 1948. La actividad considerable de este último período se encuentra, no obstante, acompañada por un debilitamiento progresivo del estado de salud de Schwitters. Los *collages* asumen una dimensión mayor y el material recogido es muy a menudo de tipo ilustrativo. Las revistas se transforman en una ligazón entre campo y ciudad, aunque no se puede hablar propiamente de un regreso al Dada. En efecto, la integración de material ilustrado que proviene de los medios de masas, técnica fundamentalmente perteneciente a una época de veinte años posterior al Dada, crea unas composiciones que prefiguran el *Pop Art*. Ante el limón y el maíz de *Grün uber Gelb*, de 1947, no se puede dejar de pensar en Rauschenberg o en Rosenquist. Sin embargo, la fundamental fidelidad al *collage* de los años veinte, nos recuerda que Schwitters continúa utilizando este alfabeto para componer sus frases elegantes y complejas, sin ninguna pretensión de análisis social. Simplemente las novedades relacionadas con otro ambiente y con otra lengua permiten aumentar la extensión de su vocabulario. El *collage* se transforma, para Schwitters, en el lugar de la certeza, mientras que el extravío se confina en otras obras. La tensión se transparenta en construcciones como *Drama* de 1944 o en pinturas como *Red rubber ball picture*, de 1942. Parece que, en estas obras, el artista no haya tenido el tiempo de componer los materiales y las formas para revelar sus armonías secretas. Parece como si Schwitters hubiera recogido velozmente los fragmentos, como si una lucha contra el tiempo exigiese una nueva violencia de expresión. Las huellas de la pintura parecen evocar la *action painting* y la armonía mozartiana de los *collages* viene sustituida por un sonido desconocido y tétrico. Hay aún obras que mitigan este canto trágico,

⁵¹ BAILLY, Op. cit., p. 121

como *Heavy Relief*, de 1945, con su juego de contrapunto cromático, con todo, este nuevo canto resuena también en el muro en relieve del *Merzbarn*.

Un henil puesto a disposición del artista por el arquitecto paisajista Harry Pierce, en la región de los lagos del Cumberland, se transforma en una ocasión para realizar un nuevo sueño de total ambiente natural. Sin embargo, el artista muere antes de que el sueño se realice y hoy nos queda tan sólo un muro trabajado en relieve en el que están insertados algunos objetos encontrados. También aquí se revela la insistencia orgánica que caracteriza numerosas pequeñas esculturas del artista, la tendencia al movimiento y ese carácter sinfónico que anima algunas de sus últimas obras. “He crecido para dar gusto a los demás”⁵², escribe el artista en una nota de 1939 y sus obras nos regalan todavía este placer, este eco de las cosas que a veces percibimos en la poesía. La vida de Schwitters no puede ser contada, así pues, como si fuese la leyenda de un jardín continuamente reconstruido porque su obra, afirma Bailly, posee esa libertad que pertenece a la utopía: utopía que el arte, cuando corre hacia adelante, es capaz de conquistar. Bailly encuentra la esencia de la creación de Schwitters precisamente en esta libertad que tiene la fuerza de crecer en el mundo sin ahogarse⁵³. Las reglas de una composición constructivista o de un juego de relaciones dadas no son más que una especie de partitura que permite a las notas ser audibles, crear una música comprensible para el oído humano. Tal vez también Schwitters haya soñado en el destierro, como el músico del Doctor Fausto de Thomas Mann, con crear una obra regulada por las leyes superiores del universo, una obra totalmente libre porque ha sido engendrada por la necesidad absoluta. Sin embargo, si tal melodía hubiese sido concebida, habría sido inaccesible al hombre, aunque fiel al mundo.

⁵² Nota citada por Ernst Schwitters en el catálogo *Kurt Schwitters in Exile*, Londres, 1981

⁵³ BAILLY, Op. cit., p. 127

1.3 Ángel Ferrant: “Todo se parece a algo”

Ángel Ferrant nace en Madrid en 1890 y marca el panorama artístico español de un modo discreto y, sin embargo, revolucionario. Su sensibilidad y su ironía no le permiten, a pesar del reconocimiento como escultor y como pedagogo, aprovecharse de su posición profesional. Aún así, su amor por el arte y la seriedad de su pensamiento impulsan a Ferrant a apostar por un compromiso artístico difícil y profundo.

En la evolución artística de Ferrant, el *objeto encontrado* es sólo uno de los muchos elementos que utiliza para la definición de su lenguaje poético. En este sentido, una frase de André Gide, frase que Ferrant colgó a la entrada de su estudio, resulta reveladora: “Todo está dicho ya: pero como nadie escucha, es necesario empezar continuamente.”¹ Haciendo una lectura de su correspondencia, parece que pocas personas escucharon a Ferrant y que sólo algunos críticos han intentado valorar adecuadamente su obra, a pesar de que se inserta plenamente en el debate de la vanguardia europea más innovadora y reconocida. A mi juicio, resulta difícil atribuir a Ferrant una etiqueta artística o trazar una línea de investigación que se caracterice por una absoluta coherencia formal: los lenguajes surrealistas y dadaístas seguramente han influido en Ferrant, aunque su producción parece fundamentalmente independiente y su proceso creativo relativamente asimilable a cualquier movimiento artístico. Su producción teórica refleja los debates más importantes del panorama cultural español, en particular, la contraposición entre figuración y abstracción. Ferrant desarrolla este tema de manera absolutamente personal, interesándose principalmente por los reflejos prácticos de la teoría. Probablemente, este componente pragmático es la razón principal de la ausencia de especulaciones sobre la utilización del *objeto encontrado* en su obra, aunque, en su producción escultórica se revele una pasión y una sensibilidad particular por los objetos comunes.

Ferrant escribe sobre los objetos ya en sus primeros artículos en *Alfar* cuando, después de haber ganado una plaza como profesor de modelado y vaciado, se traslada a La Coruña para impartir clase en la Escuela de Artes y Oficios. *Alfar* es una revista dirigida, desde 1923, por el poeta uruguayo Julio J. Casal que, a diferencia de la revista “enxebriata” *Nos*, da acogida a toda la joven literatura española y americana, como a toda la vanguardia de la época. Sin embargo, Ferrant empieza a trabajar con utensilios y objetos varios sólo en 1932, en una serie que titula *Objetos* y que presenta en 1933 en la Galería Syra, bajo los auspicios del grupo ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas). Los mismos objetos se expondrán en 1936 en París, junto a las obras surrealistas de Arp, Breton, Dalí, Max Ernst, Magritte, etc., en una exposición organizada por Charles Ratton. También en

¹ FERNÁNDEZ del Amo, José Luis, “La obra de Ángel Ferrant”, en V.V. A.A., *Ángel Ferrant*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1983

1936, Ferrant participa en la Exposición *Logicofobista* presentada por ADLAN en Barcelona. Cassanyes, en la introducción del catálogo, explica que la *Logicofobia* es una tendencia metafísica y no surrealista, aunque se apoya también en el subconsciente y en la espontaneidad. En esta exposición, Ferrant presenta *Composición*, un objeto realizado con materiales diversos en 1934, y un dibujo. No obstante, Ferrant se adhiera al movimiento *Logicofobista*, considero que nunca justifica su obra en la simple espontaneidad ni parece buscar nuevas vías de expresión a través del sueño o del inconsciente. Su búsqueda se centra más bien en las formas: la capacidad de los objetos de comunicar a través de la materia y de las formas.

Después de haber vivido, gracias a un traslado como profesor de modelado en 1920, en la Barcelona vanguardista y haber participado en todos los movimientos intelectuales de la capital catalana, en 1934 Ferrant vuelve a Madrid. El artista tendrá que sufrir los cambios culturales provocados por las normativas estéticas del régimen de Franco y, poco después de llegar, destruirá todos sus *Objetos* del año '32, obras que habían provocado escándalo también en Barcelona. Hasta 1946, Ferrant no vuelve a exponer esculturas constituidas con objetos.

En 1942 se crea en Madrid una asociación denominada Academia Breve de Crítica de Arte. Esta asociación celebrará cada año dos exposiciones: el Salón de los Once y la Exposición Antológica. En el III Salón de los Once, en enero de 1946, se dedica una sala especial a Ferrant. Gracias a la invitación de Eugenio d'Ors, también director de la Academia, el artista expone una serie de pequeñas esculturas realizadas con objetos encontrados en las playas y en los campos de Galicia. Ferrant estaba acostumbrado a la naturaleza gallega, ya que desde niño veraneaba en la casona de Los Monelos, en el lugar de Corgo, cerca de La Coruña². La serie de objetos se intitula *Objetos hallados*. En un texto titulado “Recuerdo esto: veraneo en Galicia”, Ferrant describe estos días de verano en Fiobre, donde encuentra unos objetos sorprendentes que trasforma en esculturas.

“En aquel sitio había infinidad de minúsculas piezas de ese mundo viviente y yo me entretenía contemplándolas, valiéndome de cristales de aumento o de mis manos para darles vueltas y verlas por todos lados. Quemándome la piel con aquel aire bravo iba llenando un saco con pedruscos, animaluchos o fragmentos que, al final de la sesión, veía como esculturas a la sombra ya del arbolado o de algún peñasco de la ribera...”³.

Ferrant utiliza estos objetos intactos, sin modificarlos, o los manipula estudiando sus fracturas, texturas y el efecto de su materia y color. Cada objeto nos recuerda, en estas obras, a una imagen de

² VÁZQUEZ de Parga, Ana, “Sobre Ángel Ferrant: vida y obra”, en V.V. A.A., *Ángel Ferrant*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1983

³ FERRANT, Ángel “Recuerdo esto: veraneo en Galicia”, texto inédito, cita en Fernández del Amo, José Luis, “La obra de Ángel Ferrant”, en V.V. A.A., *Ángel Ferrant*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1983

la realidad que nos rodea. No se trata, en estos casos, de objetos abstractos, sino de objetos que, por sus formas, recuerdan a fragmentos de nuestra realidad. Por esta razón, aquí, la operación de Ferrant se aproxima al concepto de memoria de Aristóteles. La concha utilizada por Ferrant en la obra *Marinero Narciso* (Fig. 14), por ejemplo, recuerda a la concha desde donde nace la Venere de



Fig. 14 Ángel Ferrant, *Marinero Narciso*, 1945

Botticelli y, ciertamente, este marinero parece presumir de la referencia. La memoria, en este caso la referencia a un cuadro o a la imagen de un hombre en equilibrio inestable, es lo que permite al artista ver en el objeto elegido un parecido con las imágenes que no están delante de sus ojos en el momento presente. En la memoria está, según Aristóteles⁴, la confluencia entre imagen y tiempo. Sin embargo, lo que, a mi parecer, resulta extraordinario es que el espectador pueda compartir los recuerdos del artista gracias a su capacidad de síntesis. Gracias a Ferrant, muchos objetos que semejaban insignificantes recuperan su espacio en nuestra memoria, como objetos artísticos y como

objetos que remiten a una realidad poética muchas veces descuidada. La memoria, según Aristóteles, excluye la presencia de la cosa porque se refiere no a la cosa misma sino a la imagen. Efectivamente, el marinero representado por Ferrant es un marinero, aunque de hecho, no lo sea: lo que está representado es al mismo tiempo marinero y representación. Sin embargo, en este caso, Ferrant no sólo representa un marinero utilizando unas conchas, sino que se refiere a todo un mundo de representación que sobrepasa nuestra imagen de un marinero común: Ferrant se refiere contemporáneamente al mito de Narciso, a una Venus clásica, a la sensación de inestabilidad y de movimiento que nos da el mar, etc. Una representación, y en consecuencia también una obra de arte, según Aristóteles, permite que la misma obra de arte se considere “por sí misma”, tanto por sus valores formales y estéticos, como por imagen de otra cosa. Si se considera por sí misma, esta representación es simplemente un objeto de la imaginación. Como objeto de la imaginación, la obra de arte está fuera del tiempo, no se refiere a ningún momento ni a ningún elemento concreto, no se relaciona con ningún instante preciso. No obstante, si esta misma obra de arte se considera exclusivamente como imagen de otra cosa, como imagen, por ejemplo, de un momento que hemos vivido, será una semblanza que remite a un objeto ausente, constituyendo entonces un recuerdo, siempre que esta imagen se perciba como pasado. En este sentido, una fotografía que testimonia un momento concreto de nuestra historia difícilmente se transforma en una obra de arte “fuera del

⁴ ARISTÓTELES, *De Memoria et Reminiscentia*, 1, 450 a 25 – 451 a 17; *Del sentido y lo sensible y de la memoria y el recuerdo*, Aguilar, Buenos Aires, 1973.

tiempo”, sino cuando sus valores estéticos o sus contenidos emotivos traspasan el simple valor de documento.

El marinero de Ferrant no es evidentemente una representación de un marinero concreto que pertenezca a nuestra memoria, pero sí es una obra de arte que juega con nuestros recuerdos para reconstruir una imagen que compartir.

En la introducción a la recopilación de textos escritos por Ferrant, *Todo se parece a algo*⁵, se destaca que el artista ya había resumido el objetivo de su creación en el texto *La escultura y su área*⁶, donde afirmaba la necesidad de indagar en las formas de la naturaleza viva y, en particular, en los valores mismos de la forma. La escultura también depende de los aspectos lúdicos relacionados con la creación y nace, según Ferrant, de “sentimientos espontáneos” que son muy parecidos a los de los juegos infantiles: el artista defiende la importancia de una expresión “primordial” como la de la recreación intuitiva de objetos.

Esta consideración de Ferrant sobre los aspectos lúdicos de la creación puede ser iluminada por el análisis de Ernesto Grassi⁷ relativo a la interpretación del juego en Novalis. Novalis, según Grassi, afirma que el lenguaje, el dialogo, es un juego de palabras y que cada juego se sirve de elementos, instrumentos, que tienen algo de real. Cada juego no sólo necesita de instrumentos, sino también de la definición de reglas que no son deducibles de los instrumentos utilizados para jugar. Además, al juego no pertenecen sólo los instrumentos, sino también hechos o acciones que hacen posible el desarrollo del juego mismo. El arte, en consecuencia, como el lenguaje, siguiendo esta teoría, revela las posibilidades que están escondidas en el juego y que no pueden ser conocidas a priori, antes de la acción de jugar. De esto deriva tanto la curiosidad del artista durante la creación, como la del espectador durante la contemplación, puesto que las posibilidades se revelan tanto a través de las distintas historias de cada uno de los objetos, como a través de las distintas percepciones del artista y el espectador.

Paralelamente a la idea de juego, de expresión intuitiva, Ferrant se refiere al mito del creador primigenio, mito que se encuentra en la base de las teorías formuladas por la Escuela de Altamira. La escuela de Altamira fue creada en 1948 por el pintor Mathías Goeritz y se trataba de una escuela de pintura y escultura en Santillana del Mar, cerca de las cuevas de Altamira, donde se reunían pintores, escultores y poetas, casi todos extranjeros. La posibilidad de generar una expresión

⁵ FERRANT, Ángel *Todo se parece a algo, Escritos críticos y testimonios*, edición de Javier Arnaldo y Olga Fernández, La balsa de la Medusa, Madrid, 1997

⁶ FERRANT, Ángel, “La escultura y su área”, en *Alfar*, n. 34, 35, 37, 42 y 46, La Coruña, X-1923 a I-1925

⁷ GRASSI, Ernesto, *La metáfora inaudita*, Aesthetica edizioni, Palermo, 1990

artística “incontaminada” y la fascinación por el arte primitivo eran algunas de las preocupaciones que acomunaban a los fundadores de la Escuela de Altamira; sin embargo, Ferrant parece preocuparse más profundamente por “retrotraer la percepción a las disposiciones originarias, germinales, de la creación y, con ello, al mito de los valores morfogenéticos puros.”⁸ Para explicar esta concepción, emplea el término “ingenuo”, y Carlos Edmundo Ory, para presentar a los “nuevos prehistóricos” de la Escuela de Altamira, se refiere al artista como a un “hombre-niño”. Esta presunta ingenuidad nace más bien del deseo de evitar una producción artística estéril, puramente repetitiva y sumisa a las normas estéticas imperantes. Se trata, a mi juicio, de defender una moralidad de la expresión artística frente a los “fariseos” de la convención expresiva, sin pretender definir un nuevo paradigma estético.

El arte vivo que defiende Ferrant, alrededor de 1950, con otros miembros de la Escuela de Altamira como Gasch, Llorens Artigas y Goeritz, es el arte que no traiciona la pureza de la intención, y uno de los paradigmas de esta pureza son las pinturas murales de Altamira y la moderna abstracción. El surrealismo de Joan Miró, las obras de Calder y Klee, la formas de Henry Moore o el expresionismo influyeron en los “altamirenses”. Sin embargo, como afirma Gúllon, “La ausencia de un arquetipo, de un modelo, permite el libre juego de la imaginación.”⁹



Fig. 15 Ángel Ferrant, *Cráneo*, 1945

Ferrant experimenta, al modo surrealista, con las asociaciones formales en los *Objetos hallados* de 1945 y también juega con la percepción para que ésta pueda originar una visión estética sorprendente. Pero desde mi punto de vista, la pretendida “ingenuidad” de estos objetos se consigue no exclusivamente por las relaciones formales que el artista encuentra, por ejemplo, entre una concha y una figura humana, sino por medio de las referencias que pertenecen a un

juego de la imaginación que remite a la memoria, a la infancia, a la sensibilidad. En estos objetos no hay ningún elemento de avispada ironía, como en muchas obras surrealistas y dadaístas, sino simplemente un juego de formas que busca, también, la belleza y la armonía. Los objetos de Ferrant, desde mi punto de vista, no tienen ningún componente dramático ni expresionista, sus formas son alegres y jocosas, pertenecen a un mundo de la fantasía donde el mango de una escoba puede ser un caballo. Los componentes más “oscuros” de las obras surrealistas, el inconsciente, el

⁸ FERRANT, Ángel, *Todo se parece a algo, Escritos críticos y testimonios*, edición de Javier Arnaldo y Olga Fernández, La balsa de la Medusa, Madrid, 1997, p. 40

⁹ “Algunas ideas sobre Altamira y el arte moderno”, en *Primera Semana de Arte en Santillana del Mar*, Santander, Escuela de Altamira, 1950, p. 38

sueño, la distancia que no se puede colmar entre apariencia y realidad, la absurdidad de pretender alcanzar una realidad “objetiva”, son todos elementos extraños a los objetos encontrados de Ferrant y, más en general, a todas las obras de arte que buscan en el juego y en la memoria parte de su justificación.

Ferrant se niega a participar en los debates estériles de su época y prefiere adoptar una posición comprometida con la misma actividad creativa, indicando a través de su producción una de las direcciones que la escultura contemporánea puede emprender. En su primer texto crítico, “El regionalismo en el arte”¹⁰, el artista se refiere al debate contemporáneo entre tradición y naturaleza para denunciar el vacío conceptual que se esconde detrás del término “tradición”. Para Ferrant, el concepto de tradición en su época permitió la proliferación de monumentos y la manía de dedicar pergaminos, mientras los términos *regionalismo* y *realismo* sólo estrechaba aún más el concepto de tradición. Para defender su idea de la forma, Ferrant se apoya en la tradición formalista alemana, principalmente, en la interpretación *vitalista* que de ella hace Ortega y Gasset. Ferrant se opone, por tanto, al realismo histórico, como expresión del carácter español, y al idealismo, que renegaba de la naturaleza.¹¹

Según el artista, una obra de arte puede estar viva exclusivamente si el artista ha considerado la forma como valor principal. Ferrant considera también que el artista, para crear una obra viva, tiene que mirar la naturaleza, pero no tanto para imitarla como para entender sus normas, sus principios. La vida se encuentra, entonces, en las formas, y el arte se convierte en una segunda naturaleza. Las formas se encuentran también en los objetos que nos rodean, en los utensilios que utilizamos cada día. En 1931 Ferrant realiza su serie más experimental hasta el momento: los *Objetos*. El artista fue fundador y miembro de *Los Amigos del Arte Nuevo* (ADLAN), un grupo que reflexionaba sobre el estado del arte contemporáneo y que investigaba sobre los confines entre disciplinas. Con un componente más bien irónico y jocoso que reglamentario, ADLAN organiza distintas exposiciones, conciertos, conferencias y proyecciones de cine. Las exposiciones se interesaban particularmente por los objetos kitsch, el arte negro, las postales y el dibujo infantil. En este contexto, Ferrant crea sus obras, construidas con objetos mutilados, descompuestos o modificados, y sus ensamblajes, obras construidas con piezas de distintos objetos. En 1933, en la Galería Syra, se exponen estas esculturas con unos títulos tan sugerentes como *Novia*, el *Anfibio Galopante* o el *Hidroavión*. Es evidente que el componente que más influyó en Ferrant fue el componente lírico y lúdico del surrealismo. Las obras de Ferrant parecen inventar un mundo donde

¹⁰ FERRANT, Ángel, “El regionalismo en el arte”, en *Alfar*, n. 32, La Coruña, IX, 1923, pp. 2-4

¹¹ FERNÁNDEZ, Olga “La imagen insólita. En torno a la obra de Ángel Ferrant”, en Ángel Ferrant, *Todo se parece a algo, Escritos críticos y testimonios*, La balsa de la Medusa, Madrid, 1997, p. 48

el juego es siempre leve, donde no hay quién gane o pierdas, sino relaciones de amistad; y donde las normas se pueden aprender jugando. Ferrant construye un vocabulario de formas universales para que cualquier espectador pueda disfrutar de ellas, como un esperanto artístico que supere las tradiciones y las individualidades. Tampoco se preocupa por que el espectador tenga que descifrar sus obras, sino que le ofrece una llave de interpretación para entender su juego: el *Anfibio Galopante* parece salir de un cuento de Calvino y nunca de una pesadilla a la Lewis Carol.

El surrealismo de Ferrant no juega con el inconsciente, sino con la capacidad de sorprendernos, de creer en la existencia de objetos que pueden volar y de compartir esta creencia para poder jugar con los demás. En una película de Walt Disney muy tradicional y sin embargo tan sorprendente como “Manici di scopa e pomuli d’ottone”, el personaje principal, una aprendiz de bruja, intenta capturar la amistad de un adolescente que cuestiona sus capacidades mágicas delante de sus hermanos más pequeños. Esta fantástica bruja dice al niño rebelde: “Yo sé por qué estas tan enfadado, porque eres bastante grande para tener que decir que no crees y sin embargo te gustaría aún poder creerlo.” Pienso que Ferrant permite a todos los descreídos admitir la existencia de un arte que regala placer sin querer subir a ninguna peana, declarar ninguna verdad o ser la cabeza de una revolución estética o formal.

Los mismos objetos de Ferrant se exhibieron en 1932, en una exposición siempre organizada por ADLAN, junto con obras de Miró y, sin embargo, sin ninguna repercusión en la crítica. Ferrant no parece ver sus objetos como un elemento de posible transformación del concepto de arte: utilizar un objeto y no representar un objeto no pretende ser un evento traumático en el panorama del arte. Escribe Olga Fernández:

“ [...] apropiarse de objetos ya existentes, en vez de representarlos, supone una fractura en la relación entre el objeto y su representación, un cambio que coloca a Ferrant frente al problema de lo artístico y lo no-artístico, un salto al vacío cuya resolución es tan personal como contradictoria e invita a una lectura más dinámica de sus textos y obra.”¹²

Sin embargo, considero que lo que no quiere y, probablemente, no puede hacer Ferrant es cuestionar el papel de la obra de arte, como Duchamp con sus *ready-made*, o analizar la relación entre lenguaje y realidad, como Magritte en *Ceci n’est pas une pipe*. La razón, a mi entender, no es ni de tipo cronológico (*Fontaine* cuestiona el arte desde 1917 y la obra de Magritte es de 1928-29), ni tampoco un problema de marginalidad en un contexto europeo en el cual París es el centro de la expresión vanguardista, ya que Ferrant era tan amigo de Calder como de Miró. La razón, a mi manera de ver, es que Ferrant sigue indagando sobre algo que los surrealistas y los dadaístas han

¹² FERNÁNDEZ, Op. cit., p. 55

olvidado, por lo menos a nivel teórico: las formas. Por esa misma razón, según Olga Fernández, Ferrant recurre de nuevo a la Naturaleza y escribe: “Fui sugestionado por la contemplación de los objetos más triviales y –rotos o enteros- me dispuse a ordenarlos por un imperativo interno.”¹³ Este imperativo interno se parece mucho más a lo que Kant denominó “forma pura de la intuición” que a una concepción “naturalista”. La armonía de las formas en Ferrant depende más bien de una manera subjetiva de ordenar el mundo que de una necesidad de la naturaleza. Sin embargo, cuando Ferrant describe sus objetos mutilados, compara la naturaleza del bosque y del jardín a la naturaleza de los objetos. Así como el hombre modifica la naturaleza salvaje para poder disfrutar de sus frutos y transforma un bosque en cultivo, así el artista mutila los objetos para transformarlos en obras de arte:

“Vivimos y creamos destruyendo. Si no destruimos no podemos vivir. Ni siquiera nos divertimos. Somos así, y no de feroces sino de naturales. Es natural en nosotros hacer pedazos las cosas. Lo que ya no resulta tan natural, o al menos tan sensato, es pretender la semejanza de las configuraciones, basando en ellas la esencia expresiva de las formas”¹⁴.

No obstante la terminología de Ferrant sea a veces poco clara, esta última frase me parece que revela la profunda distancia que el artista marca entre arte y naturaleza: aunque el hombre actúe siguiendo unas necesidades naturales, las formas del arte no tienen por qué limitarse a la imitación de la naturaleza. El artista intenta realizar las necesidades del arte y no aquellas de la naturaleza, y por esta razón unos fragmentos de objetos pueden recomponer una unidad perdida:

“Bien sé que he seleccionado la yugular a un disco de gramófono, pero, declaro que no pretendí deleitarme en el acto mutilador, sino luego, cuando sobreviniera el efecto producido por la operación, que es cuando, para mí, el objeto cercenado aparecería como parte, precisamente completa, de una totalidad pretendida.”¹⁵

Ferrant evoca una especie de totalidad perdida, un lenguaje nuevo para interpretar los objetos que permite que el disfrute sea generado por una nueva combinación de formas. El mismo Ferrant explica la función del objeto encontrado, el “elemento”, en su obra:

“En el caso de que me ocupo el elemento existe ya realmente realizado y con carácter plástico. [...] Desaparece lo que vulgarmente se llama ejecución y el elemento mencionado pasa a ser, de unidad corpórea que era, valor integrante de una nueva unidad.”¹⁶

En consecuencia, aparentemente, el objeto es un elemento formal más en el conjunto que constituye la obra de arte, un elemento parecido al color o a la textura. Sin embargo, el objeto tiene también un

¹³ FERRANT, Ángel “Mis objetos”, *Gaceta de Arte*, 12, Tenerife, XII, 1933, en Ángel Ferrant, *Todo se parece a algo, Escritos críticos y testimonios*, La balsa de la Medusa, Madrid, 1997, p. 120

¹⁴ FERRANT, Op. cit., p. 119

¹⁵ FERRANT, Op. cit., p. 119

¹⁶ FERRANT, Op. cit., p. 120

fuerte componente plástico, que se pone al servicio de una unidad compositiva que disminuye la identificación del objeto, su “unidad corpórea”, para construir una nueva identidad.

Ferrant nunca admite que el objeto pueda ser algo más que un componente plástico, que la relación entre función y valor formal pueda ser conflictiva. El artista no parece preocuparse de las relaciones entre forma y contenido: un disco es exclusivamente una forma circular y nunca, por ejemplo, la grabación de una sinfonía perdida. Sin embargo, Ferrant tiene que justificar la utilización de un objeto común para crear una obra de arte y debe también subrayar que un objeto en sí mismo no tiene ningún valor artístico:

“Hay un punto en que es fácil el resbalón que nos lleve a involucrar dos conceptos bien diferenciados: estética y arte. Sirva de aviso este ejemplo: un asa o un mango, elementos formales de bien definida condición utilitaria, pueden, además, presentarnos como valores estéticos, pero nunca como valores artísticos.

El arte comienza en el punto en que los objetos abandonan su función mecánica para convertirse en mero motivo de sensación. Cuando oigo decir que una placa de gramófono es bella, asiento. [...] Cuando se la declara intangible e inviolable, disiento, porque entonces es como si se me presentara una obra de arte.”¹⁷

Ferrant, por tanto, parece no admitir que una placa de gramófono “sin ninguna modificación” pueda ser una obra de arte, ya que ésta no puede ser declarada intangible e inviolable. La diferencia entre una placa de gramófono y una obra de arte, según Ferrant, parece ser su valor “sagrado”, intocable. Este carácter sagrado de la obra de arte se acerca a las interpretaciones que ven en el arte un lenguaje capaz de descubrir la verdad del mundo, de revelar su belleza absoluta.

Según Jean Christophe Bailly¹⁸, el lenguaje es lo que nos queda de divino después de la declaración de la muerte de dios. La capacidad de asignar un nombre y la remembranza que confiere valor a un objeto no son verdaderamente cultos, sin embargo permiten distinguir la “verdad” de la representación, y por tanto, también la verdad de una obra de arte de la representación de un ilusorio universo acabado, un universo “prêt à porter”. Igualmente, aunque el arte no sea asociado directamente al lenguaje, puede ser interpretado como una extensión del lenguaje. El movimiento del arte hacia la verdad, desde el momento en que el arte se ha emancipado de cualquier tutela metafísica, se parece a un camino tortuoso en el cual el mundo viene representado de manera fragmentaria, provisional, y donde la verdad puede aparecer como un indicio o un resplandor. El arte, según Bailly, busca, en los fragmentos de realidad que logra coger, una verdad nueva y, añadido, un lenguaje nuevo para interpretarla. En ese sentido, el arte puede superar la distancia entre lenguaje y mundo, incluso después de la separación de ese mundo mágico donde el lenguaje participaba de la sustancia de las cosas.

¹⁷ FERRANT, Op. cit., p. 120

¹⁸ BAILLY, Jean Christophe, *Adieu, essais sur la mort de dieux*, Ed. de l'Aube, París, 1994

En el libro *Panoramiques*¹⁹, Bailly, haciendo referencia a la interpretación de Benjamin²⁰, evoca la idea de un lenguaje originario, un estado paradisíaco, en el que la lengua no se definía por su eficacia comunicativa. El paraíso del lenguaje, en Benjamin, afirma Bailly, funciona como una alegoría, un medio que le permite reflexionar sobre los orígenes. Este estado paradisíaco no es concebido como una realidad, sin embargo se transforma en una idea reguladora que determina un estado-límite, una especie de estado originario, que ayuda a reflexionar sobre el presente. La utopía, por consiguiente, se basa en esta idea de condición originaria, paradisíaca precisamente, que permite relacionar lo que se está buscando con lo que se ha perdido. La eficacia crítica de esta alegoría produce un efecto de verdad, según Bailly, que no es más que un mecanismo alegórico. Lo que Benjamin define como estado paradisíaco, según Bailly, es la condición primitiva de un lenguaje que bautiza las cosas, el lenguaje que permite a Adán definir el nombre de las cosas y de los animales. En este estado originario, el lenguaje no contiene ningún fin, no es un medio de comunicación, y se define por su capacidad de determinación. El paraíso, pues, es el del estado absoluto del significado.

Este posible estado originario, según Bailly, de descubrimiento y definición de la realidad, puede recordar el primitivo carácter religioso del arte. Si el arte moderno no ha borrado el recuerdo del arte antiguo, del arte religioso, el arte moderno transpone el contenido de lo que *fue* religioso en un terreno libre de cualquier fin. El arte, sin templos ni dios, como piensa Bonnefoy, no tiene que tener un fin, pero debería alcanzar la evidencia o la resonancia de la piedra de un río. La evidencia y resonancia de un objeto común, a mi manera de ver, también permite que el artista redescubra la realidad y recupere este carácter sagrado de un lenguaje originario que interpreta el mundo.

Sin embargo, el utensilio, el objeto cotidiano, en Ferrant, sigue siendo parte de un lenguaje formal que no tiene aparentemente ninguna trascendencia por sí mismo. El objeto recupera un valor sólo cuando forma parte de una obra de arte: el objeto entonces no es nunca una obra de arte. Dicho de otra manera, Ferrant no se atrevería a presentar un urinario volcado como obra de arte, pero sí admitiría su valor estético y lo modificaría para que pudiese ser “motivo de sensación”.

Para Ferrant el proceso de elaboración escultórico sigue siendo fundamental. El lenguaje artístico se compone también de unas capacidades técnicas de elaboración de la forma. Como para un escritor, no es suficiente describir la realidad: las capacidades retóricas y poéticas diferencian una simple crónica de una obra de arte. El escultor también tiene que trabajar sobre las formas y no sólo “encontrarlas”. El escultor tiene unas habilidades técnicas que le permiten intervenir sobre las

¹⁹ BAILLY, Jean Christophe, *Panoramiques*, Christian Bourgois éditeur, París, 2000

²⁰ BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, Flammarion, París, 1985

formas, pero también posee una sensibilidad especial para reconocer las características y los elementos que caracterizan una materia y, por extensión, un objeto.

El “objeto encontrado” de Ferrant es más bien una “forma encontrada”, una relación entre planos y materiales que el artista subraya a través de pequeñas modificaciones que alteran el contexto interpretativo original. El artista considera que la escultura tiene que modificar el espacio y por esta razón su utilización del objeto no representa verdaderamente una fractura con la tradición. Sus objetos no cuestionan el valor de la obra de arte ni plantean una revolución en el lenguaje del arte, simplemente revelan la presencia de la belleza en formas que anteriormente no habían sido consideradas.

“En todo proceso de realización –plástica o no plástica- hay eliminación, sustitución y emplazamiento o desplazamiento de volúmenes. Ahora bien, restringir la escultura al hecho y sus consecuencias de hurgar más o menos hábilmente una materia cualquiera, es algo que pertenece al ritual de los grandes memos. No puede negarse. La escultura es función animadora del espacio. Ni más ni menos. Y si esto se consigue, no se hace otra cosa que escultura. [...] Renunciar a dar vueltas a la noria, quiere decir pasearse por todos los espacios del espacio, con los ojos bien abiertos y serenos, único modo de poder apreciar, sin guiños, las incursiones por las grandes regiones de la plástica, de nuestros antecesores y de nuestro contemporáneos.”²¹

Para animar el espacio, por lo tanto, según Ferrant, no es necesario olvidarse de la tradición de la escultura ni seguir trabajando la materia como siuviésemos que encontrar algo que ya ha sido revelado desde siglos. Ferrant ya no se refiere a la materia como algo inerte; la idea de Miguel Ángel según la cual el bloque de mármol esconde ya en sí mismo la forma y que el escultor tiene que quitar materia para encontrarla, ya no es válida. El artista tiene que ver la forma en cualquier cosa, en un objeto como en la naturaleza, y un simple desplazamiento de volúmenes es suficiente para revelarla.

Sin embargo, ¿qué significa que la escultura tiene que animar el espacio? A mi entender, en el caso de Ferrant, significa que tiene que revelar las relaciones que los planos y volúmenes de una obra tienen con el espacio que la rodea. Para permitir que eso ocurra, la escultura debe olvidar la referencia inmediata a una realidad externa, no ser el producto de lo que el mismo Ferrant define como “naturalismo trasnochado”. Todas las obras de Ferrant que utilizan el movimiento o que implican al espectador en la construcción de las figuras ejemplifican claramente este concepto; sin que esto signifique que una escultura “inmóvil” no pueda dar vida al espacio. Cuando Ferrant expone sus *Móviles* en la galería Palma de Madrid, en 1949, declara que en estas obras es evidente la influencia de Calder y que, sin embargo, ya mucho antes se había fijado en las banderas,

²¹ FERRANT, Ángel, “Mis objetos”, *Gaceta de Arte*, 12, Tenerife, XII, 1933, en Ángel Ferrant, *Todo se parece a algo, Escritos críticos y testimonios*, La balsa de la Medusa, Madrid, 1997, p. 121

semáforos, molinos de viento, etc. Todos estos elementos tienen evidentemente una fascinación relacionada con su movimiento o su naturaleza cambiante, y Ferrant crea los *Móviles* con la intención de seducir al espectador a través del mismo movimiento. El observador no tiene que dar una vuelta alrededor de la obra para darse cuenta de sus múltiples valores formales; el mismo *Móvil* se mueve para revelarlos y para desvelar también sus relaciones con el espacio que lo rodea.

En esta búsqueda del movimiento, Ferrant afronta también una de las polémicas más vivas en su época: la contraposición entre arte abstracto y arte figurativo. Ferrant escribe a su amigo Víctor Imbert, refiriéndose a lo *Móviles*:

“Estas cosas que hago ahora no son pasatiempos, ni adornos, ni ocurrencias más o menos ingeniosa [...] Son contadas las personas que se dan cuenta del sentido que tiene lo abstracto y que dentro de él descubren algo. [...] Te confieso que el desinterés e indiferencia que siento por tanto “naturalismo” trasnochado empiezo a sentirlo por tanta “abstracción” circulante por el mundo. Pero ¿cómo refutar este camino en las circunstancias nuestras, en que tan pocos marchan por él, cuando sin duda es el cierto? [...] Porque para mí es evidente que hoy es imposible llegar con el naturalismo a donde se llegó, que la pretensión de superarlo o igualarlo es, además de anacrónica –o quizá por ello- imbécil e imposible.”²²

La posición de Ferrant sigue siendo independiente y crítica; más allá de las etiquetas, del naturalismo o de la abstracción, lo que defiende el artista es la autonomía de la expresión artística y la fuerza expresiva de su obra. En las declaraciones de Ferrant se encuentra, también, un posicionamiento en cierto sentido moral: el artista defiende la seriedad de su obra, la fe en su necesidad. Sus obras no son decoraciones ni cosas divertidas. En ese sentido, considero que Ferrant habla de la escultura como animadora del espacio. Una obra de arte no modifica el espacio como una lámpara modifica una habitación, sino como algo que reconfigura nuestro modo de entender la realidad que nos rodea. Una obra de arte requiere que el espectador altere de alguna manera su “manera de ver” el mundo para poder entender su “sentido del abstracto”, así como el sentido de un objeto encontrado. Ferrant no podía imaginar la autonomía tan radical que la escultura adquiriría en nuestra contemporaneidad; sin embargo, ya vislumbraba que necesitaba librarse de la tiranía del material, de la decoración y, por supuesto, de la figuración. Su concepción de la abstracción no llega a liberarse totalmente de una referencia a la realidad externa, pero sus objetos encontrados y sus *Móviles* ya tienen la fuerza suficiente como para hablar con términos totalmente nuevos: simplificación, armonía, ritmo, etc.

“Para mí lo importante es que la obra tenga ley, es decir, ese algo que hoy se denomina abstracto y por cuyo aro hay que pasar, plenamente convencido de que cuando deje de llamarse así se llamará de otro modo, pero vendrá a ser lo mismo de siempre, y de que no se puede saltar al futuro sino atravesando al

²² FERNÁNDEZ del Amo, José Luis, “La obra de Ángel Ferrant”, en V.V. A.A., *Ángel Ferrant*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1983, p. 64

presente, en donde, por hallarse lo próximo –el prójimo–, hay que amarlo como a nosotros mismos.²³

Ferrant se refiere a una ley que pauta la creación artística, pero no de forma tiránica y tampoco vinculada a una corriente de pensamiento. Lo que hoy se llama abstracto, para Ferrant, tiene validez no tanto por su posición radicalmente opuesta a la tradición, sino porque ha sabido entender el presente y el pasado y, aunque reaccionando con respecto a éste, ha sabido proponer una solución para el futuro. Las obras tienen, por tanto, una ley que es algo parecido a una coherencia interna, que no puede ser anti-histórica, no puede prescindir del pasado y del presente de la historia del arte. Por esta razón, probablemente, Ferrant no confía en la etiquetas, porque las revoluciones que verdaderamente tienen consecuencia son las revoluciones silenciosas de quien trabaja entendiendo su tiempo y no intentando revolucionarlo.

Cuando Ferrant afirma que hay que amar el presente creo que se refiere a la necesidad de aceptarlo y entenderlo para poder crear una obra que no se encuentre aislada en su época y que, de alguna manera, sea capaz de representarla. Sin embargo, Ferrant, a mi juicio, no ha sido entendido plenamente, y su obra y su pensamiento probablemente no han conseguido la resonancia que merecían. En este sentido, sería necesario contextualizar su creación para entenderla correctamente en el marco histórico de la España de la época, aunque creo que sería aún más urgente revelar el valor de una obra que trasciende muchas veces la idea de progreso artístico lineal. Hay obras que se insertan en la historia moderna y contemporánea sin grandes declaraciones de intenciones, sin apoyarse en manifiestos o en grupos militantes, y que, sin embargo, tienen una resonancia poética extraordinaria y defienden un concepto de belleza “casi” tradicional. La “abstracción” de Ferrant no destruye ni tortura la naturaleza, no modifica sus normas. Al contrario, sigue su ley y simplemente juega con ella para que se revele de manera siempre nueva. La materia no es más que un medio con que experimentar nuevas modalidades para representar el mundo; y como el mundo se modifica constantemente, también la obra de Ferrant mantiene este carácter de movilidad, de aparente fragilidad. La figura de Ferrant me recuerda la idea de Benjamin según la cual la historia tiene que recordar a todos los testigos de las pequeñas y grandes revoluciones que han logrado objetivos aparentemente menores, aunque fundamentales para entender nuestro presente. Estas revoluciones “menores”, a mi manera de ver, mantienen en sí mismas una fuerza extraordinaria, una fuerza que reside en no haber llegado a sus extremas consecuencias, en haber mantenido abiertas otras posibilidades, en no haber cerrado las posibles interpretaciones de sus principios.

²³ FERNÁNDEZ, Op. cit., p. 68

La obra de Ferrant me recuerda también a la concepción del tiempo en Benjamín. El tiempo tiene que ser el resultado de una experiencia del presente que entrelaza el pasado y el futuro. Por tanto, cualquier acción presente no tiene valor si no es capaz de mantener vivo el recuerdo del pasado y traspassarlo al futuro, para que pueda seguir siendo algo vivo en nosotros. Según esta concepción, la historia tendría que ser esencialmente consagrada a la “memoria de los sin nombre”²⁴. Es necesario, entonces, hacerse cargo de la memoria de los olvidados, de los que mantienen aún viva la relación entre pasado y futuro, porque su proyecto no se ha realizado o no ha sido suficientemente valorado para modificar nuestro presente. Su legado podría reaparecer y tendría la fuerza de las cosas que aún no han consumido sus posibilidades. “Mientras la idea de continuidad a su pasaje aplasta y nivela todo, la idea de discontinuidad es la base de la autentica tradición.”²⁵ Colijo que el filósofo defiende la posibilidad de que nuestro pasado no haya agotado totalmente sus posibilidades o que el tiempo no pueda borrar cualquier evento del pasado declarándolo “anacrónico” porque no pertenece a nuestro presente. Benjamin defiende una responsabilidad ético-política que se opone a una historia interpretada como progreso continuo y lineal. La historia representa, en realidad, una lucha que siempre tiene que recomenzar. Ningún objetivo ha sido alcanzado para siempre, ninguna experiencia pertenece a nuestra memoria como una cosa muerta, sin consecuencia en nuestro presente y sin posibilidad de influir en nuestro futuro. Por esta razón lo histórico tiene que revelar lo que en el pasado no se ha cumplido, lo que ha quedado como en estado de espera.

En la historia del arte, desde las vanguardias, los objetos comunes han adquirido una importancia notable por el carácter de rotura que su utilización ha significado. Arthur C. Danto investiga sobre la diferencia entre una cama común y una cama “objeto de arte”²⁶. Sin embargo, si los valores formales de una cama, como objeto estético, fuesen culturalmente aceptados, probablemente tendríamos que plantearnos la cuestión de manera diferente: ¿Es esta cama una obra de arte o es la obra de un diletante?

Ángel Ferrant escribía en 1932: “Los objetos, o más propiamente los utensilios que constantemente nos rodean, han llegado a interesarme tanto, tanto que hubo un momento en que no pude reprimir el impulso de utilizarlos en lo inútil”²⁷. El interés de Ferrant no es filosófico, es simplemente formal. Por esta razón transforma sus objetos en vista de sus fines artísticos sin preocuparse del valor revolucionario de su operación. Los objetos de Ferrant, a mi juicio, son una de estas revoluciones en la historia del arte que quedan a la espera de revelar todas sus consecuencias. Siguiendo la hipótesis de Walter Benjamin, los documentos deben ser estudiados por el historiador para revelar lo que ha

²⁴ BENJAMIN, Walter, *GS.*, I, 3, 1241.

²⁵ Op. cit., I, 3, 1236.

²⁶ DANTO, Arthur C. (1981): *The transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.

²⁷ FERRANT, Ángel (1932): “Els objectes, l’escultura y l’amistat”, en *La Publicitat*, 23-XI-1932, p. 5.

quedado escondido, minusvalorado, en cada momento del pasado. La historia, y por lo tanto también la historia del arte, tiene que tener una responsabilidad ético-política, porque la historia representa siempre una lucha que nunca acaba y, consiguientemente, ningún resultado puede ser considerado como definitivo. La utilización del objeto en el arte puede ser estudiado tanto como documento de una macro-historia, la del arte, cuanto como de una micro-historia, la de los objetos comunes. Este tipo de historia preserva, en cualquier caso, tanto una memoria compartida como individual.

En 1957 Ferrant expone en las Galerías Syra veinticuatro obras, casi todas en madera policromada, que revelan su posición contradictoria en relación a la abstracción. El mismo artista explica su manera de concebir el proceso de creación escultórica: “En el reino corpóreo, por lo menos, todo se parece a algo. Por eso mientras para unos ocasiona revelación, para muchos resulta equivoco desconcertante.”²⁸ Sus esculturas, por tanto, trabajan en ese umbral entre representación mimética y utilización de formas que “metafóricamente”, pero no literalmente, representan algo. Según Eduardo Westerdahl²⁹, la interpretación de la realidad de Ferrant pasa por la vía abstracta y, sin embargo, a mi entender, no se puede etiquetar como abstracta. El artista tuvo que vivir la interpretación orteguiana de la deshumanización del arte y sin embargo, afirma el mismo Westerdahl, para Ferrant no existía un arte deshumanizado, ya que el mismo artista humanizaba las formas.

Para Ferrant un vigía es un hombre, pero su figura es un faro: “El tamaño, los movimientos, hasta el aire o el vacío impregnan de esencia humana las formas. Si no la apreciase humanizadas nada me dirían.”



Fig. 16 Ángel Ferrant, *Bañista*, 1945

José María Iglesias cita una famosa frase que Donatello dirigió a Paolo Uccello para ejemplificar el procedimiento creativo de Ferrant: “¡Ah, Paolo, descuidas la sustancia por la sombra!”³⁰. Sin embargo es exactamente la sombra, en el caso de Paolo Uccello, el estudio de la perspectiva, lo que permite que un artista vea lo que nadie ha visto antes.

Ferrant, según Iglesias, veía en los objetos unas características plásticas que le permitían transformar un chupete en una escultura. Ferrant integra en su escultura pequeñas piedras y maderas encontradas, yeso, alambre, hierro; pero también

²⁸ FERNÁNDEZ del Amo, José Luis, “La obra de Ángel Ferrant”, en V.V. A.A., *Ángel Ferrant*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1983, p. 79

²⁹ WESTERDHAL, Eduardo, “Vida, evolución y clima de la obra de Ángel Ferrant”, en V.V. A.A., *Ángel Ferrant*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1983, p. 92

³⁰ IGLESIAS, José María, “Sombra y sustancia de la “escultura infinita de Ángel Ferrant”, en V.V. A.A., *Ángel Ferrant*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1983, p. 95

calzadores, peines, objetos comunes, que permiten que sus esculturas tengan ese rigor formal que marca el estilo del escultor. Un chupete, de alguna manera, no se representa nunca a sí mismo, como sucede en la mayoría de las obras dadaístas, sino que sus formas permiten representar otra cosa. Se podría entonces hablar de “metáfora formal”: a Ferrant no le interesa la idea de un chupete que, por ejemplo, remite a la infancia, sino que le fascina la forma misma del chupete, que recuerda a otra cosa. Pero entiendo que el rigor formal y el equilibrio de sus esculturas no sería suficiente para fascinarnos. Cuando, mirando una escultura, reconocemos un objeto común, este objeto despierta en nosotros muchas asociaciones, no exclusivamente formales.

El *Extraño caracol* (Fig. 17), obra de Ferrant de 1945, es una escultura construida con distintos materiales y, en particular, una rama torcida que parece un caracol. La simple asociación entre una rama y un caracol no sería condición suficiente para crear una escultura, pero tampoco las formas y las relaciones entre materiales son elementos que puedan, por sí solos, permitir que se produzca esta especie de ensoñación, de alejamiento de las otras sensaciones, que pertenece, a mi modo de ver, a la contemplación.



Fig. 17 Ángel Ferrant, *Extraño caracol*, 1945

Lo que transforma la escultura de Ferrant en una obra de arte es, entiendo, muy parecido a lo que permite que un lector quede inmerso durante horas en la lectura de una novela: la creación de un mundo posible donde la relación entre forma (la escritura) y la representación de la realidad (la narración) resulta creíble no obstante sea “perfecta”.

Para simplificar, Flaubert como Lewis Carroll utiliza las formas de la escritura (de las figuras retóricas a la construcción gramatical de la frase) para construir un mundo que no es lo que vivimos pero que se le parece. La fascinación nace de la relación entre forma y contenido, donde la forma permite que el contenido adquiera una “credibilidad” tal que envuelve al lector. Nadie cree que exista un conejo como el de *Alicia en el País de las Maravillas*, sin embargo, cuando leemos la novela, nos angustia tanto su presencia-ausencia que sufrimos por Alicia. Al contrario, no es muy difícil encontrar una Madame Bovary en la realidad común, lo que sí es difícil es que esta tipología de mujer, a través de la escritura, se transforme en algo tan ejemplar que deviene un símbolo de la condición humana. Cuando Flaubert escribía “Madame Bovary c’est moi” no imaginaba que Madame Bovary se fuese a transformar en el espejo de todo nosotros.

La escultura está compuesta de forma y contenido, como la escritura, así que el caracol de Ferrant se transforma en escultura exclusivamente si la asociación entre el objeto y su referente resulta

inmediata, si el espectador no tarda en reconocer un animalito arrastrándose sobre una piedra. La fascinación, entonces, deriva de que sabemos que un ramo de madera *no es* un caracol, como sabemos que Madame Bovary nunca ha existido, pero aceptamos la posibilidad de que todo lo que sabemos no sea cierto.

El mismo José María Iglesias afirma que Ángel Ferrant tenía claro que en la palabra *creo* se comprimen las palabras creer y crear. Así la obra de Ferrant fue una cre(o)ac(c)ión, la acción de crear³¹. Ferrant creía firmemente en la fuerza de la creación artística y, simultáneamente, en la seriedad de su creencia: tenía fe en la coherencia y seriedad de sus propuestas. Esta fe, siguiendo la crítica de Iglesias, nace de la convicción de que la verdad artística es de carácter trascendente, no un simple juego de la imaginación, aunque nazca del libre juego del artista. Finalmente, afirma Iglesias, el arte es una forma de representación del universo distinta de otra³². Tiene que existir, por tanto, una norma que defina este tipo de representación del universo para que esta pueda ser interpretada.

En este sentido, creo que Iglesias se equivoca cuando afirma que el arte no puede ser un simple juego de la imaginación del artista y que tiene que tener un carácter trascendente. Creo que es suficiente definir las normas del juego para que el juego tenga un sentido, y este sentido, como en el caso del arte, puede ser exclusivamente estético, no afirmar ninguna verdad artística. Finalmente, es muy probable, desde mi punto de vista, que Ferrant haya querido “solamente” jugar con una rama y un caracol y que este juego se haya transformado en una escultura. Ferrant probablemente veía el mundo a través de normas escultóricas: los objetos tienen una forma, un color, una textura, mantienen una relación con otros objetos, están hechos de un determinado material, la luz los ilumina de una cierta manera como la sombra los define de otra, etc. Por esta razón, como Paolo Uccello no podía representar el mundo sin perspectiva, Ferrant probablemente no podía crear una escultura sin pensar en estas relaciones.

Un concepto fundamental en la obra de Ferrant, según Iglesias, es también la *simplicidad*; y el crítico define esta posible categoría a través de una frase de Brancusi: “La simplicidad no es un fin en el arte, sólo se llega a ella acercándose al verdadero sentido de las cosas.” En consecuencia, la simplicidad no es ni un fin ni un medio sino que “aparece” y es preciso pararse para ver de qué complejidades está compuesta³³. Las “complejidades” que Iglesias no define son, infiero, propias de estas normas escultóricas que Ferrant seguía en su creación y que intentaba transmitir a sus

³¹ IGLESIAS, José María, “Sombra y sustancia de la “escultura infinita de Ángel Ferrant”, en V.V. A.A., *Ángel Ferrant*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1983, p. 95

³² IGLESIAS, Op. cit., p. 99

³³ IGLESIAS, Op. cit., p. 99

estudiantes. La aparente simplicidad de la solución probablemente se consigue sólo cuando estas normas están tan asumidas que la misma naturaleza aparece ordenada por ellas.

La correspondencia y los artículos del mismo Ferrant parecen confirmar que las normas artísticas que el artista seguía se regían más bien por intuiciones pragmáticas que por teorías, y que, sin embargo, estas mismas normas derivaban de una manera de ver el mundo, no sólo del arte, coherente y profundamente comprometida. La correspondencia que Ferrant mantuvo con sus amigos resulta fundamental para entender su sensibilidad, más allá de sus escritos teóricos. Ferrant mantuvo siempre un recuerdo muy intenso, y a ratos nostálgico, de los años que vivió en Barcelona y por esta razón nunca paró de escribir a sus amigos barcelonenses.

Ferrant llegó a Barcelona en abril de 1920 y volvió a Madrid en 1934, así que se puede decir que vivió sus años de formación en la ciudad catalana. Uno de sus primeros amigos fue don Erasmo de Imbert; un industrial culto, bibliófilo y buen escritor que, sin embargo, no fue nunca un admirador del arte contemporáneo. No obstante, Imbert apreciaba a Ferrant, como hombre e incluso como escultor. Ferrant se relacionó inicialmente con don Erasmo y sucesivamente con su hijo Víctor y con la esposa de éste, Anita Solá³⁴. Fruto de la amistad con Víctor de Imbert, es una serie de cartas que el artista escribió entre 1938 y 1961 y que revelan su amargura con relación a la vida madrileña y su deseo de alejarse de una realidad cultural que considera pobre y superficial.

En su correspondencia, Ferrant habla de la “proporción”, un concepto que, considero, explica mejor que lo de “simplicidad” las intenciones artísticas del escultor. En una carta del 21 de marzo de 1949, explica de manera clara su concepción del término aplicado al proceso creativo:

“Siempre pensé que la proporción o la dosis rigen la calidad del producto, sea el que sea. Un poco más o un poco menos importa muchísimo casi siempre. [...] Hoy se habla de intuición, de instinto. En otros tiempo de inspiración o de revelación. [...] El secreto de la escultura, o el de la arquitectura, como el de la medicina o el de la salud, está en saber hasta donde hay que llegar en cada momento. ¡Basta ya! ¡Prou! ¿No has visto muchos cuadros que pudieran ser buenos, pero que están pasados, «quemados» como un pastel con demasiado horno? ¿No has visto otros en los que todo esta crudo o por hacer?... El punto justo. Aquel del gran cocinero o del gran pintor o del gran equilibrista que llegan a la precisión sin cavilar y con soltura es lo que vale.”³⁵

La proporción de Ferrant no es una norma áurea sino que deriva, en algún sentido, de la técnica adquirida, del ejercicio profesional, y de la intuición. La “precisión sin cavilar” no es, exclusivamente, el resultado del genio, sino de la sensibilidad que permite reconocer cuándo una

³⁴ SANTOS Torroella, Rafael, “Barcelona en Ángel Ferrant”, en V.V. A.A., *Ángel Ferrant*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1983, p. 87

³⁵ Extracto de la correspondencia mantenida con Víctor María de Imbert, 21 de marzo de 1949, en V.V. A.A., *Ángel Ferrant*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1983, p. 122

obra de arte ha conseguido su plenitud. Por esta razón considero que el camino de Ferrant resulta doblemente difícil ya que, para convencer a sus detractores y para sustentarse a sí mismo, no puede valerse ni de la ley de la espontaneidad o de la inspiración, ni de la ley de la academia o de la naturaleza. Ferrant no crea su obra bajo los efectos de una furia creadora, sino que intenta que los ingredientes de su escultura se armonicen y lleguen al *punto justo*. Nada menos romántico o menos revolucionario que estas declaraciones y, probablemente por esta misma razón, nada más difícil de realizar:

“... Porque yo creo que en el mundo del arte hay tres modos de moverse: en la superficie, en el fondo y en el trasfondo, que es donde está el quid verdadero del asunto y que se va descubriendo como razón suprema de lo que en ese mundo tenga existencia legítima. Por infinidad de motivos circunstanciales ha venido a ser por este agujero por donde me tocó ver ese mundo a los años que tengo. Los grandes ventanales ya no me seducen.”³⁶

En esta frase se condensa la visión de Ferrant; una mirada que investiga las pequeñas cosas, los detalles de las formas y que parece, efectivamente, recusar las obras grandilocuentes, los monumentos a una memoria vacía. Cuando Ferrant escribe esta carta han pasado tres años desde el accidente de coche que ha modificado su vida, dejándolo casi inmovilizado durante dos años y que minó irreparablemente su salud. Se podría pensar que la amargura del artista, esta tendencia a encerrarse todavía más en sí mismo, dependió de este evento y que, por esta razón, eligió “mirar por un agujero”. Sin embargo, creo que Ferrant siempre prefirió mirar los panoramas más secretos, más obviados y olvidados. El artista rehuyó los “grandes eventos”, las declaraciones de intenciones ruidosas, las revoluciones vacías, y, de hecho, casi nunca ejecutó esculturas de grandes dimensiones o ganó concursos para la realización de una obra pública.

La desilusión más grande tiene que haber sido el proyecto de la fachada del teatro Albéniz, de 1943, de los arquitectos Durán de Cottes e Izquierdo. Se trata de un proyecto innovador y original y por esta razón sale del perfil de los encargos oficiales de estos años. Los arquitectos imaginan una fachada animada por un retablo festivo, luminoso y policromo y Ferrant concibe once figuras, talladas en madera y policromadas, que representan once regiones españolas. Las figuras se albergan en nichos cóncavos y se ponían en movimiento, al ritmo de una música de fondo, gracias a una serie de complejos mecanismos inventados por el mismo Ferrant. Desafortunadamente, los arquitectos no consiguieron mantener una buena colaboración con el propietario del teatro que, finalmente, encargó el proyecto al arquitecto Ambrós Escanella, que ofreció la decoración interior y la transformación de la fachada al pintor Javier Clavo.

Ferrant había casi acabado las esculturas y manifiesta así su amargura al amigo Víctor de Imbert:

³⁶ Carta a Víctor María de Imbert, 19 de febrero de 1957, en V.V. A.A., *Ángel Ferrant*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1983, p. 127

“Estos días estoy muy disgustado porque el nuevo arquitecto del teatro lleva una orientación diametralmente opuesta a la del anterior. Y ello afecta enormemente a la impresión que puedan producir mis estatuas. Y me resulta lamentable no tener más remedio que ver lo que hice sometido a un criterio equivocado.”³⁷

Sin embargo Ferrant admite que este encargo le ha permitido investigar con una modalidad nueva, aquella del movimiento mecánico, que le resulta fascinante y agradecida. Ferrant reflexiona sobre el movimiento y sobre figuras que modifican su postura ya en 1934, en unas marionetas para *El retablillo de Don Cristóbal*, por encargo de Federico García Lorca, e investigará estas posibilidades más a fondo en el *Maniquí*, de 1946, en los *Móviles*, de 1949, y finalmente en los *Tableros cambiantes*, en los que empieza a trabajar en 1950.

No obstante las dificultades, el Teatro Albéniz es uno de los pocos encargos que no tienen un carácter conservador o unas imposiciones ridículas, como es el caso de *La madre del Amor Hermoso* para la capilla de la Escuela Femenina de Mandos de Falange del Pardo, o los bajorrelieves para la columna dedicada al *Descubrimiento* en la Rábida, donde le obligan a vestir los desnudos.

La incompreensión y la involución de la cultura, este horizonte cerrado y claustrofóbico, obligaron a Ferrant a trabajar en obras de pequeñas dimensiones y a investigar en soluciones escultóricas innovadoras que quedaban restringidas a la fruición de un público más bien minoritario. Así que cuando escribe en 1957 “Los grandes ventanales ya no me seducen”, ya lleva muchos años de combate contra una sociedad que nunca ha entendido verdaderamente su búsqueda y que el mismo Ferrant así define, con relación al programa de los relieves de Colón: “¡Qué lamentable verse impotente para no verse juguete de esta furia española reducida hoy a la mentalidad del futbolista!”.

Los *Objetos hallados*, creados en 1945, un año después del San Francisco y del encargo del *Descubrimiento*, tienen que haber sido, entonces, uno de estos momentos de pausa en la lucha, un momento de paz en el que Ferrant se ha permitido jugar con la belleza de pequeños hallazgos. Los objetos encontrados, desechos que ya no tienen ninguna finalidad, crean obras de arte que se rebelan contra la monumentalidad de esculturas consideradas exclusivamente como medio de propaganda. Los *Objetos hallados* de Ferrant no tienen ningún fin, ni siquiera el de escandalizar a una cultura que ha relegado la capacidad del arte para intervenir en la sociedad a un absoluto segundo plano.

Camilo José Cela escribe, en un texto dedicado a Ferrant:

³⁷ Op. cit., p. 44

“Dentro de su mono caqui (quizá gris verdoso) y rodeado de libros y de recuerdos, de dibujos y de «objets trouvés», de lámparas articuladas, misteriosas poleas, sopletes encendidos y experiencias, Ángel Ferrant, con los ojos muy abiertos al mundo, trabaja el hierro, da de comer a los gorriones y sueña con poner en marcha, para que no se detenga jamás, el alma de los materiales que acaricia con mimo de viejo padre y tierno y generoso orgullo de patriarca dispuesto siempre a aceptar – el gozo bailándole y brillándole en las carnes- todas las saludables rebeliones: aquellos pulsos latiendo a la mayor gloria de la materia. Amén”³⁸

Este texto parece ser una oda al objeto encontrado, al amor por las pequeñas cosas y a la necesidad de desvelar el alma de los materiales; una oda a las revoluciones menores que subvierten las codificaciones culturales imperantes. Sin embargo, a mi parecer, no obstante Ferrant hubiese aceptado su marginalidad en una sociedad que había escogido rumbos que no compartía, creo que no habría aceptado demasiado bien esta imagen de artista “romántico”, un poco ensimismado y enloquecido por los objetos.

Creo que Ferrant ha sido una persona fuertemente comprometida con su tiempo, como demuestra su compromiso pedagógico, y que ha asumido las dificultades de su profesión con una seriedad y objetividad notables, no refugiándose nunca en un mundo ficticio de “libros y recuerdos”, aunque, seguro, capaz de gozar de ellos. La importancia de los materiales, para Ferrant, nace de una concepción “democrática” que otorga el mismo valor al mármol que a un palito de madera. El artista experimentó con todo tipo de materiales; frágiles como el corcho, maleables como el barro o duros como el cemento. Sin embargo, como en una democracia ideal, Ferrant sabía valorar cada material por sus características y posibilidades; la “individualidad” de un material estaba garantizada por un sabio control escultórico. Así que sus *Objetos* del año 32, ensamblajes de materiales diversos de origen manufacturado, no comparten ningún valor formal con los *Objetos hallados* de 1945, ensamblajes de objetos encontrados en la naturaleza, o con los *Móviles* de los últimos años cuarenta. El movimiento, el aire, la ligereza, se representan con materiales como la madera, el alambre, el corcho, mientras que la fuerza del abrazo de dos enamorados, *Amantes* de 1948, puede expresarse solamente con la piedra. Afirma Javier Arnaldo³⁹ que, desde las obras de los años veinte hasta las de los cincuenta, en Ferrant “[...] prima la trasgresión del arte representativo y el apego a las cualidades primigenias de la creación como acto eminentemente plástico.” Considero que es propiamente la primacía del acto plástico que permite a Ferrant eliminar cada referencia inmediata a la representación de la realidad. No se trata tanto de una “trasgresión” del arte representativo cuanto de una “fidelidad” a las necesidades de expresión plástica.

³⁸ CELA, Camilo José, “*El significado de las cosas. Acta de una hora en compañía de Ángel Ferrant*”, en V.V. A.A., *Ángel Ferrant*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1983, p. 131

³⁹ ARNALDO, Javier, *Ferrant en sus escritos: una Escuela Poética Manual*, en Ferrant, Ángel, *Todo se parece a algo, Escritos críticos y testimonios*, La balsa de la Medusa, Madrid, 1997, p. 1

Capítulo 2

La memoria “con” solución de continuidad: Christian Boltanski

Primera parte: Formación

2.1.1 La construcción de la identidad

El objeto encontrado no es nunca un objeto indiferente y su interés nace de la relación del propio objeto con la memoria y la biografía. El objeto encontrado instaura una especie de *ménage a trois* entre la obra de arte, el artista y el espectador donde la complejidad de las relaciones otorga profundidad a la propia creación artística. Se podría hablar, entonces, más que de un objeto encontrado, de un objeto “reencuentrado” porque la actividad de la memoria y la transfiguración operada por el artista nos permite volver a recordar algo que hemos olvidado, que hemos perdido. En el caso de Christian Boltanski, la relación de la obra de arte con la biografía y con la memoria es tan compleja que el objeto encontrado es transformado por la propia narración biográfica o “histórica”. Las obras del artista reconstruyen una historia de hechos menores, de memorias individuales, que ofrece a la Historia la posibilidad de redimir sus olvidos. ha investigado tanto la memoria individual influenciada por los códigos sociales y la educación como la memoria que relata una existencia, que conserva algunos de los rasgos de un individuo.

La veracidad o falsedad de la narración implícita en la obra de arte es otro elemento fascinante de la búsqueda de Boltanski. Trazar su biografía y narrar su formación es una empresa prácticamente imposible porque, no obstante los ensayos, libros, catálogos, artículos y entrevistas dedicados al artista, muchas de sus afirmaciones y muchos de los datos ofrecidos se contradicen o son extremadamente vagos y fragmentarios. Parece que uno de los objetivos de Christian Boltanski ha sido inventar su propio mito, crear una ficción de su propia vida, y jugar incansablemente con lo legendario, lo real y lo recordado. Pero la seriedad de este juego tiene valores distintos, así que su investigación se acerca más a la lógica cuántica que a la clásica. Definir un criterio preferente bajo el que juzgar o contar su trayectoria es muy complicado y a veces insuficiente. A pesar de eso, el trabajo del artista no es nunca azaroso y nace de un posicionamiento crítico que es hijo de la cultura de los setenta.

Serge Lemoine¹ describe así el contexto histórico que propicia el desarrollo del arte de Boltanski: entre 1969 y 1970 asistimos a un regreso de los artistas al sujeto, regreso que implica la evocación del pasado, la sollicitación de la memoria y la utilización de imágenes cargadas de emotividad, en reacción a la pintura abstracta y al arte *minimal* y conceptual. Según Lemoine, se trata de una vuelta

¹ LEMOINE, Serge, “Les formes et les sources dans l’art de Christian Boltanski”, en *Boltanski*, Centre Georges Pompidou, París, 1984, p. 18 ss.

a la tradición, aunque utilice técnicas nuevas como la fotografía. En particular, Christian Boltanski conjuga la fotografía con distintos medios de expresión, como la fabricación de objetos, la escritura, las películas, etc. Inicialmente, utiliza una fotografía banal y ordinaria, una fotografía que tiene algunos elementos en común con el documento o el testimonio. Al principio de los años setenta, muchos artistas utilizan fotografías antiguas, históricas o recientes, hechas por ellos mismos o por fotógrafos profesionales, para explorar este lenguaje. Sin embargo, según Lemoine, nadie llega a alejarse sustancialmente de una visión de la fotografía que es, en última instancia, deudora de la pintura.

Boltanski utiliza la fotografía como un pintor y, de hecho, siempre reivindica su identidad de pintor, probablemente el único atributo de su personalidad que queda claramente definido. Junto con que nace en París en 1944, parecen los únicos datos ciertos de la biografía del artista. Su origen judío también posee una aura mítica: se trata de una especie de origen que justifica la identidad del artista.

El artista habla de sus orígenes judíos y subraya que haber nacido justo al final de la guerra ha significado vivir constantemente en presencia del recuerdo de la *Shoah*. Todos los amigos de sus padres eran unos supervivientes y esto significaba vivir el miedo del exterior, la idea del peligro, la sensación de que el Otro es el mal, la idea de tener que esconder siempre algo.²

La ironía y la duda sobre sus orígenes se reflejan en la obra *Récit-Souvenir No. 22*, de 1977 (**Fig. 1**). Se trata de un texto dactilografiado acompañado por tres viejas fotografías. En el texto, Boltanski cuenta la aventura amorosa de un abuelo, cantante en Odessa, finalmente emigrado a París. Una de las fotografías retrata una abuela con una niña y un niño. El niño está marcado con una cruz. Así que relacionamos el cuento con la imagen, e imaginamos que el niño marcado con una cruz es el abuelo de Boltanski en Odessa. La fotografía se transforma en un documento que testifica la veracidad de la historia contada³. Sin embargo, la misma fascinación por el relato justifica nuestra duda sobre su autenticidad. En el libro titulado “An artist of Uncertainty”⁴, se encuentra un texto crítico dedicado a esta obra. Pero la incertidumbre será el elemento que caracteriza la mayoría de las tempranas obras de Boltanski, como si su primer interés fuese probar que todo lo que creemos verdadero es solamente una ilusión o el resultado de una convención.

² ABOUCAYA, Martine, “Interview” en Boltanski, Christian, *Voyage d’Hiver*, París, 1997, p. 45

³ BOLTANSKI, Christian, *Catalogue*, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln, 1992, p. 56-57

⁴ SEMIN, Didier, *An artist of Uncertainty*, Parkett, Zürich, 1989



Fig. 1 Récit-Souvenir No. 22, 1977

La memoria y la infancia son asuntos que se encuentran ya en las primeras obras de Boltanski, y que el artista desarrolla utilizando objetos mínimos, olvidados, objetos que han perdido su identidad y su utilidad. Infancia y pasado que no se representan a través de una mirada nostálgica, sino, más bien, utilizando una cierta ironía que puede llegar al sarcasmo. Escribe Lascault “D’une telle enfance, on ne guérit jamais totalement. C’est une enfance irrémédiable.”⁵ La infancia del artista no sólo es irremediable, sino que parece nacer de una mitología casi patológica:

“J’ai quitté l’école extrêmement tôt parce que je n’aimais pas y aller, j’avais 12 ans. J’étais complètement imbécile, presque pathologiquement idiot, je savais à peine écrire et je me faisais renvoyer de toutes les écoles. Un jour, j’ai fait un petit dessin, très mauvais, mais pour la première fois mon frère m’a dit : «oh! Ton dessin est bien.» [...] j’ai donc commencé, à partir de 12-13 ans, à faire énormément de très très grands tableaux à l’huile, à sujets dans l’ensemble religieux. J’ai dû faire peut-être deux cents tableaux entre 13 et 18 ans.”⁶

Este cuento del origen del destino de Boltanski parece reenviar al mito del artista “diferente”, a las narraciones de las rarezas de los artistas que, desde las *Vite* de Vasari hasta las interpretaciones psicoanalíticas de Freud⁷, pasando por el discípulo de Gombrich, Ernst Kris⁸, han estimulado la imaginación colectiva. Boltanski quiere ser también un artista “primitivo”, *naïf*, que sin ninguna formación y estimulación previa descubre su verdadera naturaleza y, también, su obsesión. Como

⁵ LEMOINE, Op. cit., p. 37

⁶ NAKAHARA, Yusuke, “L’interview de Christian Boltanski”, en Boltanski, Christian, *Catalogue*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 1992

⁷ FREUD, Sigmund, *Eine Kinderheits Erinnerung des Leonardo da Vinci*, 1910

⁸ KRIS, Ernst, *Psychanalytic explorations in art*, Londres, 1952

él mismo señala pinta, entre los 13 y 18 años, alrededor de doscientos cuadros de carácter religioso, influido, según su cuento, por un libro sobre la pintura religiosa del Medio Evo que le regalaron en este periodo.



Fig. 2 La chambre oval, 1967

La infancia, la leyenda y también la repetición obsesiva, como en un ritual mágico, son elementos que pertenecen a la primera etapa de formación del artista, aunque Boltanski afirma que, mas tarde, influyeron sobre su formación Chagall y, probablemente, Bacon. Afirma también que, en este primer periodo, su arte es de tipo figurativo y similar a la pintura de un loco (Fig. 2). Así que, sucesivamente,

el artista empieza a crear unas grandes muñecas, “trées torturées”⁹, que inserta en una especie de decorado.

Según el artista, su verdadero trabajo artístico empieza a partir de los años 1968-69, más centrado sobre el pasado y sobre las posibilidades de expresión de la fotografía y de la instalación. En 1968 organiza su primera exposición presentando algunas películas y unas muñecas. Las películas, a partir de 1969, mezclan muñecas y actores reales travestidos de muñecas, siendo “[...] très expressionnistes, très courts et très dégoûtants.”¹⁰ En 1969, empieza a crear pequeños libros y a realizar los envíos de cartas.

Los libros son un elemento fundamental en el recorrido artístico de Boltanski. Según él, el libro es un arte del tiempo, ya que incluye la suspensión de la página siguiente. Sin embargo, el artista se declara poco hábil con la escritura y sus libros son más bien libros de imágenes, sucesiones de imágenes o listas de nombres. Otra vez encontramos los listados, la recolección, como en una arqueología imposible. Los libros son, para el artista, tan importantes como las exposiciones pero no se trata de catálogos sino de obras autónomas: hay libros que no corresponden a ninguna obra¹¹. Sin embargo hay un libro, *Recherche et représentation de tout ce qui reste de mon enfance*, su primer trabajo de 1969, que el artista considera como el punto de partida de todo lo que hizo

⁹ NAKAHARA, Op., cit., p. 7

¹⁰ Op. cit., p. 7

¹¹ OH, Jin-Kyung, “Christian Boltanski . Une réflexion existentielle”, en Boltanski, Christian, *Voyage d'hiver*, París, 1997, p. 74

después. Se trata de un libro reproducido en ciento cincuenta ejemplares por la Galería Givaudan. Posteriormente, el artista lo enviará por correo, como otra obra de *mail-art*. Esta obra es la primera tentativa de reconstrucción de su juventud. Se trata de un fascículo de nueve páginas retenidas por una pinza plástica que muestran unas fotografías aparentemente autobiográficas: unas excursiones con la familia, el aula de Boltanski en 1951, su cama de infancia y sus camisetas, y una página arrancada de una redacción infantil. Son imágenes en blanco y negro, sin valores lumínicos, pero emocionantes y divertidas, aunque, en realidad, todos los objetos representados pertenecen a su nieto y no a su propia infancia.

Boltanski no utiliza nunca directamente la palabra “verdad” y, sin embargo, su investigación sobre la memoria y la historia, sobre la dualidad entre lo que vemos y lo que sabemos, sobre los códigos del conocimiento, pertenece evidentemente a una búsqueda que incluye tanto este concepto como su contrario. La reconstrucción de su infancia, una infancia para siempre pérdida, a través de unos objetos que pertenecen a otros individuos, puede ser interpretada como una reflexión sobre la verdad y la falsedad de la imagen, la verdad o la falsedad de lo que la fotografía quiere decir de estos objetos, o como una reflexión sobre la fuerza simbólica de la imagen.

La fotografía de un mechón de cabellos lleva la leyenda “Cheveux de Christian Boltanski – 1949”. Este mechón puede pertenecer a cualquier individuo, pero la fuerza de la imagen depende de la capacidad de transformarse en símbolo: en este caso un símbolo que tiene unas connotaciones muy amplias; de las reliquias a la conservación de un mechón de pelo de un ser querido.

¿Por qué nos emocionamos o divertimos cuando miramos las fotografías de la infancia de cualquier individuo o, aún más, de un individuo “público”, por ejemplo, un artista? Posiblemente porque los objetos de la infancia de cualquier niño son fundamentalmente iguales y, por eso, nos emocionamos constatando un común denominador en el ser humano. También la infancia es, por sí misma, un periodo de ingenuidad, de una bondad que pertenece a la misma mitología del buen salvaje de Rousseau. Por eso, la emoción de un adulto mirando a un niño es casi primitiva, una emoción que puede ser tanto de empatía como de rechazo. En este sentido, también la obra de Boltanski produce los dos tipos de reacciones, rechazo por su intención de generar unas emociones demasiado “simples” o, al revés, por ser su obra esencialmente dramática. En el frontispicio de *Recherche et représentation de tout ce qui reste de mon enfance*, Boltanski declara que la muerte es una cosa vergonzosa y que, por esta razón, ha decidido empezar el proyecto de conservarse por entero, conservar todas las trazas de los instantes de su vida. El tema fundamental de toda la obra de Boltanski está ya presente desde el principio, en un mundo del arte donde las preocupaciones, post-formalistas y muy a menudo auto-referenciales, eran muy distintas a las de Boltanski. Parece

que el artista estuviera interesado a recuperar el tema de la *vanitas* en el arte, naturalmente de un modo muy personal.

La primera exposición de Boltanski tiene lugar en París durante los eventos de la primavera del '68, así que no es de extrañar que participara de las mismas preocupaciones de los artistas de estos años, como la necesidad de cambiar el sistema artístico vigente, eliminando también las bases de la separación por géneros. En este periodo abandona la pintura para interesarse, sucesivamente, por el arte conceptual y la tendencia post-minimalista. Subraya Jin-Kyung Oh que se trataba de una actitud anti-formal y anti-pictórica, que reacciona contra el movimiento *Support/Surface* que era muy reconocido en Francia en este periodo. Boltanski se ocupa del *mail art* y envía unas cartas muy personales y sorprendentes, repletas de errores ortográficos, para provocar unas emociones contradictorias en los receptores. El artista afirma en una entrevista:

“Je ne crois pas qu'il y ait des différences entre les média. On a une idée et puis on cherche le meilleur moyen de l'exprimer, le moyen le plus passable à un moment donné. Je ne crois pas qu'il y ait de forme prioritaire.”¹²

Boltanski considera que, delante de una acción artística, el espectador se puede conmover sólo en el instante de la duda, cuando se pregunta “¿Qué es eso?”, mientras que saber que nos encontramos delante de una obra de arte puede emocionarnos sólo intelectualmente. Por ello recurre a los envíos postales, como una técnica para acercar el arte a la vida, y envía a direcciones escogidas al azar sus cabellos, una carta sucia que lleva la palabra “maladie”, la fotografía de una niña rota en mil trozos, etc. En cada ocasión, la persona que recibe el envío se pregunta por qué ha sido elegido y qué significa el mensaje, aunque muy a menudo los envíos son dirigidos a más de una persona.

¹² GUMBERT, Lynn, *Christian Boltanski*, Flammarion, París, 1992, p. 172

11/1/70

Christian Boltanski
102^{me} de Jumeillo
Paris 7^e

Monsieur,

Il faut que vous m'aidiez, vous avez sans doute entendu parler des ~~problèmes~~ difficultés que j'ai eu récemment et de la crise très grave que je traverse. Je vous prie d'abord que vous sachiez que vous et que vous avez pu entendre contre moi est faux. J'ai toujours essayé de mener une vie droite, je pense, et si plus que vous connaissez mes travaux; vous savez sans doute que je m'y consacre entièrement, mais la situation n'a maintenant atteint un degré intolérable et je ne pense pas pouvoir le supporter bien longtemps, c'est pour cela que je vous demande que je vous prie de me répondre le plus vite possible. Je m'excuse de vous déranger, mais, il faut absolument que je m'en sois.

C. Boltanski

Fig. 3 Monsieur, Il faut que vous m'aidiez, 1970

Aunque Boltanski subraya el aspecto emotivo de los envíos, el deseo de acercar el arte a la vida, hay un elemento evidentemente macabro en estas operaciones; en el envío de la palabra “enfermedad” como llamamiento al miedo o en el envío de una petición de ayuda. En este último caso, escribe a mano una carta, como si fuera una persona desesperada, un poco paranoica, que quiere suicidarse. Posteriormente, reproduce a mano treinta ejemplares absolutamente iguales, con las mismas tachaduras, como si fuesen originales (Fig. 3). Dicen estas cartas:

“Il faut que vous m'aidiez, vous avez sans doute entendu parler des difficultés que j'ai eues récemment, et de la crise très grave que je traverse... Je vous prie de me répondre *le plus vite possible*.”¹³

Didier Semin recuerda que se ha planteado¹⁴ definir unas tipologías de los epistolarios a partir de las clasificaciones de Peirce (ser/relación/mediación), y que el concepto de mediación parece particularmente eficaz en el caso de Boltanski. El mecanismo consiste en postular un lector “tercero” independiente del receptor y del autor de la carta. Las cartas de los escritores entran en

¹³ LASCAULT, Gilbert, *Boltanski, Souvenance*, Gilbert Lascault & L'Échoppe, París, 1988, p. 7

¹⁴ V. V., A. A., *Des mots et des Images pour correspondre*, Departamento de Psicología, Universidad de Nantes, Nantes, 1986, p. 177

esta categoría de mediación. Semin recuerda el enfado de Gide con su secretaria por haber separado las cartas dirigidas a él de sus respectivos sobres, perdiendo así la relación entre la carta y la referencia postal del sobre. La posibilidad de una edición futura de las cartas de un hombre famoso implícitamente añade el carácter de “documento” de éstas y la necesidad de mantener su orden cronológico para un tercer lector. El carácter de documento y de mediación entre el autor, el destinatario y un tercer lector está, por tanto, presente en cualquier envío postal.

Sin embargo, la belleza de un envío, y su carácter artístico no meramente documental, según Boltanski, es que éste puede tocar a cualquiera, como encontrar una botella en la playa. Se trata, en consecuencia, de una acción que depende del caso, de una acción que tiene muchos puntos en común con el juego. Así pues, el lenguaje escrito y el lenguaje del arte convergen en la obra del artista para definir un juego que recuerda a las palabras de Novalis: “El recto discutir no es que un juego de palabras, mientras el error ridículo, de lo que tenemos que sorprendernos, es que la gente cree de hablar en función de las cosas [...]”. Según Ernesto Grassi, Novalis afirma que el lenguaje, el diálogo, es un juego de palabras¹⁵. El arte conceptual parece afirmar algo parecido. Los envíos de Boltanski, como sus primeras fotos, nos recuerdan que el lenguaje puede mentir, que el lenguaje no representa siempre la verdad, así como una foto necesita de una interpretación y no es “exactamente” sólo lo que representa. El artista juega a desbaratar nuestra confianza en el lenguaje, en la transparencia de los códigos y en la posibilidad de representar objetivamente la realidad. El caso, además, aumenta el interés de la apuesta de Boltanski porque, recibiendo una carta suya, entramos en un juego que pone en duda la verdad de una petición de ayuda. La carta acciona distintos mecanismos más o menos conscientes y un poco perversos. Por una parte, el lector de una carta de petición de ayuda tiene que reaccionar, en primera instancia y bajo el principio de confianza, como si la carta fuese verdadera. Segundo, tiene que plantearse la duda moral de si es su obligación ayudar a otra persona o no. Y tercero, tiene que elegir si entrar en el juego o no.

Afirma Boltanski:

“ Je trouve des correspondances entre une partie d'échecs et le déroulement de l'histoire artistique. Ceux qui pratiquent les échecs de l'art y jouent heureusement d'une manière aberrante, c'est-à-dire en se laissant plus porter par des désirs que par des règles... Je pense que même si les explications d'ordre sociologique, historique ou psychanalytique renferment une part de vérité, elles ne peuvent suffire : une œuvre d'art a un fonctionnement très compliqué, que seul un faisceau d'explications multiples peut tenter d'éclairer. ”¹⁶

La elección de enviar cartas y la utilización de la fotografía tienen, en este periodo, un denominador común: el deseo de provocar unas reacciones a través de materiales que pertenecen a la vida común

¹⁵ GRASSI, Ernesto, *La metáfora inaudita*, Aesthetica, Palermo, 1990, p. 103

¹⁶ RENARD, Delphine, “Entretien avec Christian Boltanski”, en *Boltanski*, Centre Georges Pompidou, 1984, p. 74

y no exclusivamente al mundo del arte. Si la fotografía puede funcionar como “indicio”, también los objetos tienen esta misma capacidad, por lo que Semin¹⁷ inserta los inventarios de objetos de Boltanski en el capítulo hipotético de la “fotografía sin cámara”. En este capítulo, habría que insertar una obra como *La fabrication et (l') envoi de 60 petits sachets en drap blanc contenant des cheveux* (1969). Sostiene Semin que el mechón de pelo se puede considerar como una metáfora exacta de la fotografía, porque se refiere a un particular de un modelo. El mechón de pelo recuerda a una persona, es una parte de una persona que no está presente, y tiene por tanto, una relación aun más estrecha que la fotografía con la muerte y la desaparición. El mechón es un indicio de algo que está destinado a desaparecer y por esta razón lo guardamos como una reliquia.

En estas primeras obras de Boltanski, se mezclan ya dos elementos característicos de su arte: el recuerdo de la infancia (¿quién no ha enviado una carta con las letras cortadas de un periódico, como en las películas negras, o no ha arrojado una botella al mar?) y la muerte, la exacta antítesis de la infancia. Las cartas son fragmentos que remiten a una existencia, se encuentran guardadas en los cajones para preservar nuestros recuerdos y, por lo tanto, remiten a un pasado para siempre perdido; así que la utilización de la técnica del envío me parece particularmente eficaz para investigar estos temas. Durante un año, o año y medio, el artista utiliza este medio, hasta que su nombre empieza a ser conocido y los envíos se perciben inmediatamente como una forma artística, perdiendo su sentido originario¹⁸.

En 1970 la galería Daniel Templon presenta un conjunto importante de las famosas latas de galletas de Boltanski. Se trata de 200 cajas que, según el título de la obra, *Essais de reconstitutions d'objets ayant appartenu à Christian Boltanski entre 1948 et 1954*, contienen cada una un fragmento de la vida del artista.

Las cajas de galletas que Boltanski empieza a utilizar en 1970 son unas cajas de metal encontradas en el almacén de sus padres. También en este caso se trata de un intento de exorcizar el olvido, la desaparición de nuestros recuerdos y de nuestro pasado. Las cajas recogen unos fragmentos dispares, unos objetos irreconocibles que pertenecen hipotéticamente a su infancia y también objetos manufacturados por el artista (**Fig. 4 y 5**).

Finalmente, las latas de Boltanski testimonian la alienación del hombre, su inútil intento de conservación. Este intento de conservación, de lucha contra la muerte, es tan universal como el afán mítico-religioso. El primer análisis de Arthur C. Danto de la obra de Christian Boltanski parece

¹⁷ SEMIN, Op. cit., p. 39

¹⁸ Op. cit. p. 58

obviar este anhelo de recolección mítico¹⁹. Danto entiende que los objetos de la infancia del artista, recogidos en latas de galletas, son objetos cargados de sentimientos y que sólo pueden ser reconocidos como tales por quienes se criaron en aquella Francia y reconocen las latas de galletas como símbolos propios.



Fig. 4 Boîte à biscuits, 1970

Según Danto, la obra de Boltanski no tiene un valor universal. El filósofo relaciona el proyecto de Boltanski con el prólogo a *Contra Sainte-Beuve*, de Proust, y supone que el artista quiere:

“[...] presentar los objetos a la conciencia de tal modo que el espectador cobre esa conciencia del pasado, y es con este fin por lo que utiliza los objetos que utiliza... Y su obra tiene éxito cuando el espectador se sobrecoge de emoción al encontrar su yo olvidado..... y

de repente se aflige por lo irrecuperable del pasado, la muerte de la infancia, lo efímero de la vida”²⁰

Me parece evidente la ironía de Danto respecto a la intención de Boltanski, sin embargo, no resulta claro si su ironía se extiende también a la metodología de Proust. Según Danto, Boltanski utiliza las cajas de galletas como Proust la magdalena mojada en el té. La obra de Boltanski tiene un significado evidente para todos los espectadores que compartieron el mismo pasado del artista, mientras que, según Danto, el resto de las personas no pueden interpretar la obra. Como afirma el mismo Boltanski, las reacciones a su obra serán diferentes en Canadá o en Estados Unidos, como las reacciones a la *Caja Brillo* pueden ser diferentes en Francia o Alemania. Danto subraya que las expresiones simbólicas definen comunidades de entendedores, y deduce que los franceses reconocen las cajas de galletas mientras que, por ejemplo, los americanos no.

Sin embargo, aunque los italianos comen *brioche*s y los franceses *croissants*, es posible que la descripción de la magdalena de Proust sea suficiente para que ambos piensen en un dulce que se consume en el desayuno, así que ambos pueden pensar en el desayuno como un momento particularmente querido de la infancia. Por tanto, una caja llena de objetos puede simbolizar una colección tanto para alemanes, italianos, franceses, etc., incluso sin saber que la caja es de un tipo particular comercializada en un periodo particular. El elemento universal es, entonces, “la reliquia secularizada” de la que habla Walter Benjamin²¹ y no la referencia a una galleta en particular.

¹⁹ DANTO, Arthur C., *Más allá de la caja Brillo, Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Ediciones Akal, 2003 Madrid, p. 77, Tit. orig. *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, 1992

²⁰ Id., *Ibid.*, p. 77

²¹ BENJAMIN, Walter, *Parque Central*, (32 a), Obras, Libro I, vol. 2, Abada, Madrid, 2008



Fig. 5 Essais de reconstitution en pâte à modeler effectués le 14/12/1970 des ciseaux dont se servait CB en 1954 , 1970

Parece curioso que Danto no recuerde la vinculación de Boltanski y de su generación con el ready made de Duchamp y la problemática que, desde su famoso *La transfiguración del lugar común*²², viene ocupando mucha de la reflexión sobre el arte contemporáneo. Probablemente, la cuestión fundamental no es si las cajas de Boltanski tienen un valor universal, sino si tienen un valor artístico. Si las cajas de Boltanski reúnen toda su vida, Duchamp ya había reunido toda su obra en una caja, afirmando “Tout ce que j'ai fait d'important pourrait tenir dans une petite valise.”²³ La *Boîte-en-valise* (1936-41) no es un relicario, no nace de ningún deseo de salvaguardar su obra contra la dispersión, sino que, como siempre, revela la profunda ironía de Duchamp. Esta obra miniaturizada y portátil, recoge todo lo que Duchamp considera importante en su producción artística.

Las cajas de galletas de Boltanski reúnen todos los recuerdos de su vida y estos objetos son mucho más intrascendentes que las reproducciones de las obras de Duchamp. Sin embargo, la operación de Boltanski subraya la relevancia que los objetos del artista adquieren por ser, simplemente, suyos. La construcción del mito del artista empieza, irónicamente, con la recolección de objetos sin importancias. La ambigüedad de la obra del artista francés reside en la elección de unos objetos frágiles, de su supuesta pertenencia a una infancia recuperada. El pasado *proustiano* que el artista evoca ofrece a las cajas una aura de “seriedad”, o de nostalgia, que el ready made nunca había tenido.

“Des boîtes de biscuits en fer blanc (chacune marquée d'une date) ont été exposées ; elles contiennent de *choses* simples et inquiétantes : cônes de terre parfois effrités, petites cages en grillage, minuscules paquets en tissu contenant de cheveux et percés d'épingles, morceaux de gaze de propreté douteuse, etc. ”²⁴

²² DANTO, Artur C., *La transfiguración del lugar común*, Paídos, Barcelona, 2002, tit. orig. *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge, 1981

²³ Entrevista en *Life Magazine*, avril 1952

²⁴ LASCAULT, Gilbert, *Boltanski, Souvenance*, Gilbert Lascault & L'Échoppe, 1988, p. 8

Las cajas de Boltanski recogen fragmentos de objetos de una vida cualquiera, hasta que el artista se transforme en mito. Como escribe Walter Benjamin:

“El cronista que detalla los acontecimientos sin discernir entre grandes y pequeños, tiene en cuenta la verdad de que nada de lo que alguna vez aconteció puede darse por perdido para la historia.”²⁵

Boltanski simplemente ha intentado algo parecido: preservar cualquier objeto que tuviera relación con su vida, preservarlo como en una caja fuerte, aunque el intento, como él mismo dice, es desde el principio imposible.

Los inventarios de Boltanski de esta época, tanto los expuestos como sus posteriores libros fotográficos, *Les boîtes à biscuits datées contenant de petits moments de la vie de Christian Boltanski* (1969), las *Reconstitutions* (1969) y los *Essais de Reconstitutions* (1970-71) pertenecen al capítulo de las “fotografías sin cámara”, donde los objetos son vestigios inventados, indicios despojados de su conexión con la realidad²⁶. Semin afirma que esta operación de presentación de unos objetos “dos veces mudos”, se podría acercar a la estructura del minimal art, aunque el procedimiento de Boltanski es más cercano a un procedimiento de usura del sentido que a una táctica de “minimalización” de las ocurrencias típica de los minimalistas. Sin embargo, considero que los objetos “indicios” de Boltanski se alejan del arte “minimal” más bien porque sus objetos no están nunca vacíos de sentido ni son incapaces de generar emociones; al contrario, su tentativa de vaciarlos de valor como indicio los transforma en “símbolos” o en “reliquias”.

La pasión del artista por los libros, la relación entre escritura y fotografía, las imágenes difíciles de decodificar, son elementos todos que tienen como referencia, según Lemoine, el libro de André Breton *Nadja*²⁷ y la curiosa obra de Paul Nougé *La subversion des images*, un autor surrealista belga que Boltanski admira particularmente. Un envío postal y una acción de 1970, en colaboración con Jean Le Gac, parecen ilustrativas de este sentimiento (**Fig. 6 y 7**). Boltanski deja un maniquí delante de una ventana, en un apartamento vacío, durante tres semanas. La entrada a la habitación está bloqueada, sin embargo un visitante puede mirar el interior, aunque no puede entrar. Una llave con una etiqueta que lleva indicada la dirección del apartamento ha sido enviada a sesenta personas. No sé cuántas personas habrán ido a visitar el apartamento, pero la curiosidad por probar una llave que abre una puerta desconocida tiene que ser muy fuerte.

²⁵ BENJAMIN, Walter, *La dialéctica en suspenso, Fragmentos sobre la historia*, traducción introducción y notas Pablo Oyarzún Robles, Arcis-Lom, Santiago de Chile, p. 49

²⁶ SEMIN, Op. cit., p. 39

²⁷ BRETON, André, *Nadja*, Livre de Poche, Paris, 1964



Fig. 6 *Local III*. Envío y acción
(Catalogue n°10, p.28), Marzo 1970

También en este caso, Boltanski juega con objetos sugerentes y ambiguos -una llave y un maniquí- que remiten a un imaginario surrealista cargado de implicaciones. Esta acción parece ser, en cierto sentido, una realización más explícita de la obra de Duchamp *Étant donnés*. Sin embargo, mientras la carga sexual es menor en la obra de Boltanski, la implicación del espectador y la

impotencia generada parece mayor respecto a la obra de Duchamp. La frialdad de la imagen de Duchamp se ha transformado en un juego un poco perverso pero transitorio.



Fig. 7 *Local III*, 41 rue Rémy Dumoncel,
Paris, intervención en colaboración con
Jean Le Gac, Marzo 1970

En 1974 realiza la serie de las *Saynètes Comiques* (**Fig. 8**). El artista resalta que, hasta ese momento, había trabajado mucho sobre la infancia, y lo consideraban, por tanto, un artista muy serio, un tanto proustiano. Pero descubre, en este periodo, el trabajo de Karl Valentin, un payaso alemán, y decide inventar una serie de pequeñas historias cómicas donde se recrean unas escenas que pertenecen al imaginario colectivo: el padre, la madre, el pequeño Christian, el abuelo, etc. Representa estas escenas en Dusseldorf y en La Rochelle y, posteriormente, crea un museo de este clown

inventado, como si hubiese muerto y mereciese una gloria modesta²⁸. En el museo se encontraban unas fotografías de las representaciones cómicas, unos carteles de los espectáculos, unos álbumes de los discos que habría gravado, etc. Boltanski afirma que se trataba de un intento iconoclasta de romper la imagen que tenían de él y de su trabajo, incluso utilizando los mismos elementos: sus recuerdos de infancia. Juega con los mismos temas, pero utiliza su humor más negro y sarcástico, como recordándonos que eso de la infancia no es más que una invención, un fácil pretexto para justificar nuestra existencia presente.

²⁸ ABOUCAYA, Op. cit., p. 96

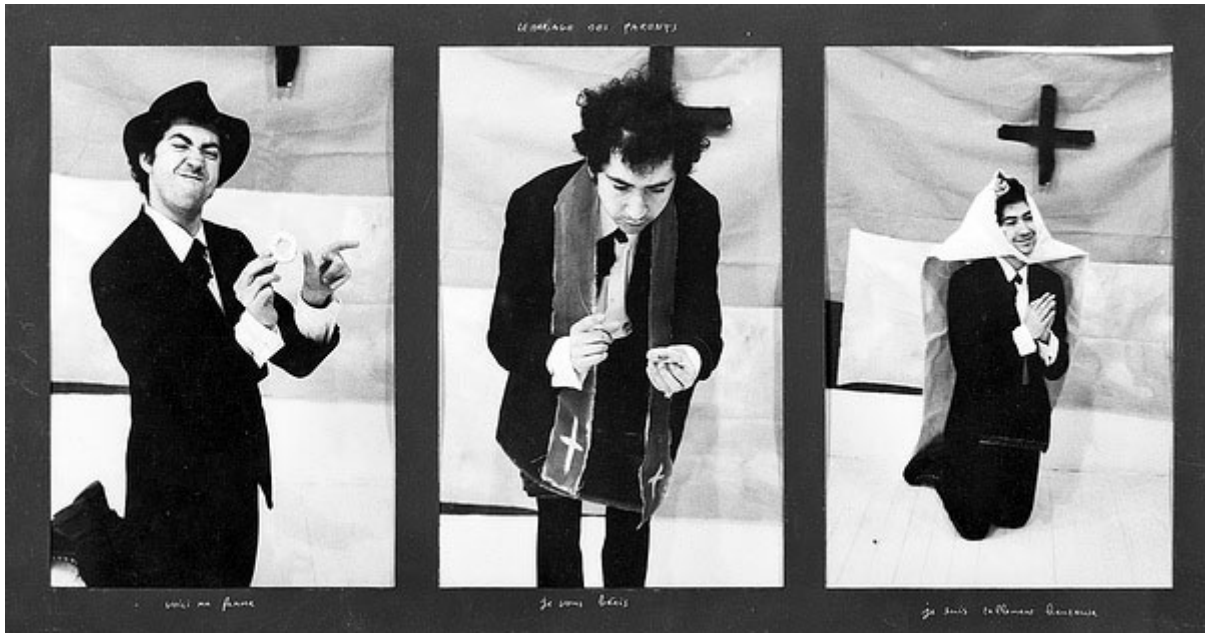


Fig. 8 *Saynètes Comiques*, Le mariage des parents, 1974

Por lo que se refiere a su formación, el artista habla del *minimalismo*, que seguramente lo ha influenciado, y de Warhol y Beuys como sus padres artísticos, aunque el artista no conocía sus obras cuando empezó a trabajar y se reconoció en ellos posteriormente. Sin embargo, Lemoine encuentra, en las *Boîtes de biscuits*, en los cajones metálicos de *Reconstitution d'objets en plastiline*, en estas formas geométricas de dimensiones idénticas como en las fotografías bajo vidrio del mismo formato y dispuestas regularmente, un eco de las columnas, los cubos y los paralelepípedos de Donald Judd²⁹. Con todo, parece muy distante la actitud de Boltanski de la de Judd. Contrariamente a la “evidencia” y al aislamiento auto-referencial de los objetos de Judd, Boltanski justifica una de sus metodologías iniciales en el deseo de acercar el arte a la vida, que le parece más conmovedora.

La investigación acerca de la muerte y la desaparición llega a sus extremas consecuencias en una obra de 1969, *Reconstitution d'un accident qui ne m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort*, un fascículo de seis páginas que reúne las “pruebas” de la muerte de Boltanski: la tarjeta sanitaria de urgencia encontrada sobre la víctima, la última fotografía del artista, el mapa que reconstruye el lugar del percance, unas fotografías que enseñan el trayecto que ha seguido la víctima y el lugar del accidente, el autocar del transporte público y la bicicleta de la víctima, la declaración de un testigo, el automóvil de la policía, algunos puntos de la avenida Jean-Jaurès donde habría ocurrido el accidente, etc.

²⁹ LEMOINE, Op. cit., p. 24

Hablando de las influencias en su formación, Boltanski afirma amar tanto las imágenes a causa de las dificultades que tiene con la escritura. Su cultura, afirma, ha sido construida de manera oral, ya que sus hermanos y sus amigos son personas cultas, mientras que él abandonó la escuela a los doce años y tiene muchos problemas para escribir a mano e inmensos con la ortografía. Ha perdido, por tanto, el periodo de aprendizaje de la lectura, que normalmente se desarrolla entre los doce y los dieciocho años. También afirma no haber leído nunca una línea de poesía, y conocer bien el arte entre 1890 y la actualidad, pero en absoluto el arte anterior. Es decir, se reconoce hijo de una mezcla de Beuys y Warhol, como muchos de su generación, razón por la que, parece, ama tanto *La noche del cazador*, la película de Charles Laughton de 1955, pues el protagonista es al mismo tiempo estafador y hombre de Dios. De nuevo encontramos esta fascinación por el misticismo y por su opuesto, por una cierta forma de cinismo y de violencia. Boltanski narra haber pintado de muy joven -entre los 13 o 14 años- unos enormes cuadros, aunque muy vulgares, justificándose en que para pintar no es necesario “saber”, ni tampoco leer ni conocer nada de la historia del arte. Sin embargo, considero que sigue alimentando la leyenda del artista “brut”, salvaje e inocente, y sin leyes. Es por ello que afirma haber sido un joven hombre muy retrasado que salió a la calle por primera vez a los dieciocho años. Evidentemente, cuando hablo de “leyenda”, no estoy poniendo en duda la verdad de las palabras de Boltanski, simplemente me refiero a que esta imagen de “artista bárbaro” se acerca a muchos de los mitos creados por la literatura, desde las distintas locuras descritas por Vasari, hasta el personaje de Strickland creado por Somerset Maugham³⁰. Sin embargo, la imagen del hombre inocente que sale a la calle por primera vez a su edad adulta me recuerda aún más al fantástico personaje de la película “Bienvenido Mr. Chance”, basada en la novela de Jerzy Kosinski. Las palabras de Boltanski parecen construir su propia leyenda, un poco como el fantástico Mr. Chance creado por Kosinski.

2.1.2 La fotografía y sus estrategias

Boltanski afirma también que su interés por la fotografía empieza alrededor de 1970-71, más o menos con *L'album de la famille D.*, de 1971, una obra creada a partir de las fotos de un álbum familiar, y afirma que él no ha tomado prácticamente nunca una fotografía, ya que su metodología pertenece más bien a la tradición del collage; la tradición de Braque y de los papiers collés o de Schwitters, más que la de Man Ray. “C'est l'idée de prendre de morceaux de réalité et de les introduire dans l'œuvre, comme un journal dans le *papiers collés* de Braque, c'est la même chose.”³¹ Esta frase es, a mi juicio, reveladora de un procedimiento que une a artistas muy

³⁰ SOMERSET MAUGHAM, William, *Soberbia*, José Janés Editor, Barcelona, 1950

³¹ NAKAHARA, Op. cit., p. 7

diferentes, una poética que remite a la realidad a través de los objetos y que dibuja un *fil rouge* que parte de Schwitters para llegar al mismo Boltanski³².

La relación de Boltanski con la fotografía revela su constante interés por lo que él mismo define como “prise de réalité.”³³ El artista recuerda que se pueden diferenciar dos líneas principales en la relación entre la fotografía y las artes plásticas del siglo XX. Una, la de Man Ray, la investigación de un artista que es, al mismo tiempo, un verdadero fotógrafo y un pintor, donde los dos dominios se encuentran totalmente diferenciados. La otra, es la del collage, investigación que se desarrolla desde el cubismo y el dadaísmo hasta Rauschenberg y que, según Boltanski, representa la “captura de la realidad”. Cuando Boltanski afirma que la fotografía dice, en principio, la verdad y representa la realidad y es, entonces, una toma directa de ésta, no olvida que es algo relativo ya que su misma investigación sobre la fotografía juega con la ambigüedad de la imagen. Sin embargo, la “falsedad” de una imagen, en muchas obras del artista, sigue perteneciendo a la tradición de la “prise de réalité”, porque la imagen, incluso la testimonialmente falsa, sigue siendo “real”. Se trata de una imagen que representa un elemento, la “falsedad”, que no es nunca ajeno a la misma realidad.

Considero que la investigación de la imagen en Boltanski es muy distante de la línea del surrealismo, donde la fotografía se transforma para alejarse lo más posible de lo que conocemos de la realidad, representando un mundo que es mas bien irracional u onírico. El objeto o la imagen de Boltanski, al contrario, resulta sorprendente porque emana de los mismos y de las imágenes que vemos todos los días, sólo cambia el contexto de su presentación. Así, volviendo a la obsesión del artista -a su incapacidad de modificar su lenguaje visual-, la utilización de objetos o imágenes comunes es un medio para contar algo que es, al mismo tiempo, personal y común a todos. La profunda diferencia, entonces, entre el objeto utilizado por el artista y el objeto surrealista es que el primero lo conocemos y nos pertenece desde siempre, no nos sorprende por su “rareza”, sino por su carácter aparentemente “banal” y, sin embargo, desconcertante, porque nunca lo hemos observado como lo ve el artista. El mismo Boltanski, en una entrevista de Jan Kaila, afirma que los surrealistas estaban interesados en transformar la realidad, mientras que su arte desea más bien utilizar unos fragmentos de realidad, de un modo más parecido a lo que hicieron los dadaístas en su época³⁴.

³² En Boltanski, como en Carmen Calvo y Jorge Barbi, el interés por las fotografías, los fragmentos y los objetos que cuentan una historia, que pertenecen a un pasado no muy lejano, es evidente.

³³ ABOUCAYA, Martine, “Interview” en Boltanski, Christian, *Voyage d’Hiver*, París, 1997, p. 86

³⁴ KAILA, Jan, “To preserve and to fail. A conversation with Christian Boltanski”, en *Christian Boltanski. Night in August*, Helsinki festival, Kunsthalle Helsinki, 1998



Fig. 9 *Reconstitution d'un accident qui ne m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort, 1969*
(Fotocopia del carnet sanitario)

Como hemos señalado, la fotografía es el testimonio de una existencia: la presencia, testimoniada por la foto, y la posterior ausencia de un sujeto. Así que otro tema fundamental en la obra de Boltanski es el del mito. Como si la acumulación de documentos sobre su vida intentase contar una historia para luchar contra la muerte y “[...] garder une trace de tous les instants de (sa) vie”³⁵. Aunque los objetos de Boltanski siguen siendo los signos de una existencia cotidiana, estos

mismos objetos, presentados y “coleccionados”, nos imponen considerar esta misma existencia como mítica. Desde el fascículo de seis páginas de 1969, (*Reconstitution d'un accident qui ne m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort*) (**Fig. 9**) que nos cuenta la muerte de Boltanski, recolectando falsos documentos y fotografías del lugar del percance, la misma existencia e individualidad se transforma en mito.

La fotografía es un medio de expresión para investigar la relación entre verdad y falsedad. Didier Semin³⁶, para analizar la relación particular entre el artista y la fotografía, utiliza la terminología de Peirce³⁷ para definir el signo. Peirce divide el signo en tres categorías: el *indicio* o “index”, que tiene el valor de signo por su contigüidad física con la realidad que lo ha engendrado (por ejemplo las huellas dejadas por unos pasos o el humo de un fuego); el icono, que tiene algunos puntos en común con lo que representa; y el símbolo, que tiene un significado gracias a la mediación de un código. La fotografía utiliza las tres categorías, pero el carácter de indicio es lo que la define primariamente. Así pues, la fotografía es el indicio de una presencia.

Semin se vale también de Walter Benjamin y su análisis de la fotografía de Atget³⁸. Según Benjamin, este fotógrafo había retratado las calles como se puede fotografiar el teatro de un crimen, por lo que resulta imposible mirar estas imágenes de modo indiferente. También los diarios ilustrados, escribe Benjamin, empiezan a presentarse al lector como unas indicaciones para la interpretación, mientras que el hecho de que la imagen sea verdadera o falsa tiene poca importancia. En estas fotos, la leyenda resulta fundamental para la interpretación. La leyenda, en el caso de Boltanski, cuenta una historia que no es deducible de la propia imagen. Por tanto, la

³⁵ LASCAULT, Gilbert, “La sauvagerie de moi-même et son ethnographie”, (1971), en Lascault, Gilbert, *Boltanski, Souvenance*, Gilbert Lascault & L’Échoppe, 1988 p. 9

³⁶ SEMIN, Didier, “Boltanski et le photographique”, en *Boltanski*, Artpress, París, 1988, p. 35

³⁷ PEIRCE S., Charles, *Ecrits sur le signe*, Le Seuil, París, 1978

³⁸ BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), Ed. Taurus, Madrid, 1973

fotografía con leyenda es un signo híbrido, ya que, por una parte, la fotografía es un indicio incontestable de la realidad, mientras que, por otra, la leyenda pertenece a un código puro, el código de la escritura. Según Semin, entonces, más que un conflicto entre dos códigos distintos, la fotografía con leyenda revela el conflicto entre un mensaje no codificado y un mensaje codificado, entre una presencia irrefutable, la imagen de la fotografía, y una posible mentira, la de la leyenda. Se trata, en consecuencia, del único sistema donde la verdad y la mentira se pueden encontrar mezcladas de tal forma.



Fig. 10 Christian Boltanski et ses frères, 5/9/59



Fig. 11 Christian Boltanski à 5 ans et 3 mois de distance, 1970

Boltanski, como ya hemos visto, parece utilizar esta particularidad de la fotografía de modo intencionado. El artista comenta sus imágenes, escribe las leyendas, siguiendo distintas tipologías de información (Fig. 10). La “identificación”, la “atribución” y la “datación”, en muchos casos, se encuentran entremezcladas: por ejemplo en la obra *Christian Boltanski à 5 ans et 3 mois de distance* (Fig. 11), un envío de 1970 donde la verdad de la leyenda no puede ser comprobada. En el caso de los *Dix portraits photographiques* de 1972, la identificación y la datación de las leyendas son refutadas por algunos elementos de las fotografías y, sin embargo, no podemos excluir que al menos una leyenda entre todas sea verdadera.

Otro procedimiento utilizado por Boltanski es el de la “designación”. El artista denomina un objeto según su clase de pertenencia. Se trata de un comentario taxonómico que resalta su inutilidad o redundancia cuando, por ejemplo, encontramos dos objetos uno al lado del otro y los dos pertenecen a la misma categoría. Este procedimiento de “reafirmación” de la imagen funciona si se añade al procedimiento de la “acumulación”. La acumulación se realiza a través de la sucesión, o del

montaje de las imágenes, pero también de las cosas. Por ejemplo, las fotografías del *Club Mickey* (1972) (Fig. 12) o del *Album de la famille D* (1972) (Fig. 13) evidencian que el título sirve sólo

para reforzar el código ya declarado por la sucesión de las imágenes, o sea “foto no profesional” y “foto de familia”.



Fig. 12 Le Club Mickey, 1972



Fig. 13 L'album de la famille D. 1972



Image IV La femme est assise sur le quai de la Seine. Elle semble un peu plus âgée que sur l'image II. Elle sourit. Elle porte un collier de perles. La voûte du pont fait un demi-cercle autour de sa tête. Au fond il y a des arbres.

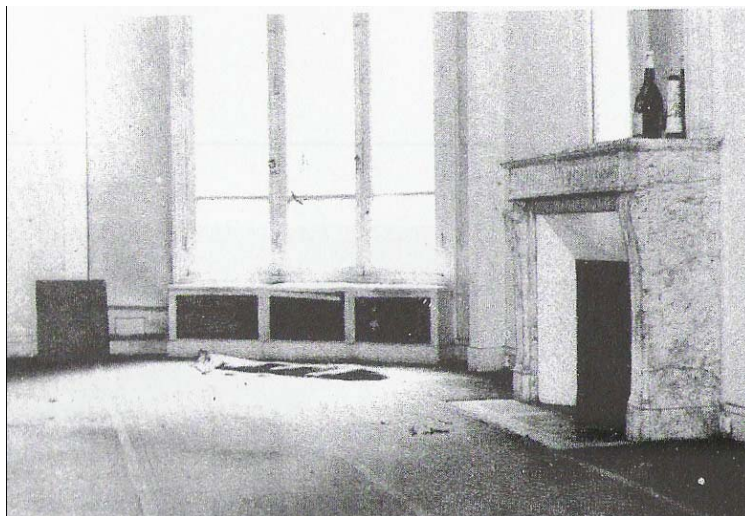
Fig. 14 Tout ce que je sais d'une femme qui est morte et que je n'ai pas connue, 1970

Otro procedimiento utilizado por Boltanski es la “descripción”, es decir, la fotografía subrayada por un comentario. La descripción puede ser “literal”, como en las leyendas de *Tout ce que je sais d'une femme [...]* de 1970 (**Fig. 14**), por lo que no añade nada y no podemos saber si la identidad del sujeto construye una relación verdadera entre las imágenes o no; puede ser “desfasada” y, entonces, “[...] elle livre en otage un mensonge évident pour protéger un mensonge possible.”³⁹ Éste es el caso de *l'Appartement de la rue de Vaugirard* (1973) (**Fig. 15**), donde la leyenda que describe un piso habitado, aparentemente una situación anterior a la representada por la fotografía, parece desmentir la propia imagen que representa un piso vacío. Boltanski, hasta 1976 aproximadamente,

³⁹ SEMIN, Op. cit., p. 37

trabaja para conseguir el fracaso del mensaje codificado de la fotografía. Éste fracaso del código genera una turbación en el espectador que ya no puede creer en la fotografía como fuente de información, sino como “indicio”.

Las fotografías son los documentos de algo que ha existido y que, posiblemente, ya no existe. Los objetos que han pertenecido a personas desconocidas tienen el mismo valor “indiciario” de la fotografía. La fotografía es un indicio y no podemos parar de pensar que es la prueba de que algo ha estado ahí. Afirma Didier Semin⁴⁰ que es esta presencia muda lo que fascina de la fotografía a Roland Barthes: “[...] cette faculté de nous donner le réel dans le temps de l’imaginaire.”⁴¹ Boltanski, sin embargo, siempre juega con la ambigüedad, con la dificultad de definir lo que es real y lo que no lo es, sobre la presencia y la ausencia. Así que en *L’appartement de la rue Vaugirard*, las leyendas describen unos eventos que se están desarrollando en el mismo piso, como si el texto fuese el testigo de las personas que han vivido ahí y las imágenes, el documento del vacío actual. La presencia y la ausencia, la memoria y el documento son, fundamentalmente, elementos que pertenecen a la definición de identidad, una de las otras obsesiones del artista.



La table est mise dans la salle à manger. On doit attendre des invités, des verres à pied, des assiettes blanches à liserons bleus, ainsi qu’un bouquet de fleurs posé sur la cheminée, montrent qu’un soin particulier a été apporté au décor

Fig. 15 *L’appartement de la rue Vaugirard*, 1973

Toda su obra y en concreto sus sucesivas *Compositions photographiques* de los años ’80, en su aparente simple búsqueda de la belleza, prueban que las ideas del artista son bastante distantes del lenguaje “minimal”. La utilización del “banc-titre”, la toma desde arriba, que provoca una perspectiva deformada, revela el acercamiento a la pintura y, más específicamente, a la naturaleza muerta. Por ello cuanto más Boltanski se acerca a la pintura, más sus fotografías se alejan del significado de “indicios” para necesitar un “marco”, para transformarse en cuadros.

⁴⁰ SEMIN, Didier, *Boltanski*, Artpress, París, 1988

⁴¹ BARTHES, Roland, “Rhétorique de l’image”, en “Communications”, n. 4, 1964

Semin nos recuerda que la arbitrariedad y la restricción de la serie (limitar el número de *ready-made* realizados por años) son elementos esenciales en el *ready made* de Duchamp y son elementos que se refieren a una gestión mercantil de la obra de arte. Sin embargo, en Boltanski no existe un “segundo nivel”; tal y como afirma el artista “[...] je connais les regles, elles sont en moi et je ne veux pas le juger. Je ne recopie pas les modèles des autres, mais le miens.”⁴²

Las referencias que el artista utiliza en sus *ready makes* pertenecen a su propia cultura y la profunda diferencia respecto a Duchamp no depende de las fuentes culturales, sino de la falta de crítica que Boltanski aplica a estos mismos modelos culturales. Boltanski no juzga las imágenes codificadas de nuestra sociedad y, como bien afirma Semin, no hay escarnio en sus *Images modèles*. Puede afirmar, entonces, que, cuando mira sus *fotografías de Berck-Plage* (1975) (**Fig. 16**) recuerda su verano de 1975, y que estas fotografías tienen un valor de testimonio. Aunque, evidentemente, investiga también los códigos sociales y reflexiona sobre el gusto y sobre el desplazamiento.

En relación al tema del desplazamiento, podemos recordar otra vez a Walter Benjamin y su interpretación del aura. En particular, Benjamin cita un pasaje de Proust que es esencial para entender la relación entre tiempo y desplazamiento que produce el aura. Proust recuerda su viaje a Balbec y resalta que hoy este mismo viaje se podría realizar tranquilamente en coche, hecho que tendría también sus ventajas:

“Pero al fin y al cabo el placer específico del viaje no está en poder apearse en el camino... está en no hacer tan insensible la diferencia entre la partida y la llegada, sino tan profunda que se la pueda sentir... [...]”⁴³

Consiguientemente, la distancia temporal entre nosotros y el objeto de deseo o el recuerdo aumenta el valor del objeto mismo. La fotografía, como documento de un momento alejado de nuestro

⁴² BOLTANSKI, Christian, “Entretien avec Irmeline Lebeer”, en *Les modèles*, C. A., París, 1979

⁴³ “Pero al fin y al cabo el placer específico del viaje no está en poder apearse en el camino... está en no hacer tan insensible la diferencia entre la partida y la llegada, sino tan profunda que se la pueda sentir... intacta, tal como era en nuestro pensamiento cuando nuestra imaginación nos llevaba desde el lugar en que vivíamos hasta el corazón de un lugar deseado, en un brinco que no nos parecía menos milagroso porque franqueara una distancia, sino porque uniera dos individualidades distintas de la tierra y nos llevara de un nombre a otro nombre; que esquematiza (mejor que un paseo donde, como se desembarca donde se quiere, no hay apenas llegada) la misteriosa operación que se consumaba en aquellos lugares especiales, las estaciones, las cuales, por así decir, no forman parte de la ciudad, sino que contienen la esencia de su personalidad al igual que en un letrero indicador llevan su nombre... Por desgracia, esos lugares maravillosos que son las estaciones, de los que se parte hacia un destino lejano, son también lugares trágicos, porque... hay que abandonar toda esperanza de volver a acostarnos en casa, una vez que se ha decidido penetrar en el antro apestoso por el que se accede al misterio, en unos de esos grandes talleres acristalados, como el de Saint-Lazare, donde yo fui a buscar el tren de Balbec, que desplegaba por encima de la ciudad despanzurrada uno de esos inmensos cielos crudos y grávidos de amenazas amontonadas de drama, semejantes a algunos cielos, de una modernidad casi parisina, de Mantenga o de Veronés, bajo el cual sólo podía realizarse algún acto terrible y solemne, como una partida en tren o la erección de la Cruz. (PROUST, Marcel, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, París, pp. 62-63) cit. en BENJAMIN, Walter, *Libro de los Pasajes*, Akal, Madrid, 2005, pp. 574-575 [S. 10 a]

pasado, no puede ser sólo un testigo de los códigos sociales, sino que se transforma en el objeto que permite realizar un viaje hacia el pasado.

La fotografía puede ser contemporáneamente “huella” y “aura”, siguiendo la definición de Walter Benjamin:

“Huella y aura. La huella es la aparición de una cercanía, por lejos que pueda estar lo que la dejó atrás. El aura es la aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar lo que la provoca. En la huella nos hacemos con la cosa; en el aura es ella la que se apodera de nosotros.”⁴⁴



Fig. 16 *Les Vacances à Berck-Plage, 1975*

El aura de una fotografía de Berck-Plage, de 1975, depende, así, también de la distancia, que puede ser espacial o temporal. Boltanski es, pues, un verdadero hijo de la cultura francesa, por lo que las influencias de la literatura, en particular Marcel Proust, y de la sociología, en particular Pierre Bordieu, pueden convivir tranquilamente. Es posible que Boltanski no haya leído o no aprecie la literatura de Proust, sin embargo toda la cultura francesa está embebida de su visión del tiempo.

Para Boltanski la fotografía puede ser una huella porque es: “[...] ressentie comme vrai, comme preuve que l’histoire que l’on raconte est réelle, elle donne l’illusion de la réalité.”⁴⁵ Si la fotografía es interpretada como un documento, como la prueba de

que lo que está representado ha estado presente, las cartas, sobre todo las escritas a mano o a máquina (y no escritas por ordenador, invención que supone la eliminación definitiva del original), son siempre un documento de la presencia de un autor. Boltanski ha sido autor de una infinidad de cartas que testimonian una realidad, su presencia, y narran, muy a menudo, una ficción.

Las fotografías permiten investigar sobre el límite entre realidad y ficción, entre falsedad y verdad, entre creencia y desengaño. El artista podría haberse acercado a la fotografía como aficionado gracias a su hermano Luc Boltanski, sociólogo que colaboró con Pierre Bordieu en la obra *Un art moyen : essais sur les usages sociaux de la photographie*. Sin embargo, a mi juicio, el interés de Boltanski por la fotografía es bastante inmediato. Las fotografías que el artista utiliza no

⁴⁴ Id., *Ibid.*, p. 450 [M. 16 a, 4]

⁴⁵ V.V., A.A., “Entretien avec Jacques Clayssen”, en *Boltanski ; Identité/Identification*, Centre d’Arts Plastiques Contemporains, Bordeaux, 1976, p. 24

demuestran ninguna tesis sociológica, sino que provocan el mismo asombro que cada individuo experimenta cuando encuentra una vieja foto. Si es cierto, como escribe Jin-Kyung Oh, que en la obra *L'album de la famille D., 1939-1964*, (Fig. 17) realizada en 1971, Boltanski prueba que la fotografía no nos enseña la realidad sino los códigos culturales de un cierto periodo, también es cierto que mirar las fotografías de la familia D. es una experiencia emotiva. Los eventos vividos por una familia que desconocemos se encuentran inopinadamente delante de nuestros ojos.

Esta obra revela, así, no exclusivamente la influencia de las ideas desarrolladas por Bordieu, sino el asombro de constatar que nunca podremos saber más de lo que vemos, el asombro de comprobar que la realidad y la verdad se nos escapan constantemente. Para realizar *L'album de la famille D* Boltanski pide en préstamo a un cierto Michel D. unas cajas que contienen unas fotografías de su familia. El artista intenta inútilmente ordenarlas cronológicamente para reconstruir la historia de la

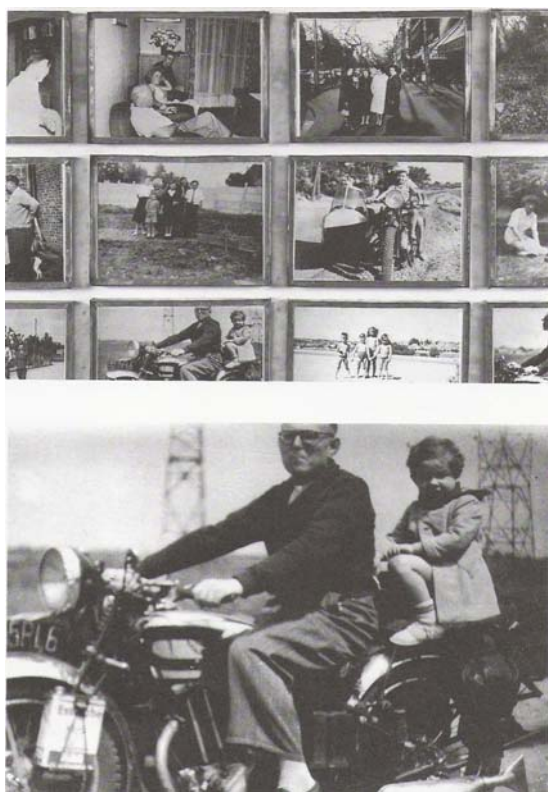


Fig. 17 *L'album de photos de la famille D. entre 1939 et 1964, 1971*

familia D.. “Je me suis aperçu que ces images n'étaient que le témoin d'un rituel collectif. Elles ne nous apprenaient rien sur la famille D. mais nous renvoyaient à notre propre passé”⁴⁶. El interés que pueden despertar estas fotos no es exclusivamente de índole sociológica. No nos sorprendemos porque reconozcamos los rituales colectivos o las mismas tipologías fotográficas, sino porque vemos reflejado nuestro pasado, algo que compartimos y que está definitivamente perdido.

Boltanski investiga también la relación entre mentira y verdad presente en la fotografía: en la obra *10 Portraits photographiques de C. B. 1946-1964* (Fig. 18), de 1972, crea la ilusión de reconstruir su infancia a través de diez retratos; sin embargo, en realidad, utiliza las fotos de distintos niños retratados en el mismo periodo (un niño de diez años representa al artista a

diez años). Prueba así que nuestra confianza en el valor de documento de la fotografía nos puede traicionar, o, también, que la misma noción de identidad es ficticia, ya que el Boltanski de diez años está tan distante del Boltanski de cuarenta como de cualquier otro individuo.

“Nadie se baña dos veces en el mismo río”: el artista parece recordarnos esta frase de Heráclito, pero añadiendo que ningún espejo nos refleja dos veces del mismo modo. Desde mi punto de vista,

⁴⁶ PAGÉ, Suzanne, “Entretien Christian Boltanski/Suzanne Pagé, avril 1981”, en *Christian Boltanski : Compositions*, ARC, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, París, 1981, p. 7

toda la obra del artista parece cuestionar nuestra esperanza de definir los rasgos de la identidad, de caracterizar los elementos que la definen. El artista borra constantemente los límites de su personalidad, artística y biográfica, como para recordarnos que realmente no existe *un* Boltanski, como no existimos nosotros como identidades absolutas. La fotografía, finalmente, permite investigar sobre la anulación de cualquier identidad y como consecuencia sobre la muerte.

Boltanski, como hemos visto, utiliza la fotografía de *amateur* también en *Tout ce que je sais d'une femme qui est morte et que je n'ai pas connue* (1970) (**Fig. 14**). De nuevo, las fotografías son el único testigo de una existencia para siempre inalcanzable y, sin embargo, se parecen a las fotografías utilizadas por Robert Rauschenberg en *Small Rebus* (1956), Andy Warhol en *Young Rauschenberg* (1962) o Edward Kienholz en *The Wait* (1964-65).



Fig. 18 10 *Portraits photographiques* de C. B. 1946-1964, 1972

Boltanski utiliza retratos fotográficos de igual tamaño colgados con un ritmo absolutamente regular tanto en la obra *62 membres du Club Michéy en 1955* (1972) (**Fig. 12**) que en *Le Lycée Lentillères* (1973) (**Fig. 19**). La ordenación taxonómica de las imágenes parece dificultar la identificación. Todos los retratos se asimilan porque se integran en un mismo conjunto que utiliza un mismo código: foto para una revista o foto de clase. La repetición, además, difumina las identidades y las diferencias. Estas obras parecen seguir la investigación que Andy Warhol desarrolla en el cuadro *Ethel Scull 36 Times* (1963) o en *Most Wanted Men* (1963)⁴⁷. Sin embargo, el carácter de inquietud, propio de la obra

de Boltanski, nace de la sensación de encontrarnos delante de unas fotografías de “personas perdidas”. El artista no utiliza las caras de personas famosas o de individuos especiales sino las fotografías de rostros anónimos, sin ninguna particularidad y por esta misma razón destinadas a un rápido olvido.

⁴⁷ LEMOINE, Op. cit., p. 24



Fig. 19 Portraits des élèves du CES des Lentillères, Dijon, 1973

2.1.3 Recolección y repetición: inventarios, archivos, listados

No es extraño que una de las primeras obras de Boltanski, una película de 1968, se titule *La vie impossible de Christian Boltanski*. Didier Semin⁴⁸ describe la actividad de los primeros años del artista como una serie de acciones que se podrían incluir en el campo de la psicopatología, aunque sabemos que los comportamientos definidos como “arcaicos” por la medicina se acercan al pensamiento primitivo o a la lógica del arte. Subraya Semin que todo el arte, desde el principio del siglo pasado, se ha interesado por las formas arcaicas: del *Art Brut* al *Art nègre*. Así pues, Boltanski, al igual que había intentado crear la bola perfecta, empieza a fabricar de un modo compulsivo unos centenares de trozos de azúcar (1971) o una serie de “pequeños bastones” de madera (1969). Estas producciones compulsivas se acercan mucho a la lógica del ritual, sin embargo la “arcaicidad” de la operación se tempera cuando el artista cierra y ordena estos objetos extraños en cajas metálicas cuadradas, las famosas cajas de galletas. Los trozos de azúcar y las cajas parecen desmentir la aparente “inocencia” de la operación, para recordarnos una obra como *Why not sneeze?* de Duchamp. Boltanski no juega con una ilusión sensorial, como Duchamp, pero sus delicadas figuras de azúcar recuerdan a su obra, donde una pequeña jaula contiene unos cubitos que parecen de azúcar y que, sin embargo, son de mármol. La delicadeza de *Why not sneeze?* enlaza con la obra de Boltanski, sus cajas llenas de objetos incomprensibles.

⁴⁸ SEMIN, Op. cit., p. 31

Semin subraya que la táctica del préstamo, la mezcla de técnicas, la elección de “estas bestias negras del formalismo” que son la *performance* y la escritura, son elementos que encontramos muy pronto en la estética de Boltanski. Todas estas técnicas intervienen en su obra en el momento en el que, en Francia, el movimiento de Support/Surface estaba triunfando, un movimiento que se podría interpretar, retrospectivamente, como la versión politizada del modernismo⁴⁹. Semin define la búsqueda de Boltanski como la de la “impureté du sens”, porque, en su obra, nada tiene un significado unívoco y definitivo. Esta indefinición del significado se llama “secondarité originaire”, según Michel Thévoz⁵⁰ y significa la imposibilidad de encontrar un modelo originario, ya que cada modelo, en Boltanski, es ya una copia de un modelo anterior. Aparentemente, parece desafiar la sentencia platónica, “condenando” a su obra a ser una réplica indefinidamente alejada del modelo. Thévoz habla de “secondarité” y, sin embargo, podría hablar de tercer o cuarto orden de referencia. Incluso llega a ser tan distante del modelo que, a veces, el modelo desaparece. Por esta misma razón, Semin pone de manifiesto la incongruencia de buscar las fuentes y las influencias del artista, cuando éste intenta constantemente borrar sus huellas. Sin embargo, ¿No es el trabajo de cualquier historiador buscar estas referencias, como el trabajo del detective es buscar las huellas del asesino? Además, el mismo Boltanski nos regala constantemente indicios, por lo que sería incluso descortés no entrar en su juego. Por tanto, el propio Semin aplaude la brillantez de un trabajo como el de Serge Lemoine⁵¹, que, no obstante su aparente incoherencia, aplica a la obra de Boltanski, una obra que niega cualquier formalismo y cualquier relación con la historia, un método que utiliza la tradicional historia de las formas y la búsqueda de las influencias. Por otra parte, parece difícil que pueda existir una obra totalmente privada de referencias, absolutamente “virgen”.

La repetición, como la recuperación de la infancia, está acompañada por el término “imposible”, adjetivo muy frecuente en la obra del artista. Boltanski decide fabricar a mano una serie de bolas de tierra, intentando llegar a la perfección, a la forma perfectamente redonda. Fabrica alrededor de 6000 bolas (**Fig. 20**) y ninguna es perfectamente redonda. Se trata de una actividad con un objetivo imposible y el artista la justifica en la voluntad de incluir la idea de “fracaso”. Boltanski se refiere a Giacometti y a su intento de realizar un retrato, intento que naufraga constantemente y que, sin embargo, el artista no abandona nunca.

La explicación de Boltanski es, a mi entender, particularmente sugerente porque se refiere a este fracaso, y a su repetición, como a una tentativa de evitar la desaparición. La repetición, entonces, se podría interpretar como el deseo de parar el tiempo.

⁴⁹ SEMIN, Op. cit., p. 32

⁵⁰ THÉVOZ, Michel, “L’academisme et ses fantasmes”, collection “Critique”, Editions de Minuit, París, 1980

⁵¹ LEMOINE, Serge, “Les formes et les sources dans l’art de Christian Boltanski”, en *Boltanski*, Catalogue, Musée Nationale d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París, 1984, pp. 18-26

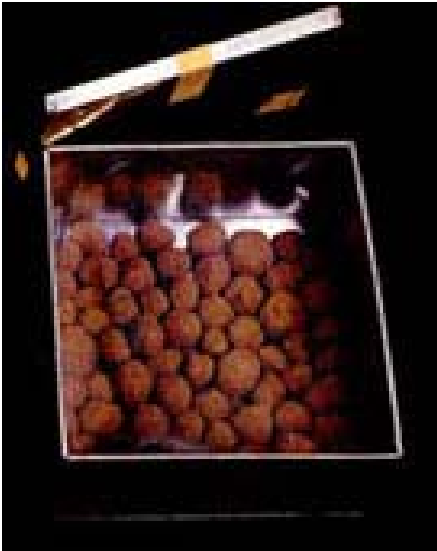


Fig. 20 Boules de terre, Boite à biscuits, 1969

Repetir un instante aparentemente igual a sí mismo nos regala la ilusión de que se pueda alejar el único momento seguramente irreplicable de nuestra vida: la muerte. Creo, sin embargo, que la repetición de un acto sencillo, como la construcción de unas pequeñas bolas de tierra, es muy diferente del intento de Giacometti, ya que el pequeño acto manual de Boltanski no tiene, en sí mismo, ninguna complejidad, y se parece más bien a un ritual mágico. Su imposibilidad es implícita, no tanto por la complejidad del acto como por una imposibilidad “física”. Así pues, la operación del artista se parece a un juego de niño o a un ejercicio patológico, donde la repetición infinita de una acción causa una especie de serenidad, de entorpecimiento de la

capacidad reflexiva. La repetición se transforma en un ritual y las bolas recuerdan a los pequeños objetos mágicos de una civilización primitiva:

“La perfection est impossible. Il y a très souvent dans le travail artistique le désir d’atteindre une sorte d’absolu, d’arrêter le temps ou de représenter la vie avec le ratage, comme dans le Portrait Ovale d’Edgar Poe, on ne peut pas saisir la vie.”⁵²

Boltanski parece alejarse del camino marcado por el desarrollo de nuestra sociedad moderna, una sociedad que produce objetos e imágenes para su consumo. Opina Jin-Kyung Oh que el hombre acaba pareciéndose a los objetos que consume, uniformado por los fenómenos de la moda y del estilo. Sin embargo, este mismo hombre quiere tener una vida única y original y ser dueño de su cultura. En consecuencia, todos los eventos políticos, económicos y también artísticos tienen que responder a las exigencias de este hombre contemporáneo. Esta es la razón, según el historiador, por la que muchos artistas no han titubeado en integrar en sus obras objetos manufacturados e imágenes reproducidas.⁵³

Por otra parte Christian Boltanski utiliza objetos banales y materiales insignificantes desde el punto de vista artístico, también su actitud se aleja de la de los *Nouveaux réalistes*. Éstos utilizaban objetos de serie o imágenes reproducidas para apropiarse de la realidad exterior de la sociedad industrial de los años sesenta y subrayar la función sociológica del arte. La apropiación de objetos por parte de Boltanski parte de la misma búsqueda, sin embargo, llega a plantear unas cuestiones filosóficas más profundas. Boltanski reflexiona sobre la vida y la muerte, sobre el papel del artista en la sociedad, sus relaciones con la política, la religión y la historia del arte.

⁵² RENARD, Op. cit., p. 66

⁵³ OH, Jin-Kyung, “Christian Boltanski : une réflexion existentielle”, en Boltanski, Christian, *Voyage d’Hiver*, 1997

Finalmente, su insistencia en recoger y ordenar objetos, en trabajar con la memoria y la acumulación, permite a Sergio Troisi afirmar que no es casual que el artista haya empezado su trayectoria en los años sesenta, cuando la influencia de la escuela de los *Annales* era particularmente evidente. La influencia de esta escuela había puesto en el centro de la investigación historiográfica el estudio de la vida material⁵⁴.

Los objetos, en la obra de Boltanski, tienen un lugar privilegiado, y, en particular, los objetos perdidos, que siempre evocan la ausencia de quien los ha poseído. La fascinación por el Museo, el archivo y las investigaciones de etnografía influyeron en obras tan diferentes como *L'inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombe* (1974) (**Fig. 21**) o el Museo dedicado a un clown de nombre Christian Boltanski de 1974, que analizaremos más adelante⁵⁵.

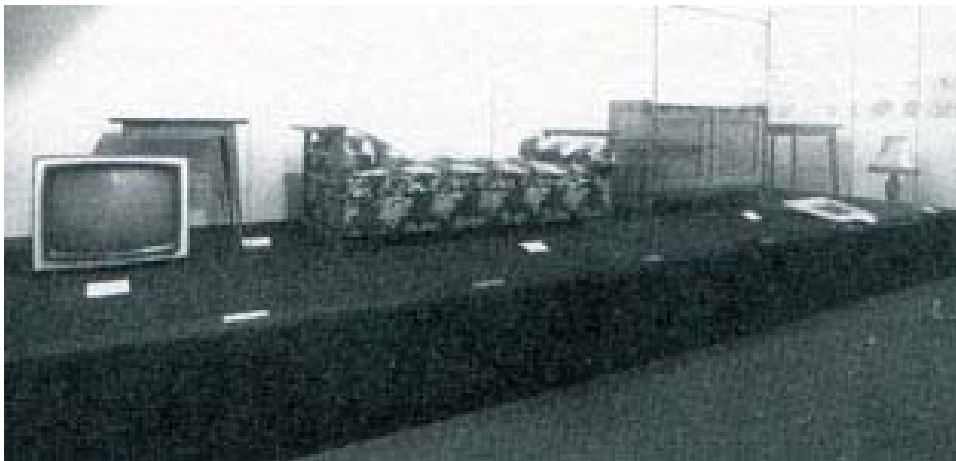


Fig. 21 *L'inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombe*, 1974

Boltanski y Jean Le Gac trabajaron juntos en el marco de las exposiciones itinerantes organizadas por el CNAC en 1973. El trabajo de Boltanski se podía definir entonces como una tentativa de conservar una experiencia artística, un recorrido mental que estaba marcado por una serie de objetos, fragmentos de textos y fotografías. La exposición de estos objetos intentaba salvarlos de la indiferencia y de la usura de lo cotidiano. Por lo tanto era perfectamente justificada la exigencia de mostrar estos fragmentos en el marco de unos museos que desean, precisamente, retomar el pasado, unos espacios que ordenan los objetos y los documentos según la lógica museográfica:

“En fin, en utilisant ce cadre pour notre travail, nous gagnons sans doute du temps sur notre mort : il était passionnant de placer dès à présent notre activité dans une

⁵⁴ TROISI, Sergio, “Monte di Pietà”, en *Boltanski-Monte di Pietà*, Edizioni, p. 11-12

⁵⁵ El museo de Boltanski se inspiraba en el museo de Karl Valentin en Munich., un cómico célebre en la Alemania de los años '20 y '30. Boltanski expone todos los documentos (ropa, accesorios, posters, etc.) de un clown inventado, el propio artista, que se supone que está difunto.

perspective muséographique, puisque de toute façons et en dernier ressort c'est ce plan –là qui guette toute chose. ”⁵⁶

Otra vez el tema de la muerte asociado al concepto de “museo” y, sin embargo, por primera vez, se habla del intento de salvaguardar los objetos de la usura y de la indiferencia. Este manifiesto parece acercarse a una interpretación proustiana del tiempo. El tiempo, en Proust, se define como una potencia que transforma constantemente los entes y, a causa del tiempo, el hombre experimenta la transformación de los lugares, de las cosas y de los hombres de una manera independiente de su voluntad. El mundo se revela, entonces, como:

“[...] Un guignol de poupées baignant dans les couleurs immatérielles des années, de poupées extériorisant le Temps, le Temps qui d'habitude n'est pas visible, qui pour le devenir cherche des corps et partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique...”⁵⁷

La experiencia del tiempo, que no puede ser voluntaria, angustia a cualquier persona que encuentra a un hombre envejecido, una obra de arte modificada por el tiempo, una flor marchita, etc.. El tiempo nos enseña la metamorfosis, la no-originalidad de los entes. Parece, entonces, que las colecciones de objetos de Boltanski pueden poner un freno al paso del tiempo, a la modificación de las cosas y, aún más, a la pérdida de la memoria. Sin embargo, considero que en la metodología de presentación de objetos del artista se revela una cierta frialdad, una actitud “científica”, que falta, por ejemplo, en las obras de Spoerri. Boltanski parece recordarnos que, a través de los objetos, no podemos recuperar nada de una persona y que, después de la muerte o del olvido, ésta desaparece para siempre. Los objetos, por tanto, son únicamente los testigos de unas tendencias o del gusto de una época, unos indicios sociológicos o etnográficos.

⁵⁶ LEMOINE, Op. cit., p. 26 nota 6

⁵⁷ PROUST, Marcel, *Le temps retrouvé*, vol VII *À la recherche du temps perdu*, frag. 1516, www.page2007.com/news/proust

No obstante, su actitud no llega nunca a la frialdad absoluta del *Ready-made*, porque su arte tiene una cierta vena melancólica desde los principios. En la presentación de sus proyectos, el objeto sigue perteneciendo a un individuo concreto y no a un campeón sociológico. El objeto no es sólo un documento que permite estudiar un campeón sociológico sino que nos cuenta algo de la personalidad y de los afectos de una persona que no conocemos. En sus inventarios Boltanski nos recuerda que estos objetos han pertenecido a una mujer de Bois-Colombe (**Fig. 21**), o a un joven hombre de Oxford (**Fig. 22**) y no simplemente a un individuo ejemplar de la raza occidental del siglo XX. Eleva el valor de los objetos de simples documentos a “indicios” de una presencia. Estos objetos no se pueden remplazar por otros idénticos sin que se verifique una pérdida, por lo menos si creemos verdaderamente que en la serie *Objetos pertenecidos a una mujer de Bois-Colombe* (1974) (**Fig. 21**), una lámpara, por ejemplo, es propiedad de esta misma mujer y no de cualquier otra persona. En algún sentido, la operación de “exposición” de Boltanski reactiva el concepto de *aura*⁵⁸ de Walter Benjamin, pero sin utilizar la idea de *hic et nunc* que el filósofo asociaba a éste. El valor del objeto, de la obra de arte, no depende, en este caso, de su unicidad ni de su pertenencia a un lugar específico, de haber sido creada y pensada para un lugar y según unos objetivos determinados,



Fig. 22 *Inventaire photographique des objets appartenant a un habitant d'Oxford, 1973*

sino de su pertenencia a una persona concreta. Así, podemos suponer que su sustitución por otro objeto “idéntico” significaría la pérdida de su “aura”, la pérdida de su valor como objeto de “alguien”. A diferencia del *aura* de Benjamin, el aura de estos objetos no se destruye a causa de su reproducción fotográfica, ya que la fotografía de un objeto es probablemente tan lejana de una persona como el objeto mismo.

La relación entre un objeto y la persona que lo ha poseído, o la relación entre la fotografía del objeto y la persona que ha poseído el objeto fotografiado es, en ambos casos, débil, simplemente testimonial. Sin embargo, parece útil analizar la selección de objetos operada por Boltanski. Los

⁵⁸ BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Obras*, Libro I, vol. 2, p. 16, Abada, Madrid, 2008

objetos de una serie como *Inventaire des objets ayant appartenu à un habitant d'Oxford* (Fig. 22), de 1973, son muy diferentes de los objetos de *Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Baden Baden*, también de 1973. En el primer caso, se trata de objetos personales, como unos calzoncillos, una corbata, unos diarios, unas llaves, etc.: unos objetos que, en caso de defunción del propietario, podrían devolverse a una persona cercana al difunto. En el segundo caso, se trata de objetos más anónimos, de grandes dimensiones, como sillones o mesas, muebles en general. Es posible, entiendo, que la carga emocional de una mesa o de un sillón sea diferente de la carga emocional de una corbata o de unas llaves, en el sentido de que nos deshacemos de unos muebles probablemente más fácilmente que de unos objetos más pequeños. Los recuerdos “portátiles” duran más tiempo porque los llevamos con nosotros y, sin embargo, sería difícil afirmar que un sillón tiene menos valor afectivo que un diario íntimo.

De todas maneras, los objetos del artista no son nunca azarosos, tienen un valor relacional, mientras que el *Ready-made* es, por lo menos en la concepción de Duchamp, un objeto “aislado”, sin referencia concreta, un objeto indiferente. Lemoine afirma, no obstante, que los objetos de Boltanski son unos verdaderos *Ready-made*, aunque, después, lo matiza. El crítico recuerda que el artista ha seguido la experiencia del collage, del assemblage y del *objeto encontrado* inaugurada por los cubistas, por Marcel Duchamp y por los dadaístas, como también ciertas acumulaciones de Arman y los cuadros-trampas de Daniel Spoerri. Según Lemoine, sin embargo, la obra de Boltanski de los años setenta esta aún más cercana a la de Edward Kienholz. Obras como *Roxy's*, de 1961, o *The Wait*, 1964-65, de Kienholz, se encontrarían más próximas al espíritu del artista porque presentan un espacio y unos objetos reales.

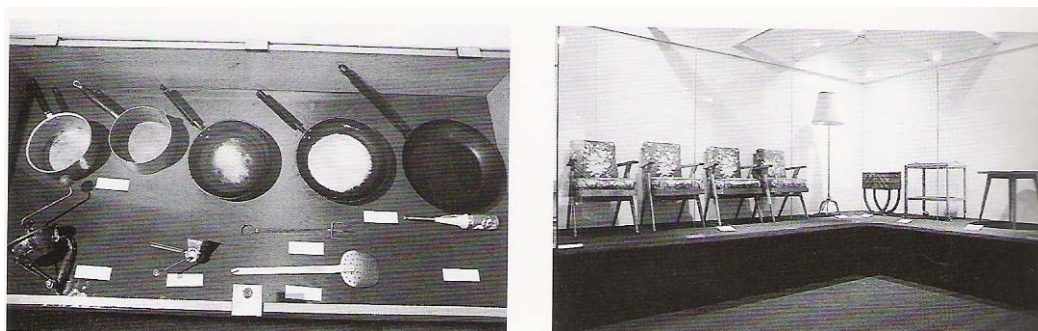


Fig. 23 *Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombe*, 1974

Sin embargo, como bien refiere el crítico, los objetos de Kienholz basculan entre la realidad y la alegoría, y pertenecen también al dominio de lo fantástico y, por consiguiente, se reconocen más fácilmente como concernientes al mundo del arte. Al contrario, los objetos de Boltanski han sido clasificados y ordenados detrás de unas vitrinas y, por lo tanto, ya no tienen contexto, ya no sirven, y se han transformado en “documentos”. Por tanto, dice Lemoine, a diferencia de Kienholz,

Boltanski crea una relación con el público que no está basada en la pasión, sino en la constatación. Resulta sorprendente la consonancia entre la operación de “liberación” de los objetos operada por Kurt Schwitters y la descripción que Fumi Yosano hace de la actividad creativa de Boltanski⁵⁹. En un artículo publicado por primera vez en 1979, Yosano recalca que lo importante, en la operación de presentación de unos objetos, es definir cómo la subjetividad del individuo se sitúa en el interior de la historia. Yosano se refiere a la exposición de Boltanski en la que todos los muebles del piso de una mujer son expuestos en un espacio de unos centenares de metros cuadrados (*Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombe*, 1974, (Fig. 21). El crítico considera que, respecto a las composiciones de Arman, en la de Boltanski no existe ninguna “intención” de reunir unos objetos. Mientras que Arman apela a la nostalgia y recuerda el tiempo, Boltanski simplemente pone en relación unos objetos que ya anteriormente se encontraban juntos, pero según un orden diferente. Es, por tanto, el orden, la presentación de los objetos, como en las vitrinas de un Museo, y la subjetividad de una historia lo que los modifica sustancialmente. La ordenación de estos objetos modifica totalmente su relación con la mujer de Bois-Colombe, con la persona que los ha elegido y que los ha vivido. No podemos interpretar estos objetos en su contexto cotidiano, un piso de una persona concreta, sino que se han transformado en indicios, en documentos de la historia⁶⁰.

La historia que cuenta Boltanski no es la del individuo en el fluir de un tiempo lineal, sino la historia de una subjetividad que se encuentra inevitablemente afectada por las cuestiones fundamentales de una época. Sin embargo, estas cuestiones son contadas como en una conversación cotidiana, privada, y no como en las páginas de un libro de historia. Lo que Boltanski retrata, a través de sus objetos, son los “sujetos de conversación” de una época. Así que Yosano recuerda que Hegel, refiriéndose a la escritura, afirmaba que los textos que se consideran como los más claros y escritos en bello estilo, en realidad retoman, bajo unos términos ligeramente diferentes, unos hechos, ejemplos o pensamientos que son muy familiares para el auditorio o el lector. Parece que Boltanski simplemente nos presenta unos objetos familiares; sin embargo, los exhibe bajo un orden que es propio del estilo del cuento o de la novela histórica. El objeto, entonces, se transforma en el protagonista de una historia mínima que nos revela algo de nosotros mismos, de nuestra propia

⁵⁹ “Son travail fait accéder les matériaux à un statut nouveau, où la réminiscence du statut ancien, dans la hiérarchie socio-économique, esthétique, est devenue évanescence et de si peu de poids, que la greffe d’éléments soi-disant intrus, telle cette figure géométrique, constructiviste, dans le ciel obscur, étoilé, d’un boulevard ou d’une Voie Lactée, pourrait passer inaperçue” en YOSANO, Fumi, “Lorsque les objets deviennent outrecuidants. Rencontre avec une forme d’art expositionnel.”, en C. B., *Peindre Photographier*, Direction de Musées de Nice, Galerie de Pouchettes, 1986, p. 27

⁶⁰ “Ce qui importe sera comment la subjectivité de l’individu, saisie au sein de l’histoire de son propre vécu, de l’historique de ses propres pérégrinations, se situe à une étape donnée de l’histoire, ceci étant formulé non pas en songeant à un quelconque caractère de progrès ou de développement de l’histoire, mais en portant l’attention sur le fait que cette subjectivité est située, cernée, grâce aux problèmes dont elle se soucie le plus parmi ceux nombreux qui font figure de problèmes fondamentaux à l’époque. Certains « sujets de conversations » surgissent, en effets, essentiels, centraux, quelquefois de manière discontinue, et cela le long de toute une époque.”, en Id., *Ibid.*, p. 29

historia y de nuestras propias inquietudes, algo más compartido que la historia privada de la mujer de Bois-Colombe. Así que los objetos comunes de una mujer de una periferia francesa activan la memoria, y no propiamente el conocimiento. El conocimiento, escribe Yosano, precipita bajo la forma de “cristales de memoria”. Reconocemos el diseño de una lámpara de los años 70, pero su forma nos recuerda más bien una época, un periodo de nuestra existencia, más que un simple documento del gusto de un periodo.

Todos los objetos de la mujer de Bois-Colombe, y no unos objetos elegidos expresamente, se transfieren de su apartamento a los espacios de una exposición. La decisión de exponer unos objetos que tienen en común el hecho de haber pertenecido a la misma persona significa, forzosamente, eliminar sus connotaciones cotidianas, su valor común, para desplazarlos a un no-lugar, una sala de exposición, que modifica sustancialmente su valor.

“Les choses, arrivé le moment de leur mise en place, de leur fonte dans le décor qui se façonne, perdent leur valeur d’usage ou même leur valeur sentimentale pour devenir de simples pièces dans un ensemble. Ici, l’inventaire de ménage.”⁶¹

El problema es que este “no-valor”, que inopinadamente caracteriza a estos objetos desplazados, se percibe como algo extremadamente dramático. Los objetos que eran los más útiles y en los que su propietario confiaba, o los objetos que estaban cargados de un valor sentimental particularmente fuerte para su dueño, de repente se transforman en símbolos de la pérdida, a través de un *renversement* de valores. De pronto estos objetos no sirven para nada. La pregunta que entonces parece surgir naturalmente es si Boltanski simplemente elimina cualquier valor de los objetos, transformándolos en una especie de resto no interpretables, o si, en su operación de desplazamiento, regala a estos objetos un nuevo significado. La operación metafórica suele desplazar un significado para que adquiera más fuerza pero, en este caso, el artista ofrece a los objetos desplazados un significado nuevo, que deriva de su absoluta falta de valor. Otra vez, nos encontramos ante una paradoja: un valor que es un no-valor. Se trata de una paradoja que recuerda a la de un objeto común que es una obra de arte, pero que no se distingue de un objeto común. Sin embargo, la terribilidad de los objetos desplazados por Boltanski nace, desde mi punto de vista, de su presentación como objetos que, simplemente, no tienen ningún valor, ninguna aparente interpretación posible para nosotros, pero que tienen que tener algún significado porque se encuentran expuestos. En este sentido, la angustia frente a estos objetos desplazados me recuerda la que sentía el protagonista de un cuento de Borges que descubre unos objetos sin función posible para un ser humano⁶².

⁶¹ YOSANO, Op. cit., p. 30

⁶² BORGES, Jorge Luis, “There are more things”, en *El libro de arena* (1975), Emecé, Buenos Aires, 2005

Yosano insiste en que, en la exposición de objetos de la mujer de Bois-Colombe, es necesario analizar dos estrategias utilizadas por el artista: el *agencement* y la *quelconquité*, términos que se podrían traducir como la relación entre los objetos y su “indiferencia”⁶³. La presunta “indiferencia” de los objetos se alcanza cuando, en su presentación, no se puede adivinar ningún criterio de selección utilizado en un conjunto determinado; dicho de otro modo, todos los objetos de un conjunto se presentan del mismo modo, sin que haya habido una selección previa. Por ello el artista expone todos los muebles que han pertenecido a la mujer de Bois-Colombe, o por lo menos así lo dice. En esta elección se puede adivinar un deseo de exhaustividad. La exhaustividad es una noción moral, científica, y supone una responsabilidad ética propia del hombre de ciencia, mientras que el efecto producido por una exposición nos hace pensar a un acto puramente estético. Por tanto, son la exhaustividad y la *quelconquité* los criterios que guían la metodología de Boltanski.

Sería entonces necesario separar la ética, como patrimonio de la ciencia, de la estética, como dominio del arte. Sin embargo cualquier criterio o metodología de trabajo tiene que tener una dimensión ética, por lo que no puedo imaginar cómo una obra de arte puede ser privada de ética y limitarse a ser exclusivamente estética. Aunque parece que el debate entre ética y estética ha sido particularmente relevante en el arte contemporáneo, llegando incluso a borrar el componente estético en favor del ético, es evidente que el arte no puede sobrevivir sin uno de ellos. Así que las emociones que Boltanski quiere despertar tienen también una dimensión ética, así como su trabajo. Quiere conmover, y su obra se apoya en los sentimientos. En conclusión, Boltanski es la mujer de Bois-Colombe y viceversa, como nosotros somos los dos, ya que los objetos expuestos, despertando sentimientos universales, pertenecen a todos.

Muchos de los textos críticos que analizan la obra de Boltanski utilizan términos y conceptos de origen filosófico y este hecho se justifica porque es un artista que tiene sus propias proposiciones teóricas. Ésta es otra paradoja de Boltanski, presentarse como un “pintor ignorante” y desarrollar, sin embargo, unos trabajos artísticos que presuponen unas reflexiones profundamente filosóficas. Declara que, simplemente, le gustaría que la gente llorase o riese, que se emocionase delante de sus obras, y que esta especie de imagen en proyección de una vida cotidiana, la exposición de los muebles de la mujer de Bois-Colombe, habría sido posible con cualquier otro apartamento. Sin embargo, la operación de “presentación” de Boltanski nace de un criterio de selección. La exposición, en sí misma, define unos criterios, ya que ofrece un espacio limitado y la decoración de interior elegida pertenece a un pequeño piso y no a un piso cualquiera. Además, en la exposición no se encuentra ningún objeto, ninguna tela o reproducción de “gusto”. Justamente, el éxito de la

⁶³ YOSANO, Op. cit. , p. 31

exposición idealmente “media” de Boltanski, la presentación de un interior “medio”, se debe también a este criterio, a la decisión de no incluir ningún objeto que pudiera sobresalir o destacarse del carácter anodino de los demás objetos. Un simple vaso de porcelana blanca o la reproducción de una tela de Chardin definirían una jerarquía estética que rompería la aparente uniformidad del conjunto. Los objetos expuestos no parecen tener ninguna vinculación que pueda aclarar algo sobre la identidad del dueño. Son objetos relativamente indiferentes, sea desde el punto de vista estético o del afectivo. Evidentemente, es posible que, para un espectador concreto, un determinado objeto pueda tener un cierto tipo de resonancia afectiva pero, en su conjunto, la exposición enseña unos objetos banales, de un mobiliario pequeño burgués, y por lo tanto, su objetivo primario no es emocionarnos por la individualidad de los objetos, sino por el conjunto de la presentación.

Así que cuando Boltanski afirma haber operado “sin intención” está, en cierto modo, mintiendo y su declaración es relativamente falsa. El artista tiene que haber decidido eliminar cualquier elemento que pudiera entrar en la categoría de “bello” y, a mi juicio, también cualquier elemento que pudiera ser “conmovedor”. La sensación de extraneza que causa este tipo de instalación reside propiamente en el hecho de que los habitantes de estos espacios no están representados, nada de lo que era vivo se encuentra reflejado en esta exposición.

Nos encontramos frente a una gran anatomía de un espacio que, en otros momentos, ha sido vivido. Esta anatomía de un lugar privado, esta especie de vivisección de una vida, revela cómo la memoria que creemos más íntima, más secreta, tiene en realidad muy pocas características peculiares. Nuestros pisos, nuestras casas son muy poco reveladoras de nosotros mismos y son, por tanto, tan comunes como para ser definidas en los términos de una construcción social. La sensación de violación que tenemos cuando unos ladrones entran en nuestra vivienda deriva de nuestra particular relación con un espacio, de todos los recuerdos que se encuentran relacionados con él. Sin embargo, quedaríamos muy desilusionados si alguien analizara el carácter muy a menudo absolutamente común y falto de originalidad de la decoración de nuestro piso en el seno de un medio social determinado. Es muy triste descubrir qué pocas huellas de nosotros mismos dejamos alrededor y, al contrario, cuántos indicios de nuestra homogeneidad en una sociedad determinada. Boltanski recrea un pequeño museo antropológico donde la mujer de Bois-Colombe está representada por una serie de indicios que reconstruyen un medio social determinado, una cultura determinada, exactamente como las vitrinas de una exposición dedicada al hombre de Neandertal.

Los inventarios pertenecen tanto a la arqueología como a cualquier otra ciencia que aplica a los objetos un método de clasificación. Didier Semin insiste en que Boltanski aplica a las cosas un tipo de clasificación “correcta”, en el sentido de que los procedimientos de aplicación son correctos

lógicamente, pero que resultan “inapropiados”. De este modo, el artista descubre unas relaciones singulares entre los objetos. “Boltanski affecte de fouiller une identité, mais de propos délibéré il fouille mal ; soigneusement, mais avec les outils qui conviennent le moins.”⁶⁴ ¿ A qué se refiere Didier Semin cuando afirma que, en sus inventarios de objetos (*Objets ayant appartenu à une vieille dame de Baden-Baden, à l’homme de Jérusalem, à une jeune homme d’Oxford, etc.*) Boltanski utiliza los instrumentos menos adecuados? El crítico utiliza el término, propio de la arqueología, “fouille sauvage” y explica que, según Leroy-Gourhan, una excavación es muy parecida a una investigación policíaca. Puede ser importante la posición de una colilla en un cenicero, pero no son importantes ni el cenicero ni la colilla por sí mismos. Boltanski parece ejercer una “arqueología salvaje”, donde los objetos están expuestos sin relaciones aparentes entre ellos o, por lo menos, sin un tipo de relación que explique su presencia en un cierto tipo de inventario. El sentido no nace de la adición de los términos, sino del juego de sus pequeñas diferencias. No obstante, la sorpresa en este tipo de inventario nace propiamente de la distancia entre el procedimiento y el resultado, entre la aparente incongruencia de la metodología utilizada y la fascinación de los objetos. Nos encontramos delante de una ciencia “primitiva” que es capaz de incluir en sí misma lo absurdo, el sin-sentido, lo inexplicable.

La referencia a los Gabinetes de curiosidad de los siglos XVI y XVII es inevitable. Boltanski parece recordarnos la capacidad que los hombres de estos siglos tenían para aceptar e incluir en sus colecciones lo que se definía como “monstruoso”, sin explicación posible, sin que esta inclusión afectase a la “coherencia” de sus inventarios. Lo inexplicable formaba naturalmente parte del mundo, por lo que habría sido absurdo eliminarlo de una colección de objetos que se pretendiese representativa de este mismo mundo. Boltanski nos presenta por tanto una serie de objetos que tendrían que ser distintivos del mundo de una persona. Sin embargo, como ninguno de ellos es realmente significativo de la relación con esta persona, el conjunto resulta “monstruoso”, sin explicación.

Cualquier relación significativa entre los objetos expuestos en los inventarios del artista se ha perdido definitivamente: nadie, a parte del propietario de estas cosas, podría explicarla, por lo que, la referencia con los gabinetes de curiosidades medievales es pertinente. Estas colecciones, como ya hemos indicado en el primer capítulo, también simbolizaban un conocimiento ideal, perdido, el encuentro imposible entre la cultura medieval y la cultura antigua. Las colecciones, en línea general, intentan restaurar un hilo histórico, o sentimental, que se ha roto. Los inventarios de Boltanski, al contrario, parecen afirmar que este hilo es irrecuperable y que, por lo tanto, tenemos que aceptar el enigma de las cosas como tal. El artista no busca ni quiere encontrar unas relaciones

⁶⁴ SEMIN, Didier, *Boltanski*, Artpress, París, 1988, p. 49

ocultas. El suyo es simplemente un trabajo sobre el inventario como obra de arte. Sin embargo, los inventarios de Boltanski no impiden, evidentemente, que cada espectador busque su propia lectura y aplique a estos objetos un “code romanesque de l’identification”⁶⁵. Con esta expresión, Semin se refiere al reconocimiento que cada espectador puede aplicar a un objeto determinado: este libro se encuentra en mi biblioteca, estos calcetines se parecen a los que llevaba un amigo mío, esta lámpara me recuerda a la que tenía mi abuela en el salón, etc. Se trata de un código que es el contrario de un código contable, un código “novelesco”.

“Je cherche des images suffisamment imprécises pour qu’elles soient les plus communes possibles, des images floues sur lesquelles le spectateur peut broder.”⁶⁶



Fig. 24 *Vitrine pièges*, 1970-71

Otra forma de archivos son las vitrinas con supuestas armas de una antigua civilización. Encontramos entonces también el mito del “salvaje”, por lo que en 1970, en el Musée d’art moderne de la ville de París, el artista expone seis vitrinas (Fig. 24) con el título genérico de *Vitrine pièges* donde se encuentran coleccionadas un centenar de armas, al mismo tiempo

espantosas y frágiles, mortíferas y ridículas⁶⁷. Las armas están constituidas por unos mangos en madera, rodeados de vendajes, que se prolongan en unas láminas rectas o curvas, o por unas hojas de afeitar. El aspecto etnográfico se impone también en este caso y, sin embargo, aquí encontramos un elemento nuevo, como es la representación de un estado salvaje, “cruel”. El artista es, entonces, al mismo tiempo el sujeto y el objeto privilegiado de la investigación, y ésta, finalmente, nos descubre que el buen salvaje es un mito, ya que la malevolencia, la incapacidad y la infelicidad caracterizan nuestro primitivismo, nuestro estado salvaje.

Las armas de Boltanski son instrumentos de crueldad y nos recuerdan el dolor de las víctimas, sin embargo, también son frágiles y tememos por su conservación. Los objetos de Boltanski reenvían a dos discursos aparentemente opuestos: uno “etnográfico”; y otro poético. Así que el artista parece querer denunciar la cercanía entre la agresividad arcaica y nuestra sociedad “evolucionada”, mientras que los objetos se transforman en posibles testigos de un mundo destruido por su propia violencia. La fragilidad de los objetos es intencional y remite a la desaparición, a nuestra propia transitoriedad. La obra de arte, entonces, ya no es eterna, sino que testimonia la inestabilidad misma de nuestra cultura, su posible desaparición. Encontramos nuevamente el concepto de Museo y la

⁶⁵ SEMIN, Op. cit., p. 50

⁶⁶ SEMIN, Op. cit., p. 50

⁶⁷ LASCAULT, Gilbert, *Boltanski, Souvenance*, Gilbert Lascault & L’Échoppe, 1988, p. 10

obsesión de Boltanski por salvaguardar el pasado, así como la idea de la muerte que cada deseo de conservación esconde:

“[...] la muséologie « propre et rationaliste » s’est constituée de telle manière que des contradictions de ce genre n’apparaissent pas. Peut-être la vérité de chacun de nous est-elle au plus près du bric-à-brac, du chaos et des contradictions irréductibles.”⁶⁸

La verdad del individuo es su propia insignificancia. Los inventarios de Boltanski hablan del hombre desconocido que no representa nada. El artista, más que ser el vendedor de un pasado olvidado, se transforma en el hombre del futuro que intenta descifrar nuestra civilización, sus utensilios, con una mirada de etnógrafo e historiador de la prehistoria.



Fig. 25 Vitrine de référence, 1971

La evidente influencia de Duchamp se revela también en las *Vitrines de référence* (**Fig. 25**) que explicitan el estatus de la obra de arte como conjunto. Boltanski crea estas vitrinas entre 1970 y 1973 y algunas de ellas se encuentran en 1972 en la exposición “Douze ans d’art contemporain en France” en el Grand Palais de París⁶⁹.

Las *Vitrines* son un inventario parcial, una especie de *memento* o resumen, de la obra de Boltanski. En consecuencia, la obra no puede ser nunca un objeto aislado, sino una colección de objetos que nace de un proceso de creación. De nuevo las vitrinas se presentan según la lógica de la etnografía y, sin embargo, en ellas no se adivina ninguna evolución posible y el autor ha desaparecido. Las *Vitrines* de Boltanski, como la famosa *Boîte en valise* de Duchamp, testimonian un evidente escepticismo respecto de los valores de originalidad y de conservación propios de los productos del arte. En el caso de Duchamp, se trata de un museo en forma de maleta de pronta intervención⁷⁰.

⁶⁸ LASCAULT, Gilbert, “Bric-à-brac” (1972), en Op. cit, p. 13

⁶⁹ GUMPERT, Lynn, *Christian Boltanski*, Flammarion, París, 1992, p.30

⁷⁰ LEBEL, Robert, *Marcel Duchamp*, Grove Press, New York, 1959

Creo, sin embargo, que la obra de Duchamp, a diferencia de la de Boltanski, parece reflexionar más directamente sobre el valor de mercado de la obra de arte, y la referencia a la maleta del vendedor ambulante es más inmediata. Así que la eliminación del *hic et nunc*, de la relación con un lugar y un tiempo determinado, es más evidente gracias a la utilización de la maleta, que es una metáfora del desplazamiento. En el caso de Boltanski, los objetos están recogidos en vitrinas, en un contenedor que es, en cierto sentido, antitético de la maleta, porque se refiere a la exposición de un museo, a una ordenación que quiere ser estable e, incluso, eterna. La ironía de la “exposición” de Boltanski deriva más bien del carácter irrisorio de los objetos expuestos, que se quieren, en cierto sentido, confiar a la eternidad del orden del museo.

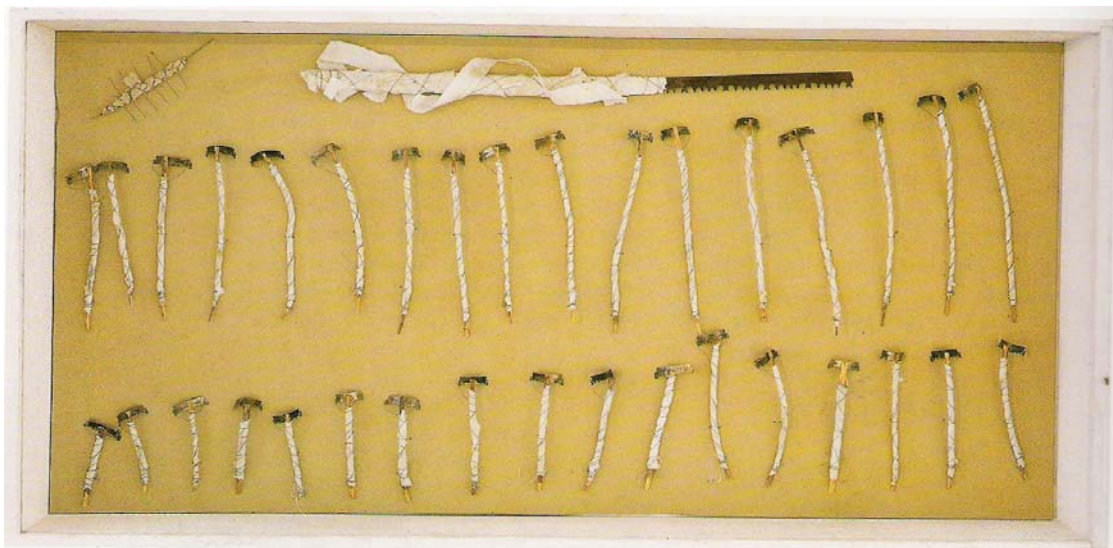


Fig. 26 Vitrine de référence, 1970

La declaración del final del arte expresada por Arthur C. Danto es perfectamente comprensible en un momento en el que un objeto común parece no poder ser distinguido de una obra de arte⁷¹.

La operación de “rehabilitación” de un objeto común es, entonces, la respuesta más lógica a esta situación. Si el objeto artístico ha sido rebajado al nivel de objeto común, podemos realzar el objeto común, como en una especie de experimento de vasos comunicantes. Según Didier Semin⁷², la operación de rehabilitación de los objetos prevé, en Boltanski, la repetición como una forma de “purificación”: la repetición permite que el objeto se limpie de su mediocridad original. Otra vez, los términos utilizados por Didier Semin me recuerdan a las teorías de Schwitters, más que el *ready made* de Duchamp, ya que el crítico habla de un proceso de purificación que permite liberar los objetos de “leur empoisement petit-bourgeois par leur accès au monde de l’art”. Sin embargo, aquí también reside la diferencia entre Schwitters y Boltanski. El proceso de purificación del objeto en Schwitters suponía una modificación, aunque ligera, del propio objeto. El artista francés, al

⁷¹ DANTO, Artur C., *La transfiguración del lugar común*, Paídos, Barcelona, 2002, tit. orig. *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge, 1981

⁷² SEMIN, Didier, *Boltanski*, Artpress, París, 1988, p. 44

contrario, no modifica las formas del objeto y, simplemente, cambia su contexto de presentación para que el modo de percepción sea distinto. En este sentido, el proceso sigue siendo deudor de Duchamp aunque, como bien sostiene Didier Semin, es la actitud hacia la muerte la que distancia a Boltanski de Duchamp. Para Duchamp: “ce sont toujours les autres qui meurent”⁷³ mientras que Boltanski escenifica constantemente su propia muerte, por ejemplo en *Reconstitution d'un accident qui ne m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort* (1969) (**Fig. 9**) o en *Les morts pour rire, La pendaison*, (1974).



Fig. 27 Reconstitution d'un soldat de plomb que possédait CB en 1953, 1969

La “purificación” del objeto común pasa también a través de su reproducción, por ejemplo, a través de la utilización de la plastilina. La utilización de un material inadecuado, la plastilina en este caso, para el objeto que se quiere representar (una cuchara, un rifle, un pequeño avión de papel, etc.), según Didier Semin, descalifica el carácter funcional del objeto, su utilización racional (**Fig. 27**). Es evidente que un avión de papel representado en plastilina aleja al objeto original de su

función y se transforma, incluso, en una paradoja: un avión “juguete” que no puede volar. Sin embargo, la plastilina es también el material utilizado por los arqueólogos para reconstruir unos objetos partiendo de unos fragmentos. Así que el objeto no se aleja sólo de su función, sino que se aleja también en el tiempo, un tiempo que es el de la arqueología, el de un pasado remoto.

Es interesante subrayar que algunos textos críticos sobre Boltanski se hayan ordenado según criterios heterogéneos: la entrevista de Martine Aboucaya⁷⁴ está organizada por conceptos ordenados alfabéticamente (ancêtres, bien, chrétien, disparition, etc.). El artista no contesta a unas preguntas, sino que parece jugar a las libres asociaciones. En un artículo de Daniel Soutif⁷⁵, el análisis de las obras de Boltanski está organizado partiendo de unos supuestos fragmentos encontrados por el autor y ordenados cronológicamente. De otra parte, como veremos, el propio Boltanski ha utilizado los listados muy a menudo en sus obras. Así que José Miguel G. Cortés, en el catálogo *Compra-Venta*, cita a Perec:

“En toda enumeración hay dos tentaciones contradictorias; la primera consiste en el afán de incluirlo TODO; la segunda, en el de olvidar algo; la primera querría cerrar definitivamente la cuestión; la segunda dejarla abierta; entre lo exhaustivo y lo inconcluso, la enumeración me parece, antes de todo pensamiento (y de toda clasificación), la marca misma de esta necesidad de nombrar y de reunir sin la cual el mundo ("la vida") carecería de referencias para nosotros.”⁷⁶

⁷³ Id., Ibid., p. 44

⁷⁴ ABOUCAYA, Martine, “Interview” en Boltanski, Christian, *Voyage d'Hiver*, 1997

⁷⁵ SOUTIF, Daniel, “Tentativo di ricostruzione di Christian Boltanski”, en *Boltanski*, Galleria d'Arte Moderna, Charta, Bologna, 1997, p. 30 ss

⁷⁶ PEREC, Georges, *Pensar, Clasificar*, Gedisa, Barcelona, 1986, p. 119

Para reconocer, es necesario enumerar, así que el pensamiento de Perec se acerca al de Borges cuando busca ese libro que es la clave de todos los libros, como los bibliotecarios de Babel⁷⁷. El intento de conocer, la utopía de alcanzar el conocimiento del universo, es finalmente un intento de perpetuar la memoria frente al olvido, frente a la indiferencia. Este intento de perpetuar la memoria se encuentra, como ya hemos dicho, en muchas de las obras de Boltanski y, en particular, en sus listados de nombres:

“A menudo elaboro listas de nombres (*Suisse mortes, ouvriers d’une mine du nord d’Angleterre au XIX ème siècle, artistes ayant participé à la Biennale de Venise...*) porque tengo la impresión que decir o escribir el nombre de alguien le devuelve la vida durante unos instantes, si lo nombramos es porque reconocemos la diferencia.”⁷⁸

Sin embargo, en la ilusión de poder devolver la vida a un individuo simplemente nombrándolo no hay nada de ingenuo. En estos mismos listados, Boltanski subraya la inutilidad y la ilusión de pensar en poder salvaguardar la memoria de un individuo para la posteridad gracias a su obra. El nombrar permite recordar sólo por unos instantes, así que los nombres del listado de los artistas que han participado en la Bienal de Venecia desvelan que la consecución de un reconocimiento tan importante no impide que la mayoría de estos artistas hayan sido ya olvidados. El olvido, además, como la muerte, nivela todos los logros y a todas las personas, por lo que el criterio para la enumeración puede ser absolutamente aleatorio, como aleatoria es la memoria que selecciona unos recuerdos.

En *l’Inventaire du Cabinet d’Art Graphique 1977-1998* (1999)⁷⁹, de Boltanski, el principio de selección de las obras adquiridas en la colección del Gabinete de arte gráfica del Centre Pompidou no sigue ningún criterio estético. El artista decide seleccionar al azar una sola obra por artista y presentar todas las obras en orden alfabético, por apellido de artista. Por falta de espacio, explica Jonas Storvse en la introducción del inventario, fue necesario elegir otros criterios aleatorios para seleccionar un número aún más restringido de obras: se eliminaron todas las obras que median más de un metro, las que proveían del Fondo nacional de arte contemporáneo, los óleos sobre papel, las obras con iluminación incorporada, los diseños de arquitectura, etc. El resultado de este curioso inventario, que tiene aparentemente todos los criterios para ser definido como “científico”, es un listado de datos y una exposición de casi cuatrocientos diseños que el artista decide presentar según un sistema de ordenación denso, al mismo tiempo tradicional -típico de la museología del siglo XIX- e íntimo -típico de los gabinetes de amateur-, y que recuerda también a un universo religioso: los muros repletos de ex-votos de las iglesias. Sin embargo, el criterio alfabético que el artista

⁷⁷ BORGES, José Luis, “La biblioteca de Babel”, en *Ficciones*, Planeta, Barcelona, 1978

⁷⁸ BOLTANSKI, Christian, *Christian Boltanski, Adviento y otros tiempos*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 1996, p. 108

⁷⁹ BOLTANSKI, Christian, *Inventaire du Cabinet d’Art Graphique 1977-1998*, Centre Pompidou, París, 2000

utiliza garantiza una cierta “neutralidad”, por lo que las obras de arte se pueden encontrar al lado de bocetos; las obras históricas, al lado de obras contemporáneas; artistas reconocidos, al lado de desconocidos; todos nivelados bajo un principio ordenador común. Según Storvse, Boltanski opera aquí como en muchos otros listados realizados por sus instalaciones:

“ Comme si, par ces inscriptions d’enregistrement et de comptabilité, Christian Boltanski tentait de fixer la moindre parcelle d’une mémoire du vingtième siècle.”⁸⁰

Si bien Boltanski se acerca al mundo de los Gabinetes de Curiosidades de los siglos XVI y XVII, sus inventarios, sin embargo, minan dos de los valores fundacionales del mundo del arte, un mundo que se puede definir como el templo de la memoria. El artista, heredero de las vanguardias, socava los conceptos de originalidad y de conservación y recuerda que nuestra cultura occidental se basa en los objetos, mientras que muchas otras culturas otorgan más importancia a la idea o a la historia que se encuentra detrás de un objeto.

Las piezas que Boltanski elige para su exposición *Compra-venta* (**Fig. 28**) de 1998 son objetos encontrados que tienen importancia no tanto por sus valores estéticos, sino por su capacidad de evocación, por su capacidad de hacer reaccionar a la gente:

“Pienso que lo estético no significa nada. No hay cosas bonitas o feas [...] El arte no es para crear *la* gran pieza, tiene que ser activo donde esté sin pensar en un arte inmortal [...] el arte tiene que ver con nuestra relación con el tiempo en que vivimos.”⁸¹

Ésta es probablemente la contribución más importante y más profunda de toda la obra de Boltanski: el deseo y la tentativa de regalar al mundo una historia, un relato, aunque sea sólo una aportación infinitesimal a la memoria del siglo veinte.

El artista describe así el procedimiento que utiliza para trabajar:

“Je cherche à me rendre le plus disponible possible. J’emmagine tout ce que je vois, étiquettes de fromages, films, tableaux, je fabrique des quantités de petits objets- c’est une occupation que j’aime beaucoup-, je joue avec ; et puis, un jour, je fais un objet qui me plaît vraiment et où se concrétisent de nombreux souvenirs ; et presque toujours, à ce moment-là, en regardant le petit assemblage je vois l’image finie, avec son format et les ombres que je désire. [...]”⁸²

El procedimiento de almacenamiento de imágenes remite también a otra afirmación de Boltanski, contenida en un pequeño libro de 1974, *Quelques interprétations de Christian Boltanski*. Se pregunta sobre la diferencia entre una persona que bebe un vaso de agua y un actor que interpreta a una persona que bebe un vaso de agua. Según Boltanski, el arte consiste exactamente en la intención de mostrar esta realidad. Se podría pensar, por tanto, que el arte nos enseña la realidad

⁸⁰ STORSE, Jonas, en Boltanski, Christian, *Inventaire du Cabinet d’Art Graphique 1977-1998*, Centre Pompidou, París, 2000

⁸¹ BOLTANSKI, Christian, *Compra-venta*, Exposición en la Sala Municipal l’Almudí, Valencia, 1998, p. 39

⁸² RENARD, Delphine, “Entretien avec Christian Boltanski”, en *Boltanski*, Centre George Pompidou, París, 1984, p. 84

revelando la distancia entre ésta y la ficción. Para que el arte pueda conseguir este objetivo, el papel del espectador es fundamental. El espectador tiene que creer en la ficción, en la magia del arte, para poder descubrir algo del mundo que lo rodea. Boltanski cita como ejemplo la frase del fabricante de títeres de la película *Fanny et Alexandre*, de Ingmar Bergman:

“Je préfère produire le compréhensible ; au spectateur de produire l'incompréhensible. »⁸³

En cierto sentido, los listados, los órdenes cronológicos y alfabéticos, permiten evitar la selección, confiar en una metodología que evita el juicio crítico, y que, simplemente, enseña o contiene prácticamente todo lo que pertenece a un mismo conjunto. Los listados, consecuentemente, siempre me han generado una sensación de incomodidad, como si la supuesta objetividad escondiera una trampa. Pero los listados de Boltanski tienen la dualidad de ser tramposos y desvelar la trampa, de ser mecanismos que revelan unos comportamientos o unas actitudes comunes.

El artista afirma trabajar con conceptos familiares porque se pueden describir sólo las cosas que los demás conocen: “On ne fait que reconnaître, et avec sa propre culture, on comprend.”⁸⁴ Se pueden transmitir sólo cosas familiares y no cosas personales; acumulamos un gran número de imágenes cuando somos niños y, después, sean objetos o sentimientos, no descubrimos nada, sólo reconocemos. La fuerza de las obras de Boltanski es el resultado de una distancia, de un alejamiento y, al mismo tiempo, de una cercanía, de una forma de posesión. Los objetos están “controlados”, acercados, a través del orden de una exposición, a través de un método de ordenación que pertenece a la lógica de la sociología y de la antropología. Por otra parte, el misterio de los objetos, su lejanía, se multiplica gracias al aislamiento, a su presentación como fragmentos que llegan a nosotros desde un tiempo lejano y que despiertan una memoria individual o colectiva. Franzke afirmaba que el artista intentaba visualizar la memoria colectiva y representarla, reconstruyendo una especie de *Historia universal del recuerdo*, donde se encontraban, entremezclados, recuerdos reales y ficticios; de tal manera que las *Reconstrucciones* (1970-71) y los *Inventarios* (1973-74) del artista tenían que permitir que el espectador se reconociera en las imágenes y en los objetos mostrados⁸⁵. Sin embargo, Franzke olvida que la presentación casi de gabinete de criminología de los objetos parece contradecir su componente “afectivo”. La *Historia universal del recuerdo* se contrapone a una “historia minúscula” del recuerdo, a una historia subjetiva y fragmentaria que no tiene cabida en las vitrinas de los Museos. Boltanski juega

⁸³ Id. *Ibid.*, p. 85

⁸⁴ ABOUCAYA, Op. cit., p. 60

⁸⁵ FRANZKE, Andreas, “Le souvenir et les clichés”, en Christian Boltanski, *Reconstitution*, Karlsruhe, Badischer Kunstverein y Paris, Chêne, 1978, pp. 8-9, cit. en Daniel Soutif, *Boltanski*, Galleria d'Arte Moderna, Charta, Bologna, 1997

constantemente con las oposiciones, con las aparentes contradicciones, y con la imposibilidad de definir claramente la división entre verdadero y falso.

Si el artista ha investigado siempre sobre el concepto de tiempo, la implicación del espectador sobre esta cuestión pasa por un cierto tipo de estimulación de la memoria, una estimulación también *site-specific*. Escribe José Miguel G. Cortés:

“Así, sus obras [...] adquieren su histórico significado cuando se configuran como un acto mental de redefinición del tiempo y proponen una experiencia directa de reconstrucción de la memoria, la cual para Boltanski tan sólo puede ser individual.”⁸⁶

Cortés se refiere no tanto a unas obras que celebran una memoria individual, la memoria del artista o la memoria que identifica un grupo de personas, sino que se refiere a la capacidad de Boltanski



para crear obras que estimulan la memoria colectiva a través de experiencias estéticas individuales. La historia que Boltanski cuenta es una historia común, pero cada persona tiene que vivirla de modo diferente. Todos tenemos, o hemos tenido, un objeto fetiche; todos tenemos nuestra “magdalena”, sin embargo, todos vivimos la experiencia del “rememorar” de modo distinto. Cortés afirma que Boltanski parece interesarse por la memoria que permite evocar el pasado y reconstruir las realidades perdidas⁸⁷.

La exposición *Compra-venta* (Fig. 28) parece paradigmática de este tipo de investigación. En este caso, Boltanski consigue un gran número de objetos

Fig. 28 Exposición *Compra-venta*, 1998

que distintas personas en Valencia y sus alrededores estaban dispuestas a vender. Expone los objetos en el espacio del Almudín, para que puedan ser observados y adquiridos por cualquier persona. Cada objeto tiene una pequeña etiqueta que ofrece más informaciones sobre sí mismo y permite la organización y clasificación de esta gran cantidad de cosas. La sala del Almudín se transforma así en un gran almacén donde una luz difusa de baja intensidad ilumina una serie de objetos dispares. Cada vez que se vende un objeto, éste se cubre con una sábana blanca como si el paso de un dominio a otro simbolice una especie de “muerte” del objeto o, simplemente, su “puesta en espera”, como cuando dejamos una casa por un periodo largo de tiempo y cubrimos los muebles

⁸⁶ CORTÉS G., José Miguel, “La memoria del olvido”, en Christian Boltanski, *Compra-venta*, Exposición en la Sala Municipal l’Almodí, Valencia, 1998, p. 31

⁸⁷ Id., *Ibid.*, p. 31

con unas sábanas. Los objetos, en cierto sentido, nos esperan, o somos nosotros que esperamos volver a descubrirlos para reencontrar una parte de nuestro pasado, una parte de nosotros mismos. Entre los objetos de la exposición *Compra-venta* se encuentran también varias decenas de grabadoras y altavoces que cuentan distintas historias personales relacionadas con los propios objetos. Los vendedores, o sea los antiguos propietarios de los objetos, han tenido la posibilidad de “contar” la excepcionalidad de cada cosa puesta a la venta.

Finalmente, el carácter *site-specific* de esta instalación reside en el hecho de que el Almodín de Valencia, un edificio de planta rectangular construido a partir del siglo XIV, fue utilizado como almacén y lugar para la venta del trigo, mientras que más tarde, hasta el momento de su reforma en los últimos años, hospedó el Museo Arqueológico de la Ciudad⁸⁸. Boltanski, pues, reinterpreta la historia de este lugar y presenta este espacio como almacén a la vez que museo; almacén de objetos anónimos a la venta y museo de objetos únicos por su relación con una historia única, por su valor de memoria individual. Pero considero que esta instalación presenta una sutil paradoja que parece oscurecer el aparente carácter sentimental del conjunto. Respeto a una obra más temprana como *Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombe*, 1974 (**Fig. 20**), aquí el carácter de “mercancía”, anónimo, de los objetos se encuentra aparentemente en contraposición con la memoria individual, con el carácter de propiedad individual de las cosas.

El dramatismo de los relatos personales y la metáfora de las sábanas que esconden los objetos una vez que han sido vendidos, que han perdido su antiguo propietario, parece incidir en la oposición entre la memoria individual y una especie de análisis sociológico sobre el carácter de la “mercancía”. Por tanto, los objetos de *Compra-venta* reúnen las características de los objetos de la serie *Inventaire des objets ayant appartenu à un habitant d'Oxford*, de 1973, y los del *Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Baden Baden*, también de 1973. En el primer caso, como ya hemos visto, se trataba de objetos personales, mientras que en el segundo, se exponían objetos más anónimos, de grandes dimensiones, objetos de decoración que parecían representar el gusto de la clase media de los años setenta, más que la personalidad de su propietaria. Las dos series parecían casi antitéticas, enseñando dos lados del objeto: el objeto como “mercancía” y el objeto como “indicio”. El objeto es, por tanto, un fragmento que revela las características de una sociedad o el indicio que revela algo sobre un individuo, considerando al individuo como algo independiente de la sociedad. La instalación *Compra-venta*, desde mi punto de vista, mezcla los dos territorios y juega con el objeto, meditando sobre su valor económico-social y sobre su valor “arqueológico”, relacionado con la categoría del tiempo y con la memoria subjetiva.

⁸⁸ CORTÉS, Op. cit., p. 33

Sin embargo, la paradoja de esta instalación reside más enfáticamente en el hecho de que las historias contadas sobre los objetos parecen hablar de cosas importantes a nivel afectivo y, sin embargo, estos mismos objetos se encuentran a la venta. ¿Porqué vender unos objetos de poco valor económico si son tan importantes para nuestra memoria? ¿Los vendedores tenían tanto interés en el proyecto de Boltanski como para sacrificar sus recuerdos, o, simplemente, el artista quiere decirnos que cada objeto es, antes de todo, una mercancía? También podemos imaginar que el artista ha inventado todas las historias contadas y que los recuerdos son totalmente ficticios. Boltanski parece, una vez más, inventar una arqueología imposible, donde unos objetos dispares se transforman en reliquias improbables:

“Recientemente he podido recuperar esta bola del mundo que en mi infancia fue verdaderamente importante para mí. La verdad es que no poseo muy buenos recuerdos de esa época, tal vez tan sólo algunos retazos, instantes y ocasiones efímeras y evanescentes.

La bola del mundo me trae a la memoria a mi hermano mayor, a las peleas que teníamos y a lo unidos que estábamos. El haberla recuperado la verdad es que me ha alegrado mucho, me ha dado una gran satisfacción y ha conseguido llenar momentos un tanto oscuros de mi vida [...]”⁸⁹

No parece imposible que Boltanski, en esta exposición, esté jugando con unas múltiples identidades e inventando una especie de auto-análisis colectivo, donde megalómanos exhibicionistas o románticos sentimentales enseñan su pasado. A veces, sin embargo, parece ganar la ironía, y las historias contadas ofrecen simplemente un pequeño fragmento de la sociedad española:

“Este es el espejo que había en el aparador de casa de mi abuela. Recuerdo alguna fotografía de esas infantiles que te hacen sentada en el aparador haciendo un juego con el reflejo en el espejo, creo que todos los niños españoles tienen una foto igual y todas las abuelas españolas han tenido un aparador igual que éste.[...]”⁹⁰

Recuerda Bénichou⁹¹ que, según Freud, los recuerdos de la primera infancia esconden una profusión de significados insospechados. El psicoanalista los define como “recuerdos-pantallas”. En la obra de Boltanski encontramos una infinidad de “recuerdos-pantallas”, y el artista se dedica a transformar los recuerdos en algo cada vez más opaco y más complejo. Aunque los recuerdos del artista son contruidos (y por tanto no tienen el carácter de representación “no intencional” que tienen los recuerdos según Freud), es cierto que juega a crear una infancia “múltiple”. Bénichou resalta que Boltanski reclama como fuente de su obra la interpretación de la infancia de Marcel Proust y que, sin embargo, su obra se acerca más a la investigación de Georges Perec⁹², a su trabajo

⁸⁹ BOLTANSKI, Christian, *Compra-venta*, Exposición en la Sala Municipal l’Almodí, Valencia, 1998, s. p.

⁹⁰ Id., *Ibid.*, s. p.

⁹¹ BÉNICHOU, Anne, “Christian Boltanski, les inventaires du quotidien pour ne pas perdre la mémoire du monde”, en *Parachute*, n. 88, París, 1997, p. 7

⁹² PEREC, Georges, *W ou le souvenir d’enfance*, Éditions Denoël, París, 1975

crítico y sistemático sobre la memoria. No se trata de descubrir los errores de la memoria, sino de permitir que surja el sentido de estos errores. Sin embargo, los objetos de Boltanski no remiten exclusivamente a una mitología personal. Bénichou cita una serie de obras juveniles como *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance*, *les Vitrines de références*, *le Musées de Christian Boltanski* y *Essais de reconstitution d'objets ayant appartenu à Christian Boltanski entre 1948 et 1954*, que construyen un pasado y un “Boltanski” mítico. Pero una instalación como *Compra-Venta* se desplaza hacia la construcción de una memoria más compleja, ni propiamente individual ni tampoco colectiva, porque los recuerdos presentados no pertenecen al autor y, sin embargo, tampoco pertenecen a individuos concretos, sino que, en cierto sentido, nos pertenecen a todos.

La exposición *Compra-Venta* (Fig. 29) incluía un objeto particularmente fascinante: una caja de autómeta. Afirmaba la supuesta propietaria del autómeta:



Fig. 29 La caja de autómeta, *Compra-Venta*, 1998

“Esta caja del autómeta, o del brujo la trajo mi madre desde Costa Rica. Ella vivió allí unos años con su tío que era cura y tenía una hacienda con plantaciones de plátanos o cafetales. También tenía un ultramarinos donde estaba la caja. En realidad es un expendedor de goma de mascar y a la vez predecía el futuro. Es una caja de fabricación americana, Kola-Pepsin Gum.... Esos nombres me parecían tan exóticos cuando era pequeña. Y los carteles y las predicciones del futuro están en español. Si pones una moneda, un bolívar, el mecanismo del autómeta aún se acciona.

Cuando murió su tío toda la hacienda se la quedó la iglesia y a mi madre sólo le quedaron unas pocas rentas, así que volvió, como una indiana sin fortuna, justo para embarcarse en plena Guerra Civil Española [...] Cuando veo la caja del brujo autómeta a veces pienso en toda la cadena de casualidades que han ocurrido para que yo esté aquí. En todos los azares que suceden cuando de repente aparece una persona que te cambia la vida, tus sentimientos, tu destino, o tal vez que aparezca para que precisamente se cumpla tu destino.”⁹³

La caja funciona como una especie de catalizador de tiempos y ocurrencias distintas, poniendo en relación unas historias individuales con la Historia, con el fenómeno de la emigración en América del siglo pasado y la Guerra Civil española.

⁹³ BOLTANSKI, Op. cit., s. p.

Este uso del *objeto encontrado* me recuerda otra vez a la interpretación de la historia de Walter Benjamin y, en particular, a la imagen del autómatas que el filósofo utiliza para explicarla.⁹⁴ Benjamin se refiere a la historia del muñeco de von Kempelen, un autómatas simulado que desafiaba a los jugadores de ajedrez en la segunda mitad del siglo XVIII. Pablo Oyarzún asevera que el XVIII se puede considerar como el siglo de la modernidad técnica y que, sin embargo, el autómatas es una metáfora de un momento de transición, donde la técnica se encuentra aún al servicio de la ilusión⁹⁵. Benjamin utiliza la historia del muñeco de von Kempelen para situar la interpretación de la historia en la frontera entre teología y materialismo histórico.

Su interpretación teológica de la historia supone que no se puede leer la cadena de los acontecimientos según un modelo de progreso lineal. La obtención de la felicidad no tiene un final, y sólo recordamos la felicidad vivida en momentos puntuales, fragmentarios⁹⁶. Así pues, el tiempo de la existencia de un individuo no acaba cuando alcanza la felicidad, sino que en la existencia humana se consiguen, en determinados instantes, unos estados de felicidad. La historia de la humanidad tampoco tiene un progreso lineal sino que tiene un movimiento fragmentario, un progreso no continuo que alcanza un equilibrio sólo en momentos puntuales.

La afirmación final del cuento de la caja del autómatas en la exposición de Boltanski, acerca de la imposibilidad de entender la cadena de los acontecimientos, parece referirse a una interpretación de la historia que se acerca a la imagen de Walter Benjamin. Boltanski habla de una historia individual que, lejos de poder ser interpretada según leyes apriorísticas, parece más bien depender de un destino inescrutable. José Miguel G. Cortés afirma que, observando la exposición de objetos del Almudín, el espectador experimenta una cierta sensación de incertidumbre frente a esta mezcla de pasado y futuro, frente a estos objetos usados que parecen venir del pasado y que llaman al futuro por la vivencia de sus propias historias⁹⁷. En dos puntos de su crítica, Cortés cita a Borges,

⁹⁴ “Se cuenta que hubo un autómatas construido de tal manera que a cada jugada de un ajedrecista [oponente] replicaba con una jugada que le aseguraba el triunfo en la partida. Un muñeco en atuendo de turco, con la pipa del narguile en la boca, sentado ante el tablero que descansaba sobre una mesa espaciosa. Mediante un sistema de espejos se despertaba la ilusión de que esta mesa era por todos los lados transparente. En verdad, dentro de ella había un enano jorobado que era un maestro en el juego del ajedrez y conducía la mano del muñeco por medio de hilos. Se puede uno imaginar un equivalente de este aparato en la filosofía. Siempre debe ganar el muñeco al que se llama “materialismo histórico”. Puede competir sin más con cualquiera, si toma a su servicio a la teología, que, como se sabe, hoy es pequeña y fea y no debe dejarse ver de ninguna manera”, en BENJAMIN, Walter, I tesis sobre la historia, en *La dialéctica en suspenso, Fragmentos sobre la historia*, ed. de Pablo Oyarzún Robles, Arcis-Lom, Santiago de Chile, 2004

⁹⁵ OYARZÚN R., Pablo, “Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad. A manera de introducción” en Id., *Ibid.*, p. 20-34

⁹⁶ “Una frase que da qué pensar: “A las peculiaridades más dignas de nota del animo humano” dice Lotze, “pertenece..., junto a tantos egoismos en el individuo, la universal falta de envidia de todo presente respecto de su futuro.” Esta falta de envidia apunta a que la imagen de felicidad que tenemos está teñida hasta lo más hondo por el tiempo que es aquel de nuestra vida. La felicidad sólo podemos representárnosla en el aire que hemos respirado, entre los hombres que han vivido con nosotros. [...]”, en BENJAMIN, Walter, *La dialéctica en suspenso, Fragmentos sobre la historia*, ed. de Pablo Oyarzún Robles, Arcis-Lom, Santiago de Chile, 2004, p. 158, [N 13 a, 1]

⁹⁷ CORTÉS, Op. cit., p. 34

recordando cómo el escritor argentino resaltó la prerrogativa del hombre de ser consciente de la muerte y, en consecuencia, también del futuro y del pasado. Según Cortés:

“A Christian Boltanski, al igual que a Jorge Luis Borges, le ha preocupado mucho la memoria como un registro del tiempo ligado a la inmortalidad. Como decía el escritor argentino ‘Es sabido que la identidad personal reside en la memoria y que la anulación de esta facultad comporta la idiotez’.”⁹⁸

⁹⁸ Id., *Ibid.*, p. 35

Segunda parte: Estrategias formales y narrativas

2.2.1 Teatro y juego: las composiciones, las marionetas, las sombras, el clown

El teatro también es muy importante en la formación de Boltanski: admira a Kantor, el creador del “teatro de la muerte”, una especie de teatro de feria realizado con una total escasez de medios. El pintor Anselm Kiefer, amigo de Boltanski, también admira a Kantor, y aquí volvemos a la leyenda: Boltanski afirma que Kiefer, Kantor y él mismo vienen de un mismo país mítico que se encuentra entre el Mar Blanco y el Mar Negro. Kiefer, según Boltanski, es el invasor, Kantor es el paisano católico y él es el judío que se escapa. El artista subraya que Kantor es uno de los artistas que lo han influido especialmente, en concreto, porque trabajaba sobre la memoria de la Europa central, que es también su memoria.



Fig. 30 Imagen de la película *The Night of the Hunter* de Charles Laughton, 1955

Como ya hemos subrayado, Boltanski ha contestado a una notable serie de preguntas en numerosas entrevistas y, sin embargo, su identidad sigue siendo poco clara. En un estante de la Mediateca de la ENSBA, la Escuela de Bellas Artes de París, se encuentra una selección de toda la documentación relativa a Christian Boltanski, selección que, se supone, ha realizado el propio artista, ya que es profesor en esa institución. Entre las distintas fotocopias, se encuentra una entrevista publicada en la revista *Les Inrockuptibles*⁹⁹, divertido juego de palabras entre *rock* e ‘incorruptible’. En la entrevista encontramos algunas indicaciones sobre los gustos del artista, y, en particular, sobre su relación con distintos medios de la pintura. Descubrimos, entonces, que Boltanski ve mucho la televisión y que, entre muchas idioteces, a veces encuentra algunas imágenes sorprendentes. Estos encuentros se verifican también en el cine, lo que explica su interés por *Breaking the waves*, de Lars

⁹⁹ BOURMEAU, Sylvain y TELLIER, Emmanuel, “Les attrape-cœurs de Christian Boltanski, artiste”, en *Les Inrockuptibles*, 12 de Noviembre, 1997

Von Trier, de 1995, y la fascinación por un director como David Lynch. Por lo que se refiere a los espectáculos, Boltanski ama a Pina Bausch y Tadeusz Kantor, Bob Wilson y Zingaro, pero estos dos últimos sólo en sus inicios. El denominador común es que todos estos espectáculos están basados en las imágenes más que en los textos. Las películas preferidas del artista son *Lola Montes*, de Max Ophuls, de 1955, y *La noche del cazador*, de Charles Laughton (**Fig. 30**), también de 1955. La explicación del artista es que, en el primer caso, las partes dedicadas al circo remiten a Kantor; mientras que, en el segundo, ciertas imágenes de sombras chinas recuerdan a Bob Wilson. Esta última referencia es muy interesante ya que las sombras chinas son un elemento muy importante en sus obras.

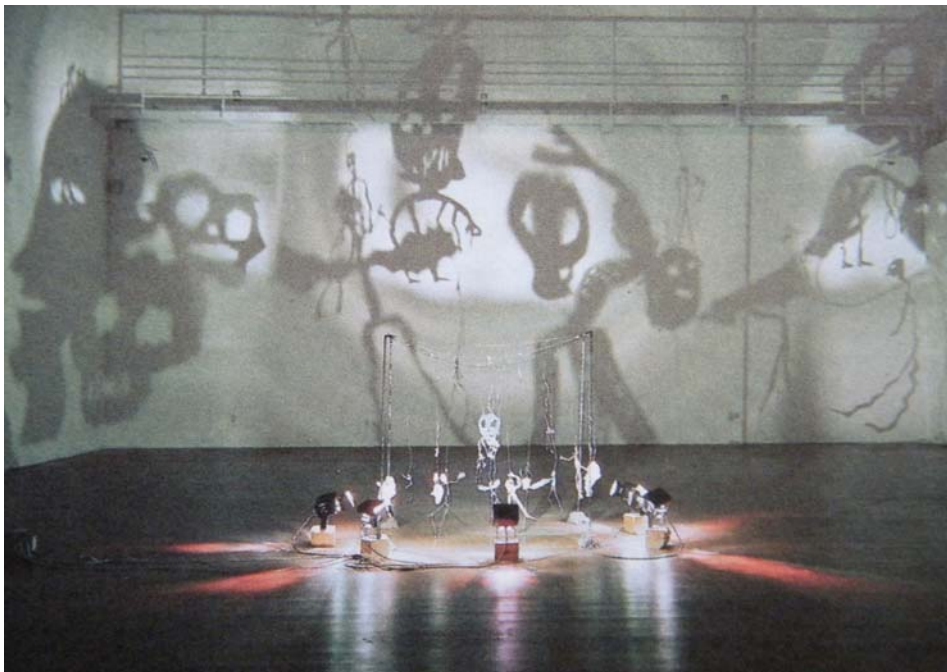


Fig. 31 *Théâtre d'ombres*, 1984, Institute of Contemporary Art, Nagoya, 1990

En 1985, con ocasión de la Bienal de París, crea, en el interior de la Grand Halle de la Villette, un lugar cerrado, oscuro, contrariamente a muchos de sus colegas que buscan las zonas donde ser más visibles. Boltanski elige un lugar secreto donde crea una especie de cueva en la que ubica unas pequeñas formas suspendidas que, por su levedad, se mueven agitadas por el aire generado por un ventilador. Las sombras de estas formas, generadas por unos pequeños proyectores, se pueden ver en las paredes. Los espectadores no pueden entrar en la cueva y se les obliga a ver las sombras desde unas pequeñas ventanas. La referencia a Platón parece inmediata, pero, como ya sabemos, Boltanski rechaza cualquier relación con el “mundo de la cultura”; así que no podemos afirmar que esta obra juegue con la definición del arte como sombra de la realidad. Lo que vemos es un juego de sombras, y nada más, aunque el deseo de “resfriamiento” que manifiesta el autor, el alejamiento

del espectador y la imposibilidad de tocar o jugar con su obra, es todo menos *naïf*¹⁰⁰. Los espectadores están excluidos de la escena y observan los objetos como unos *voyeurs*, mientras que los objetos son como juguetes del artista, unos fetiches.

Aunque Boltanski habla de sus juguetes con ironía, es necesario alejarlos, porque forman parte de su intimidad. Afirma Lascault que, aunque estos objetos son el origen de las sombras, es necesario apartarlos para que el público los perciba como menos importantes que las sombras. Podríamos explicar esta exigencia de conservar una cierta distancia en la voluntad de mantener la magia del conjunto que se perdería al descubrir, acercándonos demasiado a la obra, su simplicidad y pobreza. Sin embargo, no es esta la razón. Boltanski no quiere jugar a ser un mago que crea un juego de ilusiones. Si el artista hubiese querido mantener la fascinación de la linterna mágica, habría escondido la “[...] minuscule et presque dérisoire machinerie qui permet le surgissement des ombres. Il ne l’a pas désiré. Il veut montrer comment naît l’illusion.”¹⁰¹ Boltanski, según el crítico, quiere que nazca la magia de cada teatro de sombras y, al mismo tiempo, quiere inmediatamente



Fig. 32 Composition théâtrale, 1981

negar esta misma magia descubriendo el mecanismo que la genera. Según Lascault, para Boltanski el arte es en cierta medida lo que Spoerri llamaba una “magie à la noix”; a un tiempo extremadamente potente e irrisoria. En el teatro de sombras del artista, las pequeñas figuras están construidas con cartón ondulado y fragmentos de objetos encontrados cerca de su casa: hilos de hierro, cuerdas, corchos, piezas de plástico. Boltanski no compra sus materiales, pero tampoco los busca. Recoge lo que encuentra.

Las marionetas y los objetos encontrados forman parte también de sus *Compositions*, fotografías de gran tamaño que empieza en 1975 y que sigue manipulando hasta 1984, en la instalación del Musée National d'Art Moderne de París, Centre Georges Pompidou. (*Compositions fleuries*, 1975; *Compositions décoratives*, 1976; *Compositions photographique*, 1977; *Compositions murales*, 1977; *Compositions japonaises*, 1978;

Composition grotesque, 1981; *Compositions théatrales*, 1981; *Compositions héroïque*, 1981; *Composition classique*, 1982; *Composition enchantée*, 1982; *Composition mythologique*, 1982; *Composition hiératiques*, 1983, *Composition architecturale*, 1982)

¹⁰⁰ LASCAULT, Gilbert, *Boltanski, Souvenance*, Gilbert Lascault & L'Échoppe, 1988, p. 34

¹⁰¹ Id., *Ibid.*, p. 38

Se trata de verdaderas composiciones, inmensas fotografías en color que se encuentran a veces reagrupadas en polípticos. Las dimensiones varían desde los 240 x 125 cm. de las *Compositions théâtrales* (Fig. 32 y 33) hasta los 300 x 300 cm. de la *Composition occidentale*, aludiendo a las grandes composiciones de los cuadros históricos de la tradición pictórica francesa. Según Lascault¹⁰², estas obras son también una especie de parodia, donde el artista se divierte organizando unas grandes superficies y donde escenifica su propio espectáculo utilizando unas pequeñas marionetas, juguetes sencillos contruidos por él mismo.

La ironía y la constante referencia a la pintura es evidente. Boltanski utiliza unos juguetes mínimos, contruidos con materiales pobres o de desecho, para escenificar unas grandes composiciones que recuerdan al mismo tiempo a los grandes cuadros de David y al teatro de marionetas. Lascault cita una de las definiciones que el Dictionnaire de Littré ofrece de la palabra “Composition” en pintura: “La composition comprend la distribution des figures, le choix des attitudes, l’arrangement des draperies [...]”¹⁰³. El artista, por lo tanto, organiza su campo de visión y no se contenta con la imagen azarosa que una instantánea puede ofrecer. La ironía de Boltanski parece crear unas composiciones que remiten a los distintos mundos posibles de la historia del arte: los *collages* cubistas, los tótem indianos, la fragilidad del *Petit Cirque* de Calder y las pinturas históricas del siglo XIX. Sin embargo, según Lascault, no se trata de copias o parodias. Boltanski utiliza unas minúsculas marionetas fabricadas con fragmentos de papel y de cartón, de corcho cortado, de cáscara de nueces, clavos, botones, etc. que se transforman, finalmente, en los protagonistas de unas escenas de grandes dimensiones.

Esta inversión de las proporciones y la referencia a la composición y a la pintura histórica recuerda a la metodología utilizada por Poussin para crear sus escenas (Poussin construía un teatro donde instalaba unos personaje de cera para estudiar los movimientos de los cuerpos y de los pliegues de los ropajes, además de los efectos de luz y de sombra que proyectaban unas velas sobre la escena). Curiosamente, Boltanski nunca ha enseñado sus pequeñas marionetas que, como las estatuas de cera de Poussin, son la condición de posibilidad de sus obras, en algún sentido, sus “utensilios”. Sólo en 1985, en una *Biennale*, Boltanski enseña estos juguetes, pero desde lejos, sin que el espectador pueda acercarse. Los juguetes son iluminados por unas fuentes de luz y proyectan unas sombras de dimensiones notables. También en este caso el artista juega con la inversión de proporciones y con la distancia entre realidad y ficción.

La fotografía, como el pequeño teatro de Poussin, es también un instrumento para crear una distancia, para enfriar las emociones. Afirma Boltanski: “Je perds le rapport de l’émotion, de jeu

¹⁰² Id., *Ibid.*, p. 34

¹⁰³ LASCAULT, *Op. cit.*, p. 35

que je pouvais avoir avec de petits objets : ce ne sont plus mes jouets.”¹⁰⁴ Así pues, el artista pone sus juguetes contra un fondo negro, y los fotografía desde lejos, aumentando ilusoriamente sus dimensiones en la imagen fotográfica.

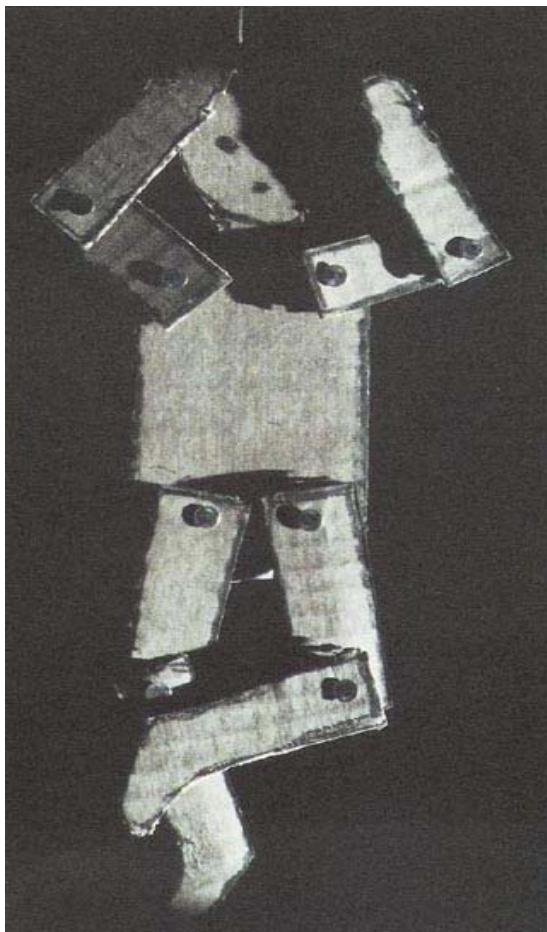


Fig. 33 Composition théâtrale, 1981

La fascinación del artista por el teatro es evidente. En 1988 Boltanski crea *Geo Harley: Danseur parodiste*. La idea nace de una casualidad: el artista encuentra una caja en un mercadillo y la caja contiene unas fotografías del actor Geo Harley, un artista poco conocido del periodo anterior a la guerra. Las fotos lo retratan durante las representaciones, con su familia, la madre y el hermano, “[...] en *clown* dans sa vie professionnelle et mauvais artiste et en brave type.”¹⁰⁵ Finalmente, Boltanski utiliza estas fotos para crear un libro de arte. La curiosidad por los testigos de una vida pasada, una vida aparentemente insignificante y común, no tiene nada de filológico o de morboso, simplemente nace del azar que ha permitido que unas fotografías en una caja no acaben definitivamente perdidas. Esta fascinación por los documentos de una vida me recuerda también a las cartas del sastre Molina, utilizadas por Carmen Calvo en una serie de composiciones que comentaremos más adelante.

De todo modo, el artista parece especialmente fascinado por el mundo del teatro y por las figuras grotescas, así como ya resultaba evidente en sus *Saynètes comiques* (1974) y en su libre inspiración a la figura de Karl Valentin (Fig. 34), cuando había recreado un museo para un clown ventrílocuo personificado por él mismo (*Affiches – Accessoires – Décors, documents photographique*, Westfälischer Kunstverein, Münster, 1974)¹⁰⁶ (Fig. 35)

¹⁰⁴ Op. cit., p. 37

¹⁰⁵ BOLTANSKI, Christian, *Catalogue*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 1992

¹⁰⁶ ABOUCAYA, Op. cit., p. 96



Fig. 34 Les Saynetès comiques-Affiche, 1974 .



Fig. 35 Affiches – Accessoires – Décors, documents photographique, Westfälischer Kunstverein, Münster, 1974

El juego es uno de los temas fundamentales en el desarrollo del arte contemporáneo y, en particular, muy a menudo el *objeto encontrado* expresa una interpretación irónica y jocosa de la realidad. Artistas tan diferentes como Jorge Barbi y Christian Boltanski hablan expresamente del juego y utilizan la ironía, pero nunca el sarcasmo, para describir el mundo. El juego que caracteriza el arte de muchos de los artistas que utilizan el *objeto encontrado* se acerca a la definición que Novalis ofrece del lenguaje poético. En el romanticismo alemán, el acto originario de la manifestación de lo real reside en la actividad y en la experiencia existencial de la palabra¹⁰⁷.

El lenguaje artístico puede ser interpretado también como un juego. En este juego, el artista utiliza elementos, como los objetos encontrados, que son utensilios para crear su obra. En el juego, nadie juega para los naipes o para los dados, sino para las posibilidades mismas que están escondidas en el juego. Cada partida tiene su propia historia y, precisamente, en eso reside una doble actividad metafórica. Los dados son exclusivamente pequeños trozos de madera y los naipes papeles impresos de colores, pero cada acción, cada partida, tiene siempre un nuevo significado. Lo mismo

¹⁰⁷ “El correcto debatir es un juego de palabras, mientras que el error ridículo, que tendría que maravillarnos, es que la gente cree de hablar en función de las cosas. El propio carácter del lenguaje, de cuidarse solo de sí mismo, nadie lo conoce. Por eso el lenguaje es un misterio tan maravilloso y fecundo que, si una persona habla solo para hablar, él mismo enuncia las verdades supremas y más originales”, NOVALIS, *Scritti*, en *Grande antologia filosofica*, Marzorati, Milano, 1971, vol. XVII, p. 583 (La traducción es mía)

se verifica con el juego del lenguaje, donde las palabras, o las cosas que utiliza un artista son sólo instrumentos. Los instrumentos se transforman si el artista tiene un toque particular, una comprensión particular de su tiempo, un particular sentido de la armonía y de la belleza.

La tarea del artista, entonces, es transformar el ámbito de lo cotidiano, de todo lo que percibimos como indiferenciado, en algo inesperado, único y maravilloso.

Según Novalis, la dignidad de lo desconocido tiene que ser contrapuesta a lo conocido: todo lo que no percibimos en la vida cotidiana tiene que devenir visible. Esta operación no es una transformación arbitraria, subjetiva, creadora de la realidad, sino simplemente nace de la capacidad de desvelar el sentido originario de las cosas. En esta concepción, la poesía, el lenguaje artístico-metafórico, encuentra el “sentido” de lo que parece común a la mayoría de las personas. Las cosas adquieren un significado superior, un aspecto enigmático: eso significa abandonarse al juego del arte.

También Boltanski se interroga sobre las posibilidades de la pintura en nuestra época y, al mismo tiempo, reivindica la utilización de todos los medios expresivos, de todas las interpretaciones, las paráfrasis o los cambios de sentido para enunciar las interrogaciones fundamentales sobre el arte y la realidad, la forma y el significado. Sin embargo, este lenguaje tiene que mantener todas las contradicciones que permiten el humor, la ironía y el escarnio.

Como bien explica Dominique Bozo, hay otro elemento que caracteriza el lenguaje de Boltanski: se trata del sentido no común que el artista tiene de lo “maravilloso”.¹⁰⁸ A mi modo de ver, la capacidad de percibir y comunicar el carácter maravilloso de la realidad es algo que une a todos los artistas que utilizan unos fragmentos aparentemente insignificantes de nuestra cotidianidad, como los objetos encontrados. Así que existe un *fil rouge* que une las investigaciones de Boltanski con las de Jorge Barbi y Carmen Calvo o, en las vanguardias históricas, Ferrant y Schwitters: se trata de este sentido de lo maravilloso que permite que un jirón de realidad se transforme en algo sorprendente gracias a la sensibilidad del artista y al equilibrio de sus construcciones.

Bernard Blistène utiliza otra metáfora para hablar del trabajo de Boltanski y lo hermana con el cuento, con la ficción de todas las narraciones que empiezan con la frase “il y avait une fois [...]”.

Escribe Blistène:

“ «Il y avait» donc une fois une oeuvre aux allures de faux-semblant où les réminiscences d’un passé tant de fois supposé s’entremêlaient à l’exercice d’un présent incertain.”¹⁰⁹

¹⁰⁸ BOZO, Dominique, “Invitation”, en *Boltanski*, Centre George Pompidou, Musée National d’Art Moderne, París, 1984, p. 5

¹⁰⁹ BLISTÈNE, Bernard, “Histoires de C. B.”, en *Boltanski*, Centre George Pompidou, Musée National d’Art Moderne, París, 1984, p. 6

La bonita frase del crítico revela algo más que un simple juego de palabras: la capacidad del artista de sublimar la realidad individual en un cuento universal. Boltanski nos relata sus miedos y sus dudas, que son los miedos y las dudas de todos los seres humanos.

Blistène subraya que si en las primeras obras es central el tema de lo *falso*, así como las reflexiones sobre la duda y lo desconocido, el artificio se unirá, después de 1975, al postizo y a otros elementos típicos del mundo del teatro. El elemento teatral es presente en muchas de sus obras y en *Leçons de ténèbre*, este componente es evidente. Afirma Boltanski:

“Il s’agit d’établir la plus grande disproportion entre la pauvreté des moyens et l’intention donnée, comme dans l’art brut où Dieu peut être mis dans la chose la plus dérisoire.”¹¹⁰



Fig. 36 *Leçons de ténèbres*, 1986, Capilla del hospital de la Salpêtrière, París, 1986

Esta actividad de demiurgo que transforma lo ínfimo en algo grande tiene mucho que ver con la ilusión y la magia del teatro. Las pequeñas figuras, que caben en una mano, que Boltanski crea con materiales pobres encontrados en la basura o delante de su puerta, en Malakoff, están especialmente cargadas afectivamente. El artista las proyecta en el espacio, sobre los muros, y se transforman en espectros inmensos. Afirma Boltanski:

“Donner la vie à des marionnettes signifie devenir l’égal de Dieu; le Golem et la créature de Frankenstein ne constituent que de marionnettes perfectionnées”¹¹¹.

Nos recuerda también las primeras páginas de *La recherche du temps perdu*, donde el autor cuenta de una linterna mágica que proyectaba sobre las cortinas la historia de Bramante y Láncelo, las sombras de los juguetes del artista se refieren también a esta imagen.

Como ya hemos subrayado, la fascinación por el teatro ha estado presente desde el principio, desde *Reconstitution des gestes efectúes par C.B.* (1970) hasta las “composiciones teatrales” de 1981. Según Ohayon, Boltanski siempre ha remarcado la relación entre teatro y arte y, en particular, entre el teatro y el arte barroco del siglo XVII, donde el *pathos* y el drama se mezclaban con la fantasía y el humor. El crítico recuerda entonces los juegos de luces provocados por las velas en *La Tour*, o la relación entre espacio y luz en Caravaggio. Aunque las obras de Boltanski se acercan también al

¹¹⁰ OHAYON, Jacques, “Le Théâtre fugace et sentimental de Christian Boltanski”, en *C. B., Peindre Photographier*, Direction de Musées de Nice, Galerie de Pouchettes, 1986

¹¹¹ RENARD, Delphine, “Entretien avec Christian Boltanski”, en *Boltanski*, Centre George Pompidou, París, 1984, p. 70

teatro de lo maravilloso, a las representaciones fantasmagóricas y populares que se podían apreciar en el siglo XIX y que aún sobrevivían en los años '60 del siglo pasado en el “Cabaret du Néant”. Recuerda Ohayon que este teatro se encontraba a Pigalle y había sido frecuentado por los surrealistas.

Otro elemento siempre presente en la obra de Boltanski es, como ya hemos indicado, el tema de la muerte. Las pequeñas figuras iluminadas por velas proyectan sombras que son alegorías de la muerte: “Les ombres, c’est la mort” afirma el artista¹¹² imitando la voz de un viejo talmudista de una película olvidada (**Fig. 36**). La muerte es un tema que, en Boltanski, no es exclusivamente universal y eterno. El artista recuerda haber nacido en 1944, justo durante la liberación de París, y que su padre tuvo que quedar escondido durante toda la guerra para no ser fusilado por los alemanes. La muerte, afirma, no se puede tratar de la misma manera: los campos de concentración han transformado la muerte en un proceso industrial y los hombres han venido a ser considerados como objetos¹¹³.

Boltanski habla también del Golem, del ambiente expresionista de la Europa Central, de los misterios del medioevo y del drama profundo de la imposibilidad de alcanzar el mundo verdadero, obligado a representar sólo unas sombras “[...] alors que j’aurais tellement aimé être un vrai peintre”¹¹⁴. Sin embargo, en sus afirmaciones, parece esconderse siempre una cierta ironía, por lo que esta misma frase, que podría revelar la desilusión por un fracaso personal, suena más bien como el recuerdo de un sueño perdido, una especie de “me habría gustado tanto ser astronauta” dicho por un Nobel de la astrofísica. Finalmente Boltanski, como un pequeño demiurgo olvidado por las grandes divinidades, una especie de Hefesto que dona el fuego a los hombres, transforma unos elementos humildes encontrando su “vif-argent”¹¹⁵, su magia, o lo que Schwitters llamaría su *Eigengift*.

2.2.2 La memoria, la infancia y el archivo

Boltanski se define pintor y define sus obras como “cuadros”, sea cual sea la técnica utilizada para realizarlos. También afirma que las películas o las novelas son unas artes del tiempo mientras que la pintura es un arte del espacio. Evidentemente, Boltanski considera que trabaja más con la noción de

¹¹² Id., *Ibid.*, p. 4

¹¹³ NAKAHARA, Yusuke, “L’interview de Christian Boltanski”, en *Christian Boltanski*, Institute of Contemporary Arts, Nagoya

¹¹⁴ OHAYON, *Op. cit.*, p. 4

¹¹⁵ YOSANO, Fumi, “L’invite à l’emotion”, en *C. B., Peindre Photographier*, Direction de Musées de Nice, Galerie de Pouchettes, 1986

espacio, aunque no utiliza la pintura y el diseño porque los considera demasiado relacionados con el inconsciente, con algo que supera a la razón. Nos dice:

“ J’ai très vite choisi une autre manière de raconter des histoires, prendre des fragments de réalité avec la peinture me semblait impossible. Aujourd’hui, quand je fais une œuvre, c’est comme une machine très précise qui fonctionne: ce n’est pas là parce que je trouve cela joli ou que j’ai eu une idée mais parce que, pour dire ce que je veux dire, cette chose est utile.”¹¹⁶

Así, utiliza las películas, los libros, la fotografía, etc., como podría utilizar la pintura, aunque experimenta con estos medios con la absoluta precisión de un cirujano. El artista quiere enseñarnos un fragmento de la realidad y, para que eso sea posible, es necesario encontrar la técnica más adecuada para descubrir su evidencia. La precisión en la elección del medio es fundamental, y el rechazo de la pintura como técnica que impide la representación exacta del pensamiento recuerda a Duchamp.

La desventura iconoclasta de Duchamp no es más que una apariencia; detrás de la obra del artista se esconde un trabajo extremadamente preciso y meticuloso, que transforma una idea en una alegoría sublimada. Sin embargo, para que la *cosa mental* resulte eficaz, el trabajo conceptual tiene que permanecer invisible y no ser laborioso “[...] pour pouvoir donner sans bruit le plaisir de l’exactitude.”¹¹⁷ Esta exactitud es la misma que busca Boltanski y la precisión en la representación de la idea recuerda también a otro artista de las vanguardias, Schwitters, que escribe, en un artículo de 1919: “La pintura Merz tiende a la expresión directa acortando el intervalo entre intuición y realización de la obra de arte.”¹¹⁸ Curiosamente, Schwitters ya hablaba de pintura refiriéndose a unas obras que utilizaban todo menos el material pictórico, como si el espacio de la pintura, el espacio bidimensional, fuese el único capaz de acoger esta modalidad de representación de la realidad. El collage, el assemblage o el ready made, en las vanguardias, como la fotografía, el video o las instalaciones, en los años ’60 -’70 han permitido representar la realidad con esta precisión que pertenece al mundo de las ideas.

Según Didier Semin, la reivindicación del status de pintor por parte del artista pasa por la manipulación de todos los medios que amenazan la pintura: la fotografía, el *ready made*, el *bricolage*, etc. De este modo, Boltanski sugiere una idea sublime de la pintura, una idea de algo “[...] que l’on pourrait concevoir, mais pas voir ni faire voir”¹¹⁹. Lyotard, según Semin, propone relacionar toda la estética de la vanguardia del siglo XX con la categoría de sublime kantiano y, en

¹¹⁶ ABOUCAYA, Op. cit., p. 97

¹¹⁷ BAILLY, Jean Christophe, *Duchamp*, Hazan, París, 1984, p. 6

¹¹⁸ SCHWITTERS, Kurt, *Die Merzmalerei*, en *Der Sturm*, Julio de 1919

¹¹⁹ LYOTARD, Jean-François, “Réponse à la question : qu’est ce que le Post-moderne ?”, en *Critique*, n°419

consecuencia, deducir una estética capaz de convocar, a la vez, el placer y el dolor. Boltanski parece también intentar alcanzar una síntesis parecida:

“La peinture appartient au domaine du religieux, de la chose inconnue, du sacré, de ce qui donne à une tache de couleur une valeur universelle [...] Je sais qu’en effet la peinture est de l’ordre du non dicible, du senti, du non explicable ; mais en même temps, et c’est peut-être lié à mes années de formation, je refuse de croire. Ma manière d’envisager la peinture comporte donc une certaine contradiction [...] Mon activité se situe dans le domaine religieux, mais je souhaite qu’à l’intérieur de chaque pièce se trouve un élément qui la contredise, qui pose question. [...] J’aurais voulu être un vrai peintre, pouvoir croire complètement en l’essence divine de la peinture, mais je refuse cela, voilà tout mon malheur.”¹²⁰



Fig. 37 Quelques souvenirs de la Première Communion d’une fillette recueillis et décrits par Christian Boltanski, 1974

Parece entonces que el carácter dramático de la obra de Boltanski nace de esta dualidad, del drama de desear tener la fe en una pintura divina y, sin embargo, no ser capaz de alcanzarla. El artista se refiere también al valor universal de la pintura, a su capacidad de comunicar algo universalmente válido a través de una simple mancha.

Boltanski subraya la importancia de una estética capaz de contar historias: historias individuales y colectivas (**Fig. 37**). La estética de Boltanski se funda en la ilusión¹²¹. A mi entender, este elemento de ilusión es lo que realmente permite definir la obra del artista como pictórica, en el sentido de que en ningún momento el artista quiere “presentar” la realidad, sino que declara claramente su intención de “representarla”. Por lo que su lenguaje no se aleja de la historia del arte tradicional, sino que se inserta en

ella, pretendiendo recuperar una representación de la realidad que es, finalmente, pictórica. Su arte juega con la ilusión, como la pintura cuando quiere representar la realidad en dos dimensiones. No obstante, Boltanski no quiere representar tanto el espacio como la historia. En consecuencia, la historia reconstruida por el artista es tan “ficticia” como la historia representada por los grandes pintores de la tradición francesa, desde Poussin hasta Delacroix.

El arte representa siempre un instante, un momento de la historia parado para siempre. Esta elección transforma un instante “fijado” para siempre en representación, en algo eternamente abstraído a la realidad. Así que sea cual sea el medio que utilice el artista (pintura, instalación o

¹²⁰ RENARD, Delphine, “Entretien avec Christian Boltanski”, en *Boltanski*, Centre Georges Pompidou, 1984, p. 72

¹²¹ BLISTÈNE, Op. cit., p. 7

video) el tiempo del arte es siempre un tiempo inmóvil, un tiempo “parado”, donde incluso el movimiento, como en el caso del video, está condenado a repetirse, a ser circular, y, por lo tanto, a no fluir. El tiempo y el espacio en el arte son, en consecuencia, dimensiones ficticias. Son muy interesantes las palabras utilizadas por Christian Boltanski para definir su concepción del concepto “Utopía”¹²². Las vanguardias del siglo XX han estado siempre ligadas a la idea de utopía y, en particular, de utopía política. Probablemente, afirma el artista, hoy en día la utopía del arte tiene un carácter religioso; pero hasta hace pocos años, el arte estaba unido a la idea de una posible transformación del mundo, a una visión política y social del mundo. La *Bauhaus* o el *Dada*, por ejemplo, creían en la posibilidad de modificar radicalmente la realidad. Sin embargo, desde el fin del Comunismo hasta el fin más general de las “grandes” utopías, la noción de vanguardia universal ha desaparecido.

Boltanski cree que existe un nexo entre el Minimal Art en los Estados Unidos y la lucha de los intelectuales americanos contra la guerra del Vietnam. ¿Cual es, hoy en día, la posible elección del artista? Según Boltanski, hoy el artista puede negar cualquier moral y cualquier dios, no distinguir entre el bien y el mal y sentirse parte de un movimiento más general que lo supera, un movimiento que depende del caso. Se trata, por tanto, de un mundo post-humano. Boltanski cita a Tarantino y a Lynch como ejemplos de esta visión en el cine. Por otra parte, existe una visión “humanitaria” que pertenece a unos jóvenes que habrían sido trotskistas o comunistas en otros tiempos. Si el modelo revolucionario no ha funcionado, afirma el artista, queda el modelo “humanitario”, que es, sin embargo, un modelo “reduccionista”. Ya no se quiere transformar el mundo o crear unas formas universales, sino crear unas relaciones de proximidad. En el arte asistimos hoy a la utopía de la proximidad:

“ [...] on peut parler à son voisin, offrir un bonbon... [...] J’y participe, mais ce n’est pas totalement satisfaisant. Aujourd’hui, à chaque évènement, à chaque endroit où on est, on prendre une forme différent. ”¹²³

En las palabras de Boltanski, se puede percibir un ligero toque de ironía, como si la utopía política fuese ya imposible y una nueva *real politik* hubiese definitivamente cubierto el horizonte del arte contemporáneo, hasta transformar el panorama visual en una serie de manifestaciones de empatía entre pequeñas comunidades, una serie de obras de *site specific* que cubren un territorio cada vez más reducido.

Curiosamente, estas declaraciones de Boltanski son unas de las pocas de carácter “político” que he encontrado: ha investigado inicialmente sobre la memoria individual, subjetiva, con un análisis de

¹²² ABOUCAYA, Op. cit., p. 101

¹²³ ABOUCAYA, Op. cit., p. 101

la influencia de la sociedad en su construcción, y su interés por el problema de la memoria colectiva se ha desarrollado más tarde, en la segunda mitad de los años '80, y siempre desde el punto de vista del individuo y no de la "Historia". Anne Bénichou¹²⁴ señala que entre el final de los años sesenta y el principio de los años setenta, muchos artistas han explorado el tema de la memoria individual y de la memoria colectiva. En particular, en Francia se definió esta corriente como "arte de la memoria", y estuvo presente en la sección "Museo personal" organizada por Harald Szeemann en Documenta V. En esta sección estaban representados el propio Boltanski, Paul-Armand Gette, Jean Le Gac, Annette Messager, Bernard Borgeaud, Gina Pane, Sarkis y Jochen Grez.

Según Serge Lemoine¹²⁵, la actividad de Boltanski se acerca, por su metodología y por sus objetivos, a las investigaciones que pertenecen al dominio de las ciencias humanas. El hermano mayor del artista, el sociólogo Luc Boltanski, colaborador de Pierre Bourdieu, tiene que haber tenido una cierta influencia sobre el artista, particularmente en los años setenta. Como ya hemos resaltado, las vitrinas que contienen esferas de arcilla, cuchillos, cajas, fragmentos de orígenes distintos, etc., todo cuidadosamente ordenado y etiquetado, recuerdan al universo de los Museos de Etnografía y de las tradiciones populares. Evidentemente, Boltanski no es el único artista que utiliza estas referencias: Daniel Spoerri se ha inspirado en este mundo para la ideación de su *Musée Sentimental*, que ha tenido distintas versiones desde el año 1975. Paralelamente, Claes Oldenburg presentaba su *Michey Mouse Museum*, y Marcel Broodthaers su *Musées des Aigles* en la misma "Documenta V" de Kassel. Por tanto, el tema del "Museo", y también los temas de la colección y la memoria, se encontraban en centro de la reflexión artística de ese periodo. El mismo Szeemann dedicó una exposición a su abuelo, un artesano-peluquero inventor de la "permanente", en Suiza. En el apartamento del abuelo, el nieto enseñaba sus efectos personales, sus escritos íntimos, sus muebles, sus utensilios profesionales, etc.

Sin embargo, probablemente sólo Boltanski ha seguido investigando la relación entre memoria, identidad y monumento hasta hoy. Su trabajo se inscribe en los debates de los años setenta sobre el reconocimiento del otro como "totalmente otro", con su historia y sus aspiraciones. La alteridad es un asunto central del pensamiento posmoderno y post-estructuralista. Sin embargo, recuerda Bénichou, la investigación de Boltanski resulta singular porque su comportamiento "hypermnésique" recuerda a la búsqueda obstinada del saber de Bouvard y Pécuchet, en la homónima novela de Flaubert. Pero la búsqueda de Boltanski es exactamente opuesta, porque él no cree, a diferencia de los dos copistas de Flaubert, en la continuidad temporal y espacial. Ha

¹²⁴ BÉNICHOU, Anne, "Christian Boltanski: les inventaires du quotidien pour ne pas perdre la mémoire du monde", en *Parachute*, n. 88, 1997

¹²⁵ LEMOINE, Serge, Op. cit., p. 23

aprendido la lección del escritor de que ningún objeto contiene en sí la memoria de su historia, así que la aparente búsqueda arqueológica de Boltanski se transforma en un laberinto que impide cualquier reconstrucción histórica. Bénichou cita entonces a Lyotard:

“ [...] tout événement, qu’il soit d’une pratique, d’une œuvre ou d’un objet, porte son démenti, de ce qu’il passe et s’efface en un reste qu’il ne retient pas et dont on ne sait bientôt plus de quoi il est le reste. ”¹²⁶

Por tanto, el tiempo del archivo y del museo no es el pasado sino el futuro anterior: los objetos, los eventos, los personajes que el archivo y el museo cuentan no “han sido”, sino que “habrán sido”. Al mismo tiempo han desaparecido y nunca han estado ahí, testimoniando finalmente una ausencia melancólica. Si el tiempo de la fotografía, como afirma Roland Barthes en *La chambre claire*, es el aoristo, el tiempo griego que indica un pasado indeterminado, Boltanski, con sus archivos de fotografías, utiliza un tiempo indeterminado que rompe una pretendida linealidad temporal para unir el pasado con el futuro. Fascinante y al mismo tiempo angustioso es, a mi modo de ver, el memento que constantemente resuena en la obra del artista: lo que ha sido se ha perdido para siempre, así como el olvido pertenece a las mismas cosas. Bénichou cita otra vez a Lyotard:

“Ce qui serait dément ce serait de prétendre restituer intégralement le maintenant d’alors comme s’il était le maintenant de maintenant. Démence due à un oubli ontologique : on omet que ce qui arrive est d’emblée différé et distancié, qu’il lui appartient d’être oublié.”¹²⁷

La relación entre memoria y verdad, entre imagen y recuerdo, se encuentra también en *Les Histoires*, de 1973, donde el artista investiga sobre la imagen-estímulo, pero también sobre la fascinación de cualquier cuento que hace revivir el pasado.

La ilustración de un libro de historia para jóvenes retrata un acontecimiento histórico, el ataque a un castillo medieval. Bajo la imagen, encontramos esta didascalia: “Ce jour-là une odeur d’humidité chaude et fade s’était répandue dans la classe et...” La relación entre la imagen y la frase no es descriptiva y tampoco evidente. Boltanski relata una sensación que tiene relación con una imagen y esta imagen activa el recuerdo de esta sensación. Sin embargo, la descripción de la sensación es tan precisa que, de alguna manera, forma parte más bien de la literatura: difícilmente podemos creer que una persona recuerde con tanta precisión un olor que ha olido cuando miraba la imagen de un libro.

Se podría refutar esta última afirmación recordando otra vez la descripción del olor de la magdalena de Proust, pero considero que la operación de Proust, sin dejar de ser literatura, es más plausible, ya que el olor de una magdalena puede ser reactivado en la memoria muchas veces, aunque probablemente activará el recuerdo de la infancia una sola vez. Por tanto, las investigaciones de

¹²⁶ LYOTARD, Jean François, “Monuments des possibles”, *Moralités postmodernes*, Galilée, 1993, p. 146

¹²⁷ Id., *Ibid.*, p. 147

Boltanski parecen tener una relación muy estrecha con la literatura y con el humus filosófico-sociológico que define la cultura francesa, aunque durante estos años estas referencias se mezclan con una cierta vena irónica.

Bernard Blistène sugiere que podemos encontrar una relación entre “el declive del objeto histórico”, tal y como lo describe Walter Benjamin en su obra dedicada al problema de la reproductibilidad de la obra de arte¹²⁸, y la obra de Boltanski, que crea unos inventarios de objetos donde el carácter histórico y cultural es esencial. Sin embargo, el artista crea sólo unos simulacros. La historia, por lo tanto, no está nunca presente en las obras de Boltanski como “verdad” del acontecimiento, sino como representación, simulacro que cuestiona finalmente la posibilidad de reconstruir fielmente cualquier evento y que, sin embargo, afirma la posibilidad del arte de construir unos cuentos “ejemplares”: “Parce que l’œuvre de Boltanski ne témoigne pas contre le faux mais pour le factice, elle rejoint toute esthétique fondée sur le leurre.”¹²⁹

Dominique Bozo resume así la investigación pictórica de Boltanski:

“Elle est, en fin, la fiction compliquée de portraits multipliés et déformés dans une diversité incroyable de miroir absorbant-déformant. Elle joue avec la distance du document photographique « usé » et à la mise au point comme au cadrage incertaines, comme il joue avec une réalité potentielle ou fictive de l’événement.”¹³⁰

Manteniendo la definición que el mismo artista proporciona de su arte como un arte “pictórica”, la crítica subraya el juego de espejos que Boltanski instaura entre identidades distintas, reflejándolas y deformándolas entre sí, y la creación de “mundos posibles” que podrían ser contemporáneamente verdaderos en nuestro mundo o una ficción total. Dominique Bozo habla además explícitamente de “juego”, y nos recuerda que Boltanski es el único maître del juego, un maestro que nos sugiere cómo jugar, pero que nunca nos propone un comportamiento unívoco: “J’affirme une proposition mais je demontre en même temps son contraire.”¹³¹

La investigación a través de la utilización de prendas usadas empieza en 1972 con la obra *Les habits de François C.* (**Fig. 38**) y, después de 1988, utilizará frecuentemente objetos y prendas de personas desconocidas. Una prenda usada, explica el artista, habla de alguien que estaba aquí y que ya no está, por tanto, es la imagen de la muerte, la imagen de la ausencia: “Tous les souvenirs remontent à la surface, tous vont évoquer leurs morts, et peut-être vont-ils résoudre leurs problèmes.”¹³²

¹²⁸ BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), Taurus, Madrid, 1973

¹²⁹ BLISTÈNE, Op. cit., p. 7

¹³⁰ BOZO, Dominique, “Invitation”, en *Boltanski*, Centre George Pompidou, Musée National d’Art Moderne, París, 1984, p. 4

¹³¹ Id., *Ibid.*, p. 5

¹³² ABOUCAYA, Op. cit., p. 104



Fig. 38 Les habits de François C., 1972

La activación de los procesos de la memoria individual no es el primer objetivo de un museo cuando expone unos objetos de una tribu primitiva, mientras que si lo es la producción de conocimiento, por ejemplo los modos de vida de la tribu. Fumi Yosano nos recuerda que, como individuos, acumulamos los estratos de conocimientos, las normas de valor, y nuestra memoria mezcla este saber y estas normas con el conocimiento adquirido en un cierto ambiente social. Cuando esta memoria encuentra algo inesperado, reacciona, primariamente de modo hostil, deseando ignorar lo que no encaja en su orden, en su forma de tradición. Por esta razón, el arte que se propone activar la memoria es un arte “terrible”, porque las cosas que activan la memoria generan relaciones de una desarmonía extrema, una desarmonía entre el gusto preexistente y las evocaciones que los mismos grupos de imágenes provocan¹³³.

Hay obras de arte que simplemente activan una parte de la memoria que estaba parcialmente olvidada o adormecida; y hay otras obras que son más dramáticas. Éstas declaran claramente la tremenda verdad de que la memoria funciona sólo para prolongar nuestra existencia. La memoria, por tanto, justifica nuestra vida, nuestra individualidad. El esfuerzo que realizamos para mantener la distancia entre nosotros mismos y las cosas es indispensable para poder vivir, pero, en estas obras “tremendas”, la barrera se destruye constantemente.

¹³³ “Lorsqu’il s’agit d’œuvres qui font surgir ou apparaître ce qui, au sein de cette mémoire, est devenu le petit morceau perdu ou bien la partie mal mise en relief, le mal est encore moindre. L’art qui apporte un éclairage trop vif sur la vérité que la mémoire n’est motivée que par le désir, seul, de prolonger sa propre existence ne peut être envisagé ou regardé de face, dès lors que des efforts sont consacré au maintien de cette légère barrière entre les « chose » et soi, légère barrière, indispensable à la poursuite du train de la vie. ”, en Yosano, Op. cit., p. 30

Entonces, la obra de Boltanski no quiere obligarnos a recordar, sino que quiere recordarnos como olvidamos. Ya en su primera exposición en el cinema Le Ranelagh de París, en 1968, titulada *La vie impossible de Christian Boltanski*, afirmaba que la muerte no es lo peor, sino más bien la vida, que olvidamos cada vez que se transforma en pasado.

Parece que, además, un tanto contra corriente, Boltanski ha enfatizado inicialmente los elementos que pertenecen al mundo privado de la subjetividad para, después, ocuparse del mundo de los traumas colectivos.

Sin embargo, el límite entre seriedad e ironía, entre verdad y falsedad, resulta siempre difuso:

“Au début de ma vie j’ai parlé de mon enfance et j’ai raconté tellement de choses fausse que je n’ai plus d’enfance, j’ai une enfance collective, le grand père gâteau, le méchant papa... J’ai refabriqué une enfance qui est le dénominateur commun à chacun de nous. Plus je travaille, plus je tends à disparaître. Ce qui a vraiment disparu, c’est l’enfant que j’étais.”¹³⁴

Si Boltanski ha fabricado una infancia ficticia para transformarla en obra de arte, podemos desconfiar razonablemente de todas las afirmaciones que ha regalado a los entrevistadores, bajo la duda, más que legítima, de que siga construyendo una imagen colectiva de lo que es un artista contemporáneo.

Es posible que cualquier antinomia demasiado marcada, entre verdad y falsedad, entre memoria colectiva y memoria individual, etc., resulte poco útil para analizar la trayectoria del artista, que, como ya hemos dicho, se encuentra potencialmente contenida en su primera obra *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950*, su primero libro del mayo 1969. La utopía del artista parece ser la de la conservación del pasado, una utopía que el mismo Boltanski declara imposible.

Considero que la dimensión utópica se encuentra unida a una interpretación “mística” de la realidad. El artista declara no creer en una religión, pero la muerte y la desaparición del individuo son temas constantes en su obra.

En *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance* (1969), Boltanski presenta una serie de fragmentos que, como verdaderas reliquias, tienen que salvaguardar el recuerdo de su infancia¹³⁵. En esta colección de objetos encontramos distintas fotos, un fragmento de jersey, un mechón de pelo, unos cubos, un libro de lectura y una camisa. Aunque no todas las reliquias le pertenecen. Mientras que aparece de niño en una fotografía del colegio, otras fotos retratan a su hermano; el mechón de pelo ha sido cortado veinte años después; y la camisa pertenece a un nieto suyo. La mezcla de fragmentos “verdaderos” y “falsos” revela que, en realidad, no existen reliquias

¹³⁴ ABOUCAYA, Op. cit., p. 56

¹³⁵ LEBEER, Irmeline, “Entretien entre Irmeline Lebeer et Christian Boltanski”, en Boltanski, Christian, *Les modèles, cinq relations entre texte & image*, Cheval d’attaque, París, 1979

verdaderas o falsas, porque cualquier objeto puede asumir una carga simbólica “universal”, aunque el pasado esté inevitablemente perdido. En nuestro afán de conservación, olvidamos que ningún objeto puede devolvernos nada de nuestra infancia y que, además, los objetos que nosotros consideramos como más personales son, en realidad, objetos banales. Todos los niños están retratados en una foto del colegio así como, muy probablemente, todos los adultos guardan un recuerdo del día en el que se hizo.

Después de constatar los pocos indicios que quedaban de este periodo, el artista decide investigar acerca de lo que se podría llamar “infancia colectiva”, utilizando las metodologías de las ciencias humanas. Como ya hemos indicado, el artista emplea unas vitrinas parecidas a las que se encuentran en cualquier Museo del Hombre para exponer los restos de una civilización desaparecida. En esta reconstrucción colectiva, el mismo Boltanski desaparece para transformarse en una especie de espejo donde los demás se pueden mirar y reconocer. Escribe el artista:

“S’il me revenait des souvenir personnels, je les écartais, mon but était peut-être de ne plus avoir de mémoire : j’ai tellement inventé d’enfances, tellement raconté de fausses anecdotes que je n’ai plus de souvenir de jeunesse.”¹³⁶

Muchas de las imágenes que conservamos de nuestra infancia no son recuerdos nuestros, sino recuerdos de nuestros padres o de las personas más adultas que nos han acompañado en ese periodo. Por ello, no podemos distinguir claramente entre las imágenes que hemos vividos y las imágenes que nos han contado. La operación de Boltanski lleva a las extremas consecuencias esta “participación” de la memoria, sin embargo su intención no es tanto borrar la identidad cuanto explorar sus fronteras. Cuando Boltanski evidencia que los álbumes de fotos son prácticamente iguales en todas las familias, no quiere decir que “todos somos iguales”, sino que compartimos los mismos códigos, utilizamos las mismas modalidades para interpretar el mundo que nos rodea y tenemos unas modalidades comunes para describirlos.

Afirma Boltanski que si se enseña a un francés una página de historia con la representación de Juana de Arco ardiendo entre las llamas, seguramente éste reconoce la imagen que ha visto en su infancia y, sin embargo, puede asociarla a recuerdos o a sensaciones diferentes: un amigo, un profesor o simplemente una sensación de calor o de frío, etc. La imagen funciona, entonces, como un estímulo. Por tanto, tendría razón Arthur C. Danto¹³⁷ cuando sostiene que la lata de galletas utilizada por el artista es una imagen estímulo sólo para los franceses que la reconocen como parte de su infancia. Pero, desde mi punto de vista, la función de la imagen-estímulo es bastante más

¹³⁶ Id., *Ibid.*, p. 7

¹³⁷ DANTO, Arthur C., *Más allá de la caja Brillo, Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Ediciones Akal, 2003 Madrid, p. 77

compleja en una persona adulta, ya que las imágenes presentes en su memoria tienen unas fuentes muy diferentes y, a veces, muy difíciles de reconocer claramente. Por ejemplo, la famosa *madeleine* de Proust es una imagen de la literatura que pertenece a todos los lectores de Proust y, sin embargo, puedo imaginar que cada uno de ellos reacciona al olor de una magdalena, o a algo que es presuntamente el olor de una magdalena, de manera distinta. Puedo imaginar también que alguien haya olvidado la fuente de esta imagen y que la decodifique como perteneciente a su infancia. En este sentido, el artista afirma que:

“Je ne veux pas que le spectateur découvre, mais qu’il reconnaisse. Si on a d’abord connu la plage de Dinard, c’est encore elle que l’on voit quand on regarde la photo de la plage de Berck, ou plutôt c’est une plage modèle, formée au fil des temps et propre à chacun.”¹³⁸

Parece querer decir que él no quiere descubrir nada, sino reconstruir una especie de memoria modelo, una memoria que todos los espectadores puedan reconocer.

En una entrevista afirma que el artista se parece a esos conferenciantes que han viajado ocho días a Perú y que después pasan toda su vida dando conferencias sobre este único viaje. Boltanski se refiere a un evento fundamental, existencial, por ejemplo un viaje, que marca toda una vida y que los artistas, en particular, son capaces de contar. Incluso si cuentan el mismo evento durante treinta años seguidos, su lenguaje cambia en relación con el mundo que los rodea y con las formas específicas del lenguaje utilizado. El viaje a Perú de Boltanski se resume, según él, en el deseo de no madurar, en la imposibilidad de acceder a la edad adulta. Boltanski se interesa por el recuerdo de este evento para intentar explicarlo, para intentar contarle no de un modo personal, sino de un modo comprensible para todos¹³⁹.

¹³⁸ LEBEER, Op. cit., p. 9

¹³⁹ RENARD, Delphine, “Entretien avec Christian Boltanski”, en *Boltanski*, Centre Georges Pompidou, 1984, p. 74



Fig. 39 *Saynètes comiques*, “La mort du grand-père” y “L’horrible découverte”, 1974

En las *Saynètes comiques* (**Fig. 39**), busca unas imágenes primigenias que puedan funcionar como recuerdos inconscientes, y utiliza, por ejemplo, las imágenes de los libros sobre el arte patológico. El artista mira entonces a las representaciones pictóricas de los enfermos mentales. Sin embargo, subraya Boltanski, estos préstamos son parecidos a los de los cubistas con las formas del arte africano: los cubistas no intentaban transformarse en etnólogos, sino que buscaban un nuevo repertorio de formas, así como el lo busca en la producción artística patológica.

En cierto sentido, Boltanski es también hijo del surrealismo, en su tentativa de decir algo y su contrario, de sorprender con imágenes elípticas y enigmáticas. Su infancia no existe, como no existe un “verdadero” Boltanski. Pero ha intentado reconstruir una infancia que es, como dice Breton, insumisa y algo descarriada¹⁴⁰. La verdadera “vida” que es la infancia, el momento más propiamente nuestro e individual, cuando somos “nosotros mismos” sin paliativos, es probablemente uno de los ejes del trabajo de Boltanski, por lo que muchas de sus primeras obras parecen declarar, incluso violentamente, este momento de libertad. Así, también en las *Saynètes Comiques*, parece aprovecharse de la libertad de la infancia para crear unas escenas irónicas y grotescas.

¹⁴⁰ “El espíritu que se sumerge en el surrealismo revive con exaltación lo mejor de su infancia; un poco, quizás, como la certidumbre de aquel que, estando a punto de ahogarse, repasa en menos de un minuto todo lo que no pudo superar en su vida. [...] De los recuerdos de infancia, y de algunos otros, se desprende un sentimiento de algo insumiso y al mismo tiempo descarriado, que considero lo más fecundo que existe. Quizás sea la infancia lo que está más cerca de la verdadera “vida”. La infancia, que una vez transcurrida, deja un hombre que sólo posee, fuera de su pasaporte, algunos billetes de favor. La infancia, en la que todo concurría a la posesión eficaz y sin restricciones de uno mismo.” BRETON, André, *Manifestos del surrealismo*, Editorial Argonauta, Buenos Aires, 2001, p. 60



Fig. 40 Les images modèles, 1975

Otro tema fundamental en la obra de Boltanski es el de la imagen-modelo, un concepto relacionado con la memoria y los procesos cognitivos (**Fig. 40**). Volviendo a la imagen de la magdalena de Proust, podemos imaginar que, aunque no se trata propiamente de una imagen sino de una descripción literaria, esta descripción es tan potente que se asocia a una verdadera imagen que tiene que ser, forzosamente, diferente por cada uno de nosotros. Nadie ha vivido la experiencia de Proust y podríamos preguntarnos si el mismo escritor la había vivido. Lo que importa no es que la imagen sea real, sino que tenga suficientemente fuerza para ser “recordada” por cada uno de nosotros. La cuestión, entonces, se puede extender a todas las obras de arte que utilizan el mismo concepto, y valorar su eficacia en función de su fuerza como “imagen stimuli”.

Hay algo de platónico, a mi juicio, en la afirmación de Boltanski según la cual todos tenemos un gran número de modelos e intentamos constantemente adaptar a ellos la realidad. Como si existiera un mundo platónico que es el modelo a lo que nos referimos para entender el mundo que nos rodea, el artista parece suponer que cada vez que miramos una imagen utilizamos unos modelos que tienen muy poca relación con la realidad. Parece casi paradójico, en consecuencia, suponer que las imágenes del arte, que Platón condenaba como espejos de la realidad, se puedan valorar no por su cercanía al mundo de las cosas, sino por su proximidad al mundo de las ideas.

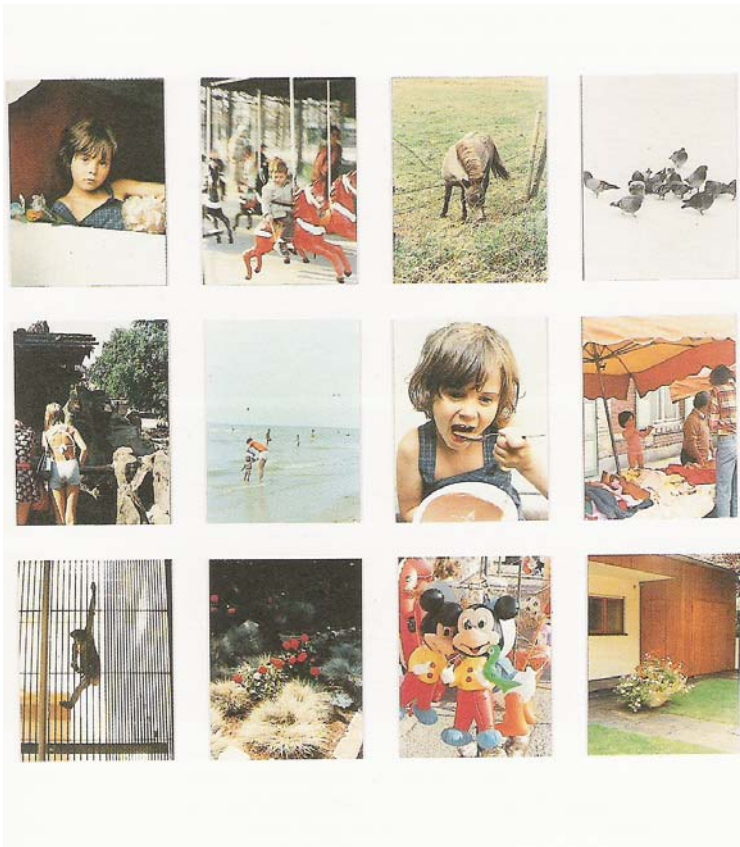


Fig. 41 Les images modèles, 1975

Para explicar las “imágenes modelos” (Fig. 41), el artista se refiere a la fotografía, y, en particular, a la fotografía no profesional. Según Boltanski, cuando fotografiamos la realidad, intentamos constantemente adaptar esa realidad a unos modelos preexistentes; de tal forma que las personas que, por ejemplo, al final de una comida, van a ser retratadas en una fotografía-recuerdo, se colocan de la manera que suponen más adecuada. También los temas de las fotografías, como los géneros en pintura, tienen unos códigos, así que una puesta de sol tiene que ser inmortalizada incluso cuando ya tenemos millones de

fotografías con el mismo tema. También la manera de retratar una ciudad depende de estos códigos, así que probablemente fotografiaremos Venecia de un modo distinto sólo después de muchos viajes, después de haber agotado todas las imágenes tradicionales. Sin embargo, como bien afirma Boltanski, la imagen “decodificada” no existe, no es posible crear una imagen que no se refiera a nada:

“Une image qui ne suivrait pas ces modèles culturels, ne serait sans doute pas lisible, elle perdrait toute valeur d’usage, comme tel bas-relief inca ou telle peinture océanienne reste incompréhensible pour nous.”¹⁴¹

Por tanto, la pregunta de Lebeer resulta particularmente pertinente: ¿De dónde vienen los modelos que utilizamos? La respuesta del artista no es para nada platónica, y la influencia de la interpretación sociológica resulta evidente. Según Boltanski, los modelos varían según las épocas y las clases sociales. El fotógrafo no profesional encuentra sus modelos en la pintura impresionista, y sus imágenes son momentos de felicidad, encuadres llenos de niños que juegan en una naturaleza idílica.

Sin embargo, creo que resulta impactante averiguar cómo las imágenes del arte en nuestra contemporaneidad, casi treinta años después de la entrevista de Lebeer, crean unos modelos visuales que, en un tiempo muy breve, se transforman en “imágenes modelos”, por lo menos para todos los que se interesan por el mundo del arte, profesionales o no. Así que asistimos al fenómeno contrario, a la producción de unas imágenes programáticamente “infelices” o “feas”, alternativas a

¹⁴¹ LEBEER, Op. cit., p. 9

los modelos anteriores y que, sin embargo, se transforman en modelos a su vez, perdiendo cualquier valor documental o cualquier capacidad de “sorprender”.

A finales de los años setenta, cuando Boltanski crea sus imágenes “modelos”, decide utilizar unos “clichés” sin ningún tipo de planteamiento crítico o irónico. Simplemente, sostiene que los códigos de sus imágenes se encuentran en él y que no tiene ninguna intención de juzgarlos o criticarlos, aunque nunca se le ocurriría copiar los modelos de los demás. El artista recuerda, también, a los pintores de la edad media, que conocían los modos de representación de su época y que no podían de ningún modo cambiarlos. Sin embargo su ironía rectifica inmediatamente este paralelismo, afirmando que él, siendo un pintor de hoy, no puede suprimir la idea de invención y creación. En consecuencia, crear unas imágenes absolutamente neutras y estéticas significa, a la vez, crear unas imágenes totalmente nuevas.

La revolución es, en este caso, rechazar los modelos críticos del periodo e intentar hacer unas imágenes “bellas”. Plantear la recuperación de unos códigos en cierto sentido “burgueses” y absolutamente “artísticos” no tenía que ser cosa fácil en los años setenta. En la serie *Compositions photographiques* (Fig. 42), los modelos de las composiciones se encuentran en la historia de la naturaleza muerta, mientras que las *Compositions murales* de 1976-77 tienen sus modelos en una tradición decorativa antigua, en la repetición de un mismo motivo sobre una superficie única. En este caso, utiliza unos juguetes de dimensiones pequeñas para sus composiciones y justifica su interés por estos objetos en que son una representación del mundo. Los juguetes, como el arte, representan la realidad. Finalmente, Boltanski explica sus composiciones como un medio para analizar la percepción que tenemos de la realidad a través de la cultura, de lo que se infiere que *Les compositions japonaises* no son verdaderos jardines, sino la imagen que tenemos en Occidente de un jardín japonés.

La utilización de la fotografía para la creación de imágenes modelos se justifica, además, en que la fotografía, a diferencia de la pintura, elimina la casualidad: el artista puede controlar perfectamente la materialización de su idea. Así que la utilización que Boltanski hace del medio fotográfico es una utilización pictórica, ya que no le interesa la idea de instantaneidad y no la utiliza de manera “événementielle”¹⁴².

¹⁴² LEBEER, Op. cit., p. 11



Fig. 42 Composition (El peluche azul; la Barbie), 1977

Las palabras de Boltanski son particularmente lucidas y explican muy claramente su idea del proceso artístico, existiendo siempre una cierta coherencia en la definición de los temas que investiga. En las series *Compositions*, de finales de los años setenta, encontramos los elementos que pertenecerán también a las búsquedas de los años sucesivos: el deseo de investigar el centro de nuestra propia Historia, de definir una base común, una memoria común, y de ir constantemente de lo particular al general. Pero lo que también caracteriza a su investigación es que se encuentra constantemente anclada a unos códigos propios del mundo del arte y de la pintura y, por lo tanto, se interesa a la vez por el desarrollo de la historia del Arte. Es casi inquietante, por tanto, leer, en esta entrevista de 1979, una afirmación tan tajante: “Je crois qu’aujourd’hui je cherche à faire de belles images [...]”¹⁴³. No es muy frecuente escuchar en las declaraciones de intenciones de los artistas contemporáneos el adjetivo “bello”, aunque Boltanski después lo matice, afirmando que ésta es solo una parte de la verdad. Incluso aunque fuese sólo una parte de la verdad, la búsqueda de la belleza me parece un objetivo digno de reconocimiento, aún

mas en un periodo que parece casi despreciar este concepto. La afirmación de Boltanski recuerda a la pregunta de Stefano Zecchi sobre la existencia de la belleza en el arte contemporáneo, y a la siguiente afirmación:

“[...] la imagen tiene que poseer un carácter revelador, visionario, que exige la interpretación de alegorías y símbolos. La imagen privada de este elemento gnóstico se presenta bajo formas empalagosamente intelectualizadas o bajo la forma de la moda o del kitsch; no del arte. La disolución de las formas expresivas del arte anula los fundamentos de la ética; el olvido o el escarnio de la belleza eliminan toda experiencia de verdad.”¹⁴⁴

Boltanski oscila peligrosamente entre unas imágenes *kitsch* y aparentemente banales y la utilización de imágenes profundamente expresivas. Utiliza la banalidad de la imagen para crear una metáfora del pasado y de la memoria y la banalidad se transforma en algo profundamente problemático. Resulta curioso que, en un catalogo de una exposición en Bologna, Daniel Soutif recuerde que

¹⁴³ Op. cit., p. 11

¹⁴⁴ ZECCHI, Stefano, “¿Existe una belleza moderna?”, en *Espacios de creación contemporánea*, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 2005, p. 392

reprocharon al artista un cierto gusto por una forma de encanto hadado, y que el artista había contestado así a las críticas:

“Il mio desiderio di lavorare con foto di buona qualità corrispondeva a un desiderio di neutralità. La buona qualità non è nulla, è la normalità. La cattiva qualità è il desiderio evidente di fare arte.”¹⁴⁵

Cuando Blisténe habla de la fotografía de Boltanski resalta que el medio fotográfico, en su bi-dimensionalidad, siempre privilegia la superficie sobre el volumen y, por esta razón, la fotografía elimina el carácter de objeto de las cosas representadas, transformándolas en “pinturas”. Sin embargo, entiendo que la profunda diferencia entre la representación pictórica y la fotografía es que la fotografía no es sólo una representación bidimensional de la realidad, sino que es el documento de un instante concreto, en el que alguien selecciona algo, y, por lo tanto, tiene una dimensión temporal. Si se mantienen las diferencias sustanciales entre los medios y no se transforma una fotografía hasta que sea indistinguible de una pintura, una fotografía sigue siendo el testimonio de algo que ha pasado realmente. Por lo tanto, Boltanski es tanto pintor como escritor, en el sentido de que está contando una historia. Los objetos de la infancia de Boltanski se transforman en obras de arte porque, primero, no son verdaderamente “sus” objetos de la infancia y, segundo, porque las fotografías que los retratan los desplazan al terreno de la representación y no al de la simple presencia. De esta manera, el “aura” de estos objetos, el aura que Benjamin definía como “la única aparición de una lejanía”, es salvada. Estos objetos son tan lejanos como una obra de arte.

La representación de algo real no es forzosamente una obra de arte, mientras que un objeto común puede ser una obra de arte (es el caso del *Ready made*). Así, un jersey puede tener un “aura” (porque, por ejemplo, sea el único jersey de Napoleón que haya llegado hasta nosotros), mientras que la fotografía de este mismo jersey no tiene ningún aura. En consecuencia, volvemos a barajar dos hipótesis: o las categorías, como por ejemplo la categoría “arte”, son exclusivamente una cuestión de definición social y no se fundamentan en ninguna realidad objetiva, hipótesis constructivista pura; o las variaciones históricas que atañan a las categorías reenvían más bien a unas entidades objetivas preexistentes, es decir, a unas esencias. Nos encontramos enfrentados nuevamente a la antigua *querelle* medieval de los universales, entre partidarios del nominalismo (los conceptos son sólo unas convenciones semánticas) y los partisanos del realismo (los conceptos reenvían a unos objetos reales que tienen una existencia extra-nominal)¹⁴⁶. El arte contemporáneo estimula cada vez más este antiguo debate, por lo que resulta curioso que un artista como Boltanski se defina como pintor cuando utiliza la fotografía y que pretenda, por lo tanto, que sus obras

¹⁴⁵ SOUTIF, Daniel, *Boltanski*, Charta, Galleria d'Arte Moderna, Bologna, 1997, p. 142

¹⁴⁶ HEINICH, Nathalie, “Les frontières de l'art contemporain : Entre essentialisme et constructivisme”, en *Art, création, fiction, Entre sociologie et philosophie*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 2004

pertenezcan a la categoría de arte en el sentido “tradicional”, “pre-vanguardista”, cuando esta categoría tiene hoy unos límites tan borrosos.

2.2.3 Identidad y multitud

Otro asunto fundamental en la investigación artística de Boltanski es el tema de la identidad. El nombre del artista desaparece para transformarse en iniciales, C. B.: el artista decide designarse, sin querer nominarse. En esta designación, su identidad se difumina y C. B. es contemporáneamente Christian Boltanski, la mujer de Bois-Colombes o el joven hombre de Oxford o nadie en absoluto.

“En fait, les objets de C. B. nomment autant C.B. que C. B. nomme C.B. On retrouverait encore le glissement du « je » au « il », ailleurs souligné par Jean Claire et que Blanchot désigne comme le travail de l’écriture. Car, pour Blanchot, « écrire, c’est passer du *je* au *il* et en même temps, inviter le lecteur à participer à la tragédie par distraction. ”¹⁴⁷

En el caso de Boltanski, el trabajo del escritor, como el trabajo del artista, necesita la desaparición del autor, la creación de un mundo ficticio donde su identidad se desvanece hasta ser remplazada por un protagonista de ficción. Cuando Flaubert afirmaba que Madame Bovary era él mismo, estaba, de algún modo, incumpliendo las normas mismas de la literatura, intentando, en un acto de narcisismo, reivindicar su presencia frente a la protagonista de su novela. Por lo tanto, no resulta tan claro si la cifra C.B. es realmente un medio para que la identidad de Christian Boltanski desaparezca o si es una magnífica solución para amplificar su presencia hasta transformarla en mito. ¿Narciso o Zelig ? La oposición resulta demasiado extremada porque C. B. se encuentra aún lejos de llegar a la trascendencia de una cifra como B. B. La cifra B. B. ha conseguido borrar la identidad de una mujer, Brigitte Bardot, y transformarla en mito hasta donar sus facciones a la República Francesa, cuando, esta sí, no tiene ninguna identidad. Blistène parece querer apoyar a Boltanski en la creación de su propio mito, y afirma que, si C. B. ya no existe, Boltanski se borra para poder ser el primero y el último de los hombres. Afortunadamente, en una entrevista a Delphine Renard, el propio artista redefine el sentido mesiánico de esta afirmación y asevera que la desaparición del artista es necesaria para que éste pueda presentar al espectador un espejo donde reconocerse.

El artista recuerda haber amado un cuento de Bradbury donde una familia de otro planeta adopta a un niño que se parece extrañamente al hijo que han perdido. Cuando lo llevan de paseo por la calle, inesperadamente un transeúnte se acerca al niño reconociéndolo como su propio padre, muerto hacía seis meses, y, poco después, otro paseante lo reconoce como su abuelo. Al final, la familia había adoptado a un pequeño marciano que reproducía la cara deseada por la gente que lo miraba.

¹⁴⁷ BLISTÈNE, Op. cit., p. 9

Afirma, pues, Boltanski que el pintor es alguien que permite nuestro propio reconocimiento a través de sus obras. Recuerda que una vez un viejo conservador de museo, mirando sus aviones de papel reconstruidos en plastilina, le preguntó si antes de hacerlos volar humedecía con la boca la punta del avión. Según el artista, el hombre había recordado un gesto que no hacía desde por lo menos cuarenta años, y sus pequeñas esculturas habían despertado un recuerdo sepultado¹⁴⁸.

Como ya hemos citado anteriormente, Boltanski afirma que “[...] j’ai tellement inventé d’enfances, tellement raconté de fausses anecdotes que je n’ai plus de souvenir de jeunesse.”¹⁴⁹ Didier Semin afirma que, según Freud, el recuerdo de la infancia es práctica y esencialmente un *recuerdo pantalla* que se sustituye, por asociación, a la reminiscencia de una escena vivida en el pasado de modo penoso. Por tanto, para vivir necesitamos unos recuerdos falsos como, probablemente, una multitud de personalidades distintas. Boltanski nos regala estos recuerdos y estas identidades que, solos, no podríamos inventar, pero, a la vez, nos deja desprovistos de cualquier posibilidad de discernir la diferencia entre verdad y falsedad.

En nuestra época, donde la multiplicación de las imágenes y de las informaciones es aún más traumática, probablemente, que en los años setenta, la operación de Boltanski resulta anticipadora. Escribe Didier Semin que el exceso de información equivale muy a menudo a la desinformación pura y simple, algo que Borges ejemplifica soberbiamente¹⁵⁰. Así, los inventarios del artista no ofrecen más informaciones de las que poseen, probablemente, los familiares del propietario de los objetos y, sin embargo, no proporcionan ningún conocimiento de la personalidad de éste. Conocemos todos los objetos que pertenecían al joven hombre de Oxford y, sin embargo, no conocemos nada de él.

Así pues, la identidad vuelve a ser uno de los temas fundamentales de toda la investigación de Boltanski, investigación que desenvuelve sobre la confusión entre identidad social y identidad “tout court” o, más bien, sobre la inexistencia de una identidad total. Semin recuerda la bonita definición de Starobinski; el nombre propio es el denominador común entre el “ser profundo” y el “ser social”. Boltanski parece afirmar que los dos seres son absolutamente intercambiables. Incluso su pertenencia a una cultura, o a una “nación” si queremos utilizar un término más connotativo, es vaga. Boltanski afirma pertenecer más bien a un territorio que se encuentra entre el Mar Blanco y el Mar Negro, una especie de “no man’s land” que se define como Europa Central y que utiliza el

¹⁴⁸ RENARD, Delphine, “Entretien avec Christian Boltanski”, en *Boltanski*, Centre Georges Pompidou, 1984, p. 80

¹⁴⁹ SEMIN, Op. cit., p. 7

¹⁵⁰ BORGES, José Luis, “El idioma analítico de John Wilkins”, en *Otras inquisiciones* (1952), Editorial Emecé, Buenos Aires

idioma Yiddish. El artista se siente hermano de los que sufren en este país sin fronteras y ejercita una mirada mítica sobre un país que no es para nada el suyo¹⁵¹.

Otro elemento fundamental en el lenguaje de Boltanski es el concepto de culpabilidad¹⁵². En 1972, Boltanski realiza la obra “Détective”, que utiliza las imágenes de una revista dedicada a las historias de crímenes, con fotografías de víctimas y criminales. Quita las descripciones de las fotos y las expone sin que se pueda saber quién es la víctima y quién el criminal. Finalmente, las historias de todas las personas retratadas en las fotografías se encuentran encerradas en unas cajas de cartón que no se pueden abrir. Es imposible saber nada más sobre las imágenes, aparte de la suposición de que la mitad de las personas representadas han matado a la otra mitad.

Aun más terrible resulta la instalación realizada por el artista en Bâle (1988) Boltanski deposita seiscientos kilos de ropa sobre el suelo del museo y el espectador tiene que caminar sobre ellos. La impresión es de pasar sobre unos cuerpos, pisando realmente las vestimentas que aún desprenden su olor. Se trata de una experiencia muy dura para el espectador. El artista quiere que el visitante reflexione sobre la culpabilidad, decida si pasar sobre los prendas o no y asuma, entonces, una responsabilidad.

En definitiva, toda su creación afronta una cuestión esencialmente existencial, explica Boltanski¹⁵³. En *Détective*, las fotografías encontradas en las crónicas negras despiertan una duda sobre los conceptos de culpabilidad y de inocencia, en el significado de estos conceptos morales. Observando las fotografías de estas caras desconocidas, de carácter anónimo y casi neutro, la indiferencia parecería la reacción más natural. Así que la curiosidad que despiertan tiene un origen más bien sombrío: la curiosidad por reconocer las caras que pertenecen a las víctimas y las que pertenecen a los asesinos. *Détective* me recuerda a las entrevistas emitidas en los telediarios en ocasión de un asesinato. Los vecinos siempre parecen asombrados, afirmando la absoluta normalidad e incluso afabilidad del presunto asesino. La inevitable comprobación de que nada nos diferencia de un criminal me recuerda a la rama de la fisiognomía que intentaba encontrar en los rasgos de la cara las características propias de un delincuente. La frente baja o los ojos cercanos, por ejemplo, revelaban un carácter violento. Desafortunadamente, parece afirmar Boltanski, la maldad como la bondad, pertenecen al alma humana y el límite que separa a los culpables de los inocentes es a veces borroso.

¹⁵¹ ABOUCAYA, Martine, “Interview” en Boltanski, Christian, *Voyage d’Hiver*, 1997, p. 109

¹⁵² NAKAYARA, Yusuke, “L’interview de Christian Boltanski”, en Christian Boltanski, Institute of Contemporary Arts, Nagoya, 1989, p. 8

¹⁵³ ABOUCAYA, Martine, “Interview” en Boltanski, Christian, *Voyage d’Hiver*, 1997, p. 90

Finalmente, el problema de la identidad se enmascara en la obra de Boltanski y él mismo se transforma en saltimbanqui. Lascault recuerda que Gustave Flaubert, en 1846, escribía que el fondo de su naturaleza era la del saltimbanqui; Joyce declaraba ser “[...] a great joker at the universe”¹⁵⁴; y Henry Miller meditaba sobre su propia naturaleza de clown. Boltanski desea desaparecer, pero nos ofrece innumerables retratos de artista (como ujier, payaso, falso etnólogo, pseudo-psicoanalista, víctima de un accidente mortal, joven hombre d’Oxford, saltimbanqui baudelairiano, Père Ubu, etc.) para crear una obra que se basa en lo trágico y lo cómico, en las contradicciones y las dudas.

Semin cuenta que en 1974, gracias a la sugerencia de Serge Lemoine, Boltanski consigue una subvención del 1% del Estado, prevista para la instalación de obras de arte en lugares públicos. Boltanski realiza su intervención en una escuela de un pueblo cerca de Dijon. Pide a todos los niños del colegio una fotografía y realiza una ampliación de las imágenes que, finalmente, van a rellenar una pared de la escuela. En la pared encontramos, entonces, colgadas de modo ordenado, todas las caras de los niños que han sido alumnos del colegio en 1974.

Esta obra recuerda la costumbre de las universidades de colgar de la pared las “orlas” o fotografías de los alumnos licenciados en las distintas promociones. He observado las caras de la gente que repara en estas fotografías y creo que estos listados de imágenes tienen una fascinación particular, un poco macabra y un poco irónica. Nos reímos mirando cuánto hemos cambiado desde los años ochenta, cómo éramos de distintos y, al mismo tiempo, nos preguntamos dónde han acabado estas personas, quienes son ahora, etc. Algo parecido pasa con *Les enfants de Dijon*, de 1974, una mezcla de sensaciones distintas (**Fig. 19**).

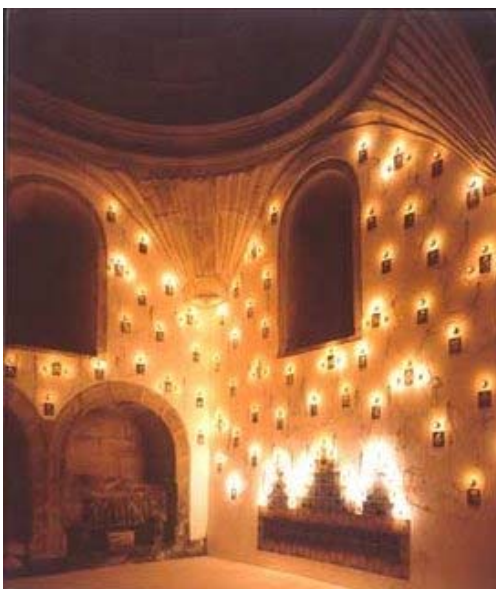


Fig. 43 Les enfants de Dijon, Capilla del hospital de la Salpêtrière, París, 1986

Diferente es el resultado de *Monuments : Les enfants de Dijon*, de 1986 (**Fig. 43**), donde el lado más siniestro, más inquietante de toda pregunta sobre la identidad se revela con fuerza. En 1986 Boltanski viene invitado por Suzanne Pagé a representar la Francia en la Bienal de Venecia. El artista monta unos monumentos, una especie de oratorios de devoción, con las fotografías preferidas de los niños de Dijon. Las fotografías se encuentran iluminadas por unas simples bombillas. Las fotografías, las luces y la red de hilos eléctricos crean un conjunto vagamente siniestro. Sin embargo, se trata también de los retratos de los mismos niños del año 1974 que, en 1986, se encuentran probablemente aún todos vivos. Según Semin, en

¹⁵⁴ LASCAULT, Gilbert, “Un saltimbanque” (1974), en Op. cit, p. 20

Monuments, los niños del colegio no son más que una pura referencia iconográfica, un *ready-made*¹⁵⁵.

Sin embargo, la distancia entre la ironía de un *ready-made* de Duchamp y *Monuments* de Boltanski no puede ser mayor, precisamente porque la distancia entre los niños de Dijon y los retratos de *Monuments* se parece demasiado a la distancia que siempre notamos cuando miramos unas fotografías antiguas, una distancia que revela el paso del tiempo y que es, por tanto, profundamente dramática. Así que cuando Semin define el *ready-made* como un escarnio al mismo tiempo que una cita, no resalta suficientemente que la proporción entre escarnio y cita puede variar tanto como para transformar totalmente el significado de un *ready made*. Por ejemplo, entre las fotografías de *Les enfants de Dijon* de 1974 y las mismas fotografías *Monuments : Les enfants de Dijon*, de 1986, hay una diferencia enorme, por lo que el efecto dramático de la segunda instalación no parece tener ningún componente irónico.

Semin recuerda que la cita del *ready made* resulta eficaz si es capaz de construir alrededor de ella misma un texto completamente diferente del texto de origen. El nuevo texto de la cita, digamos “apócrifo”, tiene que integrarse perfectamente. La decisión de colgar unas fotografías o de exponer unos objetos en una vitrina es parecida a la acción de subrayar una palabra en un texto¹⁵⁶, recuerda Thierry de Duve respecto al *ready made* de Duchamp. De Duve establece un paralelismo entre la estética de Malraux y la obra de Duchamp. Según Malraux, el Arte nace de una metamorfosis que es capaz de mostrar en la obra la forma del tiempo. El *ready made* también se constituye en el tiempo. Más que el espacio, es el tiempo del arte lo que determina el *ready made*: no se trata del tiempo de la usura física, sino el tiempo de la usura social, mediática. Esta análisis de Thierry de Duve revela, sin embargo, que la diferencia del tiempo de la usura física y del tiempo de la usura social es probablemente lo que diferencia sustantivamente el *ready made* de Duchamp de los *ready mades* de Boltanski. A mi juicio, la expresividad de los monumentos de Boltanski es más propia de la revelación de la usura física del tiempo, de la revelación de que los niños de Dijon, aunque estén vivos, ya no existen como tales, como niños. No se trata tanto de constatar la usura social, la pérdida de valor de la imagen a causa de su reproducción, sino de representar el tiempo que destruye las identidades. Boltanski investiga un tiempo mucho más cercano al tiempo de Proust, al tiempo que destruye las cosas.

¹⁵⁵ SEMIN, Op. cit., p. 42

¹⁵⁶ DUVE, Thierry de, “Le temps du ready-made, abécédaire”, en *Marcel Duchamp*, catálogo de la exposición del MNAM, Tomo III, Musée National d’Art Moderne, París, 1977, p. 166-184

Es curioso constatar que, no obstante Boltanski utilice documentos, fotografías y objetos ajenos, no se considera un coleccionista. En una entrevista¹⁵⁷, el artista dice ir muy a menudo a los mercadillos y afirma haber comprado muchas pequeñas agendas personales, donde se puede leer la vida de las personas, y también de haber comprado quinientas cartas de un individuo, consiguiendo prácticamente el resumen de su vida. Sin embargo, afirma no ser un coleccionista y no tener ningún pasatiempo aparte el arte. Y es que las antinomias siguen siendo parte del trabajo de Boltanski, por lo que todo es el contrario de todo, aunque esto no implique ninguna postura fácilmente relativista. La verdad existe, pero no podemos abandonarnos a la primera interpretación de un hecho sin arriesgarnos a cometer un grave error de perspectiva.

Boltanski realiza, desde 1988 hasta 1999, una serie de instalaciones que tienen el título de *Réserve*. (Fig. 44) La definición que el crítico Mauricio Marrone ofrece de una de estas instalaciones se podría aplicar a toda la investigación del artista:

“Una delle tante "riserve di memoria" realizzate da Boltanski; uno dei tanti "quadri" folgoranti in cui si consuma la scelta tragica fra lo spasmo agonico del relitto e l'eloquenza testimoniale della reliquia.”¹⁵⁸



Fig. 44 Réserve, MNAM, Paris, 1990

¹⁵⁷ NAKAHARA, Yusuke, “L’interview de Christian Boltanski”, en *Christian Boltanski*, Institute of Contemporary Arts, Nagoya, p. 8

¹⁵⁸ MARRONE, Maurizio, “Tre variazioni. Note in margine a Christian Boltanski”, en *Christian Boltanski fair part*, Palazzo delle Papesse, Centro Arte Contemporanea, Gli Ori, Siena, 2002, p. 12

Boltanski, según Marrone, insiste constantemente sobre estas “pequeñas memorias” que tienen relación con las reconstrucciones micro-históricas inauguradas por Marc Bloch y Lucien Febvre en los *Annales d'histoire économique et sociale*. Nos recuerda Marrone, que Boltanski no tiene ninguna intención sociológica, sino que se interesa por la dimensión privada del recuerdo y por aquella pública relacionada con la pérdida de identidad. Por tanto, sus imágenes nos impresionan porque no son simples documentos de algo que ha desaparecido y que tenemos que descifrar, sino más bien, porque nos recuerdan que no hay ninguna interpretación pretendidamente “objetiva”.
Escribe Marrone:

“Se è vero, come sostiene Giorgio Agamben, che ogni immagine innesca l'epifania di una memoria involontaria che la disloca sempre al di là di se stessa, allora l'oltre cui sono rimandate le immagini di Boltanski sembra essere quello di una soggettività trascendentale alla quale il *memento mori* sottrae ogni residuo ancoraggio empirico e nella quale la singolarità dell'esistenza è intuibile solo in quanto apostrofe muta.”¹⁵⁹

La activación del conocimiento, en las obras de Boltanski, enciende la memoria de los olvidados, la memoria que la historia mayor siempre relega. El artista recupera una memoria que no traiciona los hechos más simples, una memoria que delinea, finalmente, una historia parecida a la interpretación de Walter Benjamin. Sin embargo, la memoria activada por Boltanski rechaza cualquier posibilidad de volver al conocimiento, se opone a cualquier producción nueva de conocimiento. Se trata, en realidad, de un ciclo cerrado, que invierte su energía en la repetición y en la reproducción. Desde mi punto de vista, sería equivocado pensar en una especie de simple mecanismo de reactivación de la memoria. Siempre hay generación de un nuevo sentido en cualquier operación de la memoria, nunca se puede reproducir o regenerar simplemente un evento, y el recuerdo es siempre una reinterpretación de un hecho pasado. Por lo tanto, la presentación aparentemente neutra, museal, de unos objetos, activa una memoria que es indisoluble de las informaciones que un individuo posee, de sus propios conocimientos. La recuperación de la memoria no puede ser nunca simplemente una reproducción, sino que siempre activa una cierta forma de conocimiento, aunque este conocimiento pertenece ya, conscientemente o no, al individuo.

Las fotografías permiten a Boltanski investigar sobre la identidad y la existencia. *Réserves* es también el título de muchas instalaciones del artista realizadas con fotografías. Este título designa obras tan diferentes como la serie *Les Suisse Morts* o *Detective* (**Fig. 45**), porque Boltanski quiere recalcar de este modo la intención de salvaguardar, de tener escondido y preservado algo. El artista afirma también que este concepto se acerca a la idea del cadáver escondido en el armario y, a la vez, a la idea de todo lo que preservamos. *Réserves* es un título complejo porque recuerda a las cajas donde guardamos los recuerdos, pero también al lugar en donde se conserva algo que es raro y que

¹⁵⁹ Id., Ibid., p. 21

puede desaparecer. El artista señala también el sentido de “reserva” como algo que se dice y no se dice, algo discreto¹⁶⁰. Todas estas imágenes recolectadas por el artista tienen un efecto ambiguo, como las fotografías de los cementerios: despiertan curiosidad hacia la persona representada, pero también una cierta angustia o melancolía, incluso una cierta molestia hacia la impudicia de la representación de la muerte.

Soutif recuerda el título de un artículo dedicado a una exposición de Boltanski: “Boltanski sans concession”. El artículo jugaba con el título de la exposición *Les concessions* que tuvo lugar en París, en la Galerie Yvon Lambert, en 1996. La instalación estaba constituida por imágenes de crónica negra: delitos, estupro, cuerpos mutilados, imágenes escondidas detrás de unos rectángulos de tejido negro, como si se tratara de cuadros, que se movían ligeramente por el viento producido por unos ventiladores. También se exponían unas perchas que sostenían dos grandes sábanas blancas, cada una con dos fotografías, anverso y reverso, de caras y cuerpos iluminados por una luz de neón. Es una representación de la muerte sin concesiones, y una investigación sobre la curiosidad del “voyeur”, el drama individual que se transforma en crónica para satisfacer una curiosidad lúgubre. Según Debailleux, esta lúcida instalación genera una atmósfera impresionante y, también, habla de moral¹⁶¹. Sin embargo, no creo que Boltanski quiera representar ningún tipo de dilema ético, la legitimidad de un cierto tipo de curiosidad hacia la muerte y hacia la violencia, sino simplemente representar la duplicidad y ambigüedad de ciertas sensaciones.



Fig. 45 Réserve, Détective III, Instalación, 1987

¹⁶⁰ Id., *Ibid.*, p. 92

¹⁶¹ DEBAILLEUX, Henri-François, “Boltanski sans concession”, en *Libération*, 8 marzo 1996, París

Boltanski recuerda que uno de los temas más universales es el hecho de que todos vamos a morir. Todos los artistas buscan algo, la respuesta a una pregunta o simplemente una pregunta, y pueden encontrarla a la edad de 16 años o a la edad de 96, como Louise Bourgeois.

Desde el momento en que un artista encuentra lo que buscaba, todo se vuelve claro y va a repetir más o menos las mismas cosas.

El objetivo de los artistas es preservar cosas, por lo que Giacometti es, para él, una referencia muy importante, pues intentó toda su vida retratar a su hermano y nunca lo consiguió. Según Boltanski todas las actividades humanas son estúpidas y la actividad artística también lo es, aunque de un modo más evidente. Un hombre que durante veinticinco años intenta realizar el retrato de su hermano y yerra invariablemente, parece ser más idiota que un hombre que ejerce la medicina; sin embargo, no hay tanta diferencia. El modo de proceder es de todos modos bello: saber que no se puede conseguir el objetivo y, sin embargo, intentarlo igualmente porque hay una pequeña posibilidad de conseguirlo. Es una especie de lucha por vivir, o de protesta -explica el artista- contra el hecho de morir, contra el hecho de vivir¹⁶². Es la belleza de la utopía, el intento de desafiar las limitaciones humanas, lo que eleva al arte y al hombre, su contemporánea locura o idiotez y su capacidad de soñar con unos objetivos que no tienen ninguna finalidad práctica, más que la simple superación de uno mismo.



Fig. 46 *Reconstitution*, Libro de artista, 1978

No parece casual que uno de los grandes escritores de la modernidad y padre del surrealismo, Aragon, dedique en 1971 tres páginas al joven artista Boltanski, en el semanal “Les Lettres française”. Aragon se refiere a la obra de Boltanski *Reconstitution de gestes effectués par Christian Boltanski entre 1948 et 1954*, de 1978 (**Fig. 46**), y afirma que el artista aplica una técnica normalmente reservada a la reconstrucción de los crímenes a la reconstrucción de su infancia. El escritor recuerda que las novelas son “reconstrucciones”, en el sentido judicial del término, reconstrucciones de “crímenes”, en el sentido más amplio, que incluye la memoria, el sueño y la historia. La utopía del arte, parece afirmar

Aragon, es el intento de colmar una distancia, de reconstruir un crimen. La distancia, en la obra de Boltanski, existe entre el modelo y el recuerdo, así que la búsqueda del crimen se inserta en esta

¹⁶² BOLTANSKI, Christian, “Extraits d’une bande magnétique”, en Daniel Soutif, *Boltanski*, Galleria d’Arte Moderna, Charta, Bologna, 1997

distancia. Gericault intentaba reconstruir un prostíbulo en la época de la Restauración, una especie de Rapto de las Sabinas, mientras que Boltanski intenta reconstruir un fragmento de su pasado. Recuerda Aragon que también Picasso, en los últimos años, reconstruye constantemente los cuadros de Cranach, Velásquez, David, Delacroix, Manet, Courbet, como si él fuera el Maigret del crimen de pintar. Según Aragon, Boltanski se encuentra plenamente inmerso en el interior de la gran conspiración del arte.¹⁶³

La investigación sobre el tiempo es central en toda la obra de Boltanski, lo que justifica que Jan Kaila¹⁶⁴ recalque que sus exposiciones tienen la lógica temporal de una película o de una obra de teatro: tienen un principio, un punto medio y un final. El artista manifiesta, en efecto, querer trabajar en un espacio de mediación entre las artes plásticas, el cine y el teatro, porque la dimensión del tiempo evoca unas sensaciones poderosas en el espectador¹⁶⁵. Sin embargo, para Boltanski, los museos de arte, los contenedores que tendrían que preservar el tiempo del arte, son sólo cementerios del arte. Él mismo ha creado un museo en una zona degradada de Bordeaux llamado “Musée de Christian Boltanski”, que abre dos veces a la semana. En este museo se exponen su pipa, su chaqueta y algunas letras manuscritas, prácticamente nada. El artista afirma que morirá pronto y que, en treinta años, nadie se recordará de él, por lo que el museo se transformará en el museo de “alguien”, al estilo de estos museos locales que enseñan las pertenencias de unos escritores olvidados.

En este sentido dice:

“J’aime les musées... Comme les jardins publics et les piscines, ce sont des endroits privilégiés où l’ont peut demeurer solitaire parmi les autres. Ce sont des lieux sans réalité, des lieux hors du monde, protégés, où tout est fait pour être joli et sans vie.”¹⁶⁶

Esta relación conflictiva, ambigua, entre tiempo y memoria, colección y dispersión, se refleja también en su metodología de trabajo. Por una parte, crea objetos o esculturas que son piezas únicas, según la concepción tradicional del arte, mientras que, por otra, crea unas obras basadas en unas reglas y que, después de la exhibición, generalmente se destruyen. El artista supone que llegará un momento en el que los museos comprarán simplemente unas descripciones de las normas para crear unas obras, de tal manera que cada vez que se monte una obra se tratará de una nueva interpretación, exactamente como sucede cada vez que se interpreta una obra de Bach. La música

¹⁶³ ARAGON, “Reconstituer le crime”, en “Les Lettres françaises”, 6-12 enero, 1971

¹⁶⁴ KAILA, Jan, “To preserve and to fail. A conversation with Christian Boltanski”, en *Christian Boltanski. Night in August*, Helsinki festival, Kunsthalle Helsinki, 1998, p. 83

¹⁶⁵ Id., *Ibid.*, p. 84

¹⁶⁶ RENARD, Delphine, “Entretien avec Christian Boltanski”, en *Boltanski*, Centre Georges Pompidou, París, 1984, p. 70

de Bach, afirma Boltanski, renace cada vez que se reinterpreta. Sin embargo, se pregunta el artista ¿Quién querrá exponer e interpretar la obra de Boltanski después de su muerte?

Puede pasar lo que está pasando con Joseph Beuys: todo el mundo quiere desesperadamente reconstruir su obra en lugar de reinterpretarla, como él mismo habría querido. Boltanski parece afirmar que lo que realmente puede salvar de la muerte, de la desaparición, no es la conservación, sino la reinterpretación. Es necesario mantener una memoria fragmentaria y viva que no es nunca una simple grabación documental, sino una visión influida por el tiempo que fluye, también fragmentario, constituido por momentos presentes, pasados y futuros, y nunca lineal ni progresivo.



Fig. 47 Widerstand, Haus der Kunst, Munich, 1993

La idea de la muerte evoca su opuesto: la vida y la pervivencia. La instalación *Widerstand* (1993) (Fig. 47), afirma el artista, es una obra optimista donde, finalmente, el mal y el bien se distinguen, donde la resistencia, que es la traducción de “widerstand”, está representada a través de una serie de fotografías de alemanes, el grupo RotheKapel, que se opusieron a la Gestapo. Significativamente, Boltanski organiza esta exposición en Munich, en la Haus der Kunst, un museo construido por Hitler para exponer el arte alemán¹⁶⁷. Parece que, desde los fragmentos de François C. a *Widerstand*, los objetos han pasado de ser anónimos a representar de modo inequívoco un drama concreto y reconocible. Como si Boltanski hubiera decidido simbolizar la aberración del nazismo y el sufrimiento del pueblo judío para representar un drama universal y, también, la complejidad y el carácter inescrutable del alma humana. Boltanski nos dice que no sabemos por qué los hombres de la RotheKapel se opusieron a la brutalidad nazi, pues aparentemente nada los distingue de los demás. El artista encontró los retratos en un libro y decidió reproducir las miradas de estos hombre

¹⁶⁷ RENARD, Op. cit., p. 106

en unos posters, para colgarlos en los muros del museo Haus der Kunst. Boltanski define esta obra como optimista, sin embargo, el contraste entre el edificio y las miradas de estos hombres crea un monumento a un recuerdo que es doloroso. Se trata, también en este caso, de un monumento fugaz, una obra destinada a la desaparición, un *lieux de memoire*, porque se encuentra entre la memoria y la historia, siguiendo la fascinante tesis de Pierre Nora¹⁶⁸.

Las instalaciones de Boltanski son monumentos fugaces a la memoria, pero siempre a una memoria fragmentaria y auto-referencial, que sólo casualmente puede coincidir con la historia. Sus obras pertenecen asimismo al tiempo, porque tienen el carácter de la transitoriedad.

También Danilo Eccher enfatiza la importancia del concepto de “Tiempo” para entender la obra de Boltanski. Señala que el tiempo de Boltanski no es el tiempo del desarrollo histórico, sino el tiempo frágil e inestable del *pasaje*, del fin inexorable, de la decadencia¹⁶⁹. Boltanski representa la crónica de un tiempo que fluye, utilizando “la lente deformante del ricordo”¹⁷⁰, una interpretación del tiempo que no puede que ser subjetiva. El sujeto, afirma Eccher, es el referente de la realidad y su realidad es, también, la única realidad posible, la única realidad que se puede representar. Así que la “objetividad” de la obra se puede encontrar sólo recuperando individualmente la emoción del recuerdo.



Fig. 48 Sans souci, 1991-92

La reflexión sobre la Historia se enlaza con la especulación sobre la existencia. *Sans-Souci* (1991-92) (**Fig. 48**) es otra obra paradigmática en este sentido. También en este caso, Boltanski parte de un encuentro casual: en un mercadillo, halla distintos álbumes fotográficos de familias alemanas. Las fotografías retratan escenas familiares donde aparecen oficiales nazis sonrientes. El artista reúne las reproducciones de algunas de estas fotografías en un libro que intitula *Sans-souci* (Sin preocupaciones). Las imágenes de cumpleaños y otras celebraciones aparentemente comunes señalan la duplicidad de la vida, la complejidad del alma humana, la dificultad de emitir un juicio moral. Recuerda Lynn Gumbert que el propio artista había

afirmado, durante el proceso a Klaus Barbie por crimines contra la humanidad en 1987, que éste tenía la cara de un Premio Nobel y que habría sido más fácil juzgarlo si hubiese tenido un viso horrible. La aparente banalidad de esta frase revela algo que es, sin embargo, terriblemente evidente

¹⁶⁸ NORA Pierre, “Between Memory and History, Les Lieux de mémoire”, en *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, Routledge, New York, 2004, p. 235-37

¹⁶⁹ ECCHER, Danilo, “Christian Boltanski: l’arte di un ricordo liquido”, en *Boltanski*, Galleria d’Arte Moderna, Bologna, Charta, Milano, 1997

¹⁷⁰ Id., *Ibid.*, p. 11

en *Sans-Souci*: las acciones más atroces no son nunca “inhumanas”, porque son propiamente hombres los que las cometen, aunque los apodemos como “monstruos” a posteriori. Parece que el mismo hombre puede ser capaz de cumplir las acciones más abominables, mientras alberga en su alma también unos sentimientos nobles. Por esta razón, Boltanski recuerda muy a menudo las atrocidades cometidas contra el pueblo judío, aunque, como bien subraya Soutif, nunca ha representado directamente esta tragedia¹⁷¹.



Fig. 49 *Reserves des Suisse Morts*, 1991, Instituto Valenciano de Arte Moderna, Valencia

La universalidad de las obras de Boltanski reside en la utilización de imágenes ejemplares que se transforman en símbolos. Las efigies de los fragmentos de fotografías utilizadas en sus instalaciones pueden ser más o menos reconocibles, sin que por eso se altere su fuerza expresiva. El artista utiliza a menudo objetos sugerentes o imágenes desenfocadas, estructuras iluminadas por una luz tenue que aluden más que enseñan. Cuando sus fotografías encontradas son nítidas, la elección de unas caras determinadas no es nunca casual. En la *Reserves des Suisse Morts*, de 1991, (**FIG. 46**) utiliza unas pequeñas fotografías marcadas en negro, encontradas en la página de necrológicas de un periódico suizo. Las fotografías se encuentran pegadas a unas cajas de lata, que forman unas columnas que nos reenvían las miradas de 2500 personas. Las 150 columnas forman un laberinto donde el visitante se pierde, con la sensación de transitar por un lugar sagrado donde cualquier ruido parece ser una profanación. El artista, afirma Pascaline Cuvelier¹⁷², ha elegido estos retratos por la neutralidad de la nación Suiza, remarcando así también la neutralidad de la muerte, el dramatismo anónimo de su instalación. Parece sin embargo curioso que ni Soutif ni Cuvelier

¹⁷¹ SOUTIF, Op. cit., p. 82

¹⁷² CUVELIER, Pascaline, “Le funerarium suisse de Christian Boltanski” en *Libération*, 16 y 17 marzo 1991, cit. en Soutif, Op. cit., p. 82

remarquen el lado más polémico de la elección. La elección de Boltanski parece ser también una no tan velada acusación contra la pretensión de la neutralidad, contra la ilusión de poder salvaguardar la propia existencia, contra la quimera de poder ser indiferente frente a las tragedias. Asistimos a un curioso fenómeno en los textos críticos que examinan las obras de Boltanski, una especie de edulcoración de sus polémicas instalaciones, donde se enfatiza sólo el dramatismo y la reflexión sobre la muerte, y nunca, o casi nunca, los elementos más acusatorios o más irónicos contra la hipocresía de nuestra sociedad, contra nuestra memoria fragmentaria e inconsistente, contra la consunción rápida de nuestros iconos y la disolución de nuestros propios monumentos.

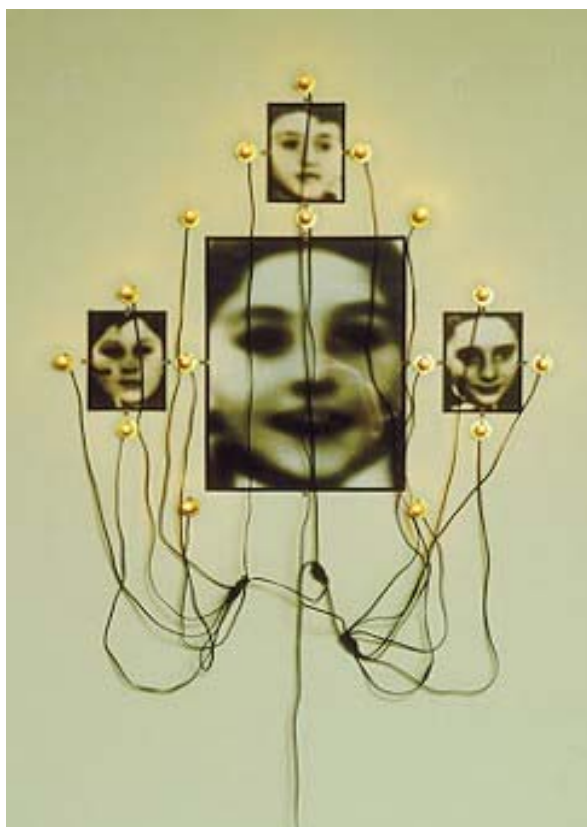


Fig. 50 Odessa, 1991

el crítico, la simplicidad de la tenue luz eléctrica que ilumina la imagen destruye el monumento, su significado de testimonio histórico, para ofrecer un recuerdo íntimo¹⁷³.

Recuerda Eccher que todas las “acciones” de Boltanski de los años setenta tenían como testimonio el dato fotográfico, y que la caducidad de la obra se reflejaba entonces en un fragmento que se parecía a una reliquia. La reliquia es el elemento que desencadena el recuerdo, y la emoción del recuerdo no puede más que ser subjetiva. Si las emociones despertadas por la obra de Boltanski se refieren a una experiencia subjetiva, esto no significa que la obra del artista no tenga un valor histórico, como bien subraya Eccher. Según este crítico, en las diferentes instalaciones tituladas *Monuments*, de los años ochenta, como en *Odessa* (**Fig. 50**), pocos años posterior, la distancia entre el rigor compositivo y la centralidad emotiva de un retrato fotográfico resulta evidente. Así pues, según

El tema de la estación de tren, central en algunas de sus intervenciones, nace de su interés por los “no lugares”, los lugares “sin identidad”, los espacios que, siendo de paso, permiten que la gente se encuentre momentáneamente más abierta a los demás y, al mismo momento, más indefensa. Los lugares anónimos, más o menos iguales en todas las naciones, donde se encuentra mucha gente que tiene el mismo objetivo y, más o menos, las mismas preocupaciones, parecen estimular una

¹⁷³ “Non la complessa architettura simmetrica dell’opera testimonia il suo essere monumento, bensì la necessità di un ricordo ricostruttivo che non può che essere individuale così come ‘individuo’ appare il volto che anima e articola l’opera. Allora, in queste opere il tempo che s’arresta nell’immagine fotografica consente la ridefinizione soggettiva di una narrazione che non può prescindere dai sentimenti individuali del ricordo e dell’emozione.”, ECCHER, Danilo, Op. cit., p. 12

momentánea solidaridad. Las estaciones y los aeropuertos, como los hospitales o las oficinas públicas, despiertan una cierta curiosidad hacia los demás, en los largos tiempos de espera, que suaviza la indiferencia que normalmente nos defiende cuando nos encontramos rodeados de gente. Boltanski recuerda haber trabajado, en 1995, en la estación de Colonia, con los viajeros. Unas fichas que reproducían unas caras de niños desaparecidos y buscados por la Cruz Roja después de la Segunda Guerra Mundial, se distribuían a los viajeros. Había millones de fichas e, inesperadamente, explica Boltanski, los viajeros se interrogaban sobre lo que había pasado en Alemania después de 45 años. El artista subrayaba que la misma acción, desarrollada en un museo, se habría reconocido inmediatamente como una operación artística y no habría despertado las mismas preguntas.

En 1995, en la Gran Estación Central de Nueva York, Boltanski expone, en unas estanterías, todos los objetos encontrados en la estación en el último año. Los viajeros, explica el artista, se reconocían en los objetos perdidos (llaves, paraguas, etc.) y, sin embargo, estos objetos ya no pertenecían a nadie, eran los símbolos de una ausencia (**Fig. 51**).



Fig. 51 Lost, Dublin/Glasgow: CCA and Tramway, Glasgow, 1994

Es interesante, a mi juicio, resaltar cómo un objeto “perdido” despierta este pensamiento nostálgico, como si los objetos que ya no tienen dueño entrasen en una especie de limbo que cancela su existencia, su identidad; como si los objetos mismos pudieran tener memoria. Es curiosa y más precisa la definición, “lost and found”, que los anglosajones utilizan para las oficinas donde se recogen estos objetos. Estos objetos han sido perdidos, es cierto, pero han sido también

encontrados, por lo que están perfectamente ordenados en un espacio apropiado. Sin embargo, estos mismos objetos son almacenados en una oficina y no tienen ni dueño ni función, por lo que, prácticamente, existen sólo para un sistema burocrático. Estos objetos, en su adición a un sistema de ordenación determinado, han perdido cualquier individualidad y son los símbolos de una pérdida.

Los objetos, como las fotografías de los individuos, forman parte de la investigación de Boltanski. En particular, se interesa por la representación de la multitud, por la representación de lo que parece sin límites e irrepresentable. Narra el artista que, en 1994 realiza *Menschlich*. (**Fig. 52**) Se trata de una obra que reúne 1600 imágenes de seres humanos y que reflexiona sobre la pérdida de identidad.

La masa impide la focalización del individuo; entre tantas imágenes es imposible reconocer una cara conocida y los detalles de las personas se difuminan hasta desaparecer.



Fig. 52 Menschlich, 1995

Boltanski siempre se ha interesado por los grandes números, las masas, motivo por el que ha trabajado con los retratos de miles de Suizos muertos, de miles de personas en *Menschlich* y de miles de objetos inventariados o listas enormes. Así que parece investigar acerca de una oposición: la relación entre masa e individuo, entre número y unicidad de cada persona, entre sistema y singularidad. Observando las instalaciones del artista, parece obligatorio prestar atención a cada una de las caras o de los objetos presentados, como si nuestra mirada fuese la única manera para oponerse a la disolución y a la pérdida, como si existiera un deber moral de preservar la identidad¹⁷⁴. Por ello, cuando Boltanski habla de la muerte, enfatiza la diferencia entre la lucha contra la desaparición de la cultura occidental y la concepción oriental. El mundo occidental intenta preservar a través de los objetos, mientras que otras sociedades intentan salvaguardar el conocimiento. En nuestra cultura se preservan los objetos en los museos y las reliquias en las iglesias, mientras que en la tradición oriental, por ejemplo la japonesa, los hombres se transforman en monumentos vivientes gracias a su sabiduría.

El conocimiento, pero no el conocimiento de los libros sino el conocimiento vivido, personal y único, es lo que interesa a Boltanski. El conocimiento es, por tanto, indisociable del individuo e intransmisible sin la mediación de éste. La historia que es exclusivamente el resumen de unos hechos, olvida el conocimiento de los individuos, los documentos de una historia vivida que no es

¹⁷⁴ Id., Ibid., p. 64

nunca una simple adición de acontecimientos¹⁷⁵. El arte puede ser un instrumento de transmisión de este tipo de saber, porque en el arte la idea de progreso es absolutamente estúpida, afirma el artista. No existe nada nuevo en el arte porque si la ciencia es cumulativa, el arte no puede serlo. La idea de progreso lineal es absurda porque la evolución del conocimiento en el arte no es progresiva, no existe más conocimiento hoy que en otra época, sino que el arte siempre intenta contestar a las preguntas fundamentales del ser humano, preguntas que no cambian. La única cosa que varía en el arte es el modo de decir, la manera de comunicar, pero los sentimientos que se tocan son siempre parecidos. Por la misma razón, el trabajo artístico, explica Boltanski, está relacionado con una obsesión y no puede variar constantemente. En su caso, la obsesión está siempre relacionada con la infancia y, subraya, es imposible que un artista pueda hablar de muchas cosas distintas y cambiar constantemente de formas: “Je m’interdis de changer”¹⁷⁶. La posición de Boltanski probablemente hoy sería insostenible, en una sociedad donde la novedad y los criterios del mercado son los elementos más valorados. De hecho, su insistencia en algunos temas y la utilización de los mismos criterios estéticos y formales se podría interpretar como una interrupción en su búsqueda, como una especie de condescendencia hacia sí mismo, aunque, desde mi punto de vista, el impacto de sus obras prueba que su fuerza expresiva no ha disminuido.

Boltanski exprime la imposibilidad del retrato, de la representación de un sujeto idéntico a sí mismo y diferente de los demás. Lascault nos recuerda que en el siglo XVII, *La Logique du Port Royal*¹⁷⁷ afirmaba que, sin preparación y sin conocimiento, todo el mundo reconoce un retrato de Julio Cesar como tal. Sin embargo, en nuestro tiempo, la falta de preparación no permite que sea posible reconocer una imagen: “Nous ne savons pas comment était César, qui était César.”¹⁷⁸ El problema nace no solamente de la complejidad del individuo, sino de la complejidad de su representación. El problema de la insignificancia y de la homologación pertenecen también al marco de investigación del artista, por lo que podemos arriesgarnos a afirmar que, en nuestra época, faltan símbolos de individualidades fuertes, de referencias indiscutibles, por lo que un hombre de Oxford y una mujer de Baden Baden se parecen suficientemente como para ser confundidos. Se podría también hablar de “globalización”, aunque el término sería impropio, ya que se trata de una interpretación de la evolución de una sociedad bastante posterior a la de los años setenta. Sin embargo, utilizando el término con extremo cuidado, podemos interpretar que el fenómeno de la globalización se refiere también a la pérdida de identidad derivada de la homologación de los comportamientos y de la cultura. Por lo que, ya en los años setenta, el incipiente fenómeno del consumismo, la afirmación de

¹⁷⁵ ABOUCAYA, Op., cit., p. 76

¹⁷⁶ ABOUCAYA, Op., cit., p. 82

¹⁷⁷ ARNAULD, Antoine y Nicole, Pierre, *La Logique ou l’Art de Penser*, 5ª edición, Desprez, París, 1683, p. 205

¹⁷⁸ LASCAULT, Gilbert, “Le non-soldat inconnu et le portrait impossible”, 1974, en Op. cit, p. 19

un imagen de estilo de vida común y el poder del lenguaje de la moda anticipan la disolución de la idea de identidad antes de la llegada de un verdadero mercado global.

Las instalaciones de Boltanski expresan una interpretación de la historia que privilegia al individuo y los recuerdos íntimos frente a una memoria colectiva constituida por grandes eventos. Contrariamente a la presuposición de Arthur C. Danto¹⁷⁹, la universalidad de las imágenes de Boltanski reside no tanto en la elección de los objetos utilizados, cuanto en el rigor de sus composiciones. La diferencia, en consecuencia, entre una lata de galletas y una obra de arte no es relativa exclusivamente al objeto “lata de galleta”, sino a su “presentación”. Las latas de galletas, como las fotografías de caras anónimas, desencadenan la emoción de un recuerdo porque son exhibidas para producir esta misma emoción, porque su ordenación y composición, es decir su “ser obra de arte”, tiene que producir un cierto efecto sobre el espectador. Podemos referirnos a la diferencia entre *picture* e *image* que utilizan los anglosajones en los denominados “estudios visuales”, para intentar explicar la diferencia entre una caja de galletas y *Boîtes de biscuits*. *Picture* es la representación, mientras que *image* incluye también la relación entre la representación y el espectador: la posición de la imagen en el espacio, su composición, su distancia del espectador, etc. Las latas de Boltanski, o las fotografías de *Le Club Mickey*, son simples *pictures* si las analizamos sin tener en cuenta su relación con el espacio, su composición y su relación con el espectador. Las latas del artista o sus fotografías son imágenes, y no simplemente “representaciones”, si analizamos su complejidad, es decir, los elementos que las definen como “obras de arte” en contraposición a una caja de galleta encontrada en un cajón de casa o a una fotografía de un niño encontrada en un mercadillo.

Según Pierre Nora¹⁸⁰, hablamos tanto de memoria porque ha quedado muy poco de ella, así que la incorporación de la memoria en algunos lugares nos ofrece la idea de una continuidad histórica. Así que hay lugares de la memoria porque ya no existen *milieux de mémoires*, verdaderos ambientes de la memoria.

La “aceleración de la historia”, o sea, la rápida transformación del presente en un pasado histórico que ya no es materia de juicio, significa que en nuestra sociedad es difícil distinguir entre memoria real e historia. Parece que nuestra sociedad, olvidadiza y propensa al cambio, utiliza la historia para organizar el pasado: por una parte, encontramos una memoria integrada, dictatorial, y por la otra, una memoria analizada y catalogada. Hay *lugares* de la memoria en tres sentidos distintos: lugares materiales, simbólicos y funcionales. Un lugar aparentemente material como un archivo se

¹⁷⁹ DANTO, Arthur C., *Más allá de la caja Brillo, Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Ediciones Akal, 2003 Madrid, p. 77, Tit. orig. *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, 1992

¹⁸⁰ NORA, Pierre, Op. cit., p. 235-37

transforma en un lugar de la memoria si la imaginación lo carga de una aura simbólica. Así que, subraya Nora, cualquier análisis histórico o científico de la memoria, tanto nacional como social, tiene que trabajar con *realia*, mientras que los *lieux de la mémoire*, contrariamente a los objetos históricos, no tienen referentes en la realidad; o mejor, tienen sus propios referentes, que son signos auto-referenciales. Los monumentos representan el lugar de la conciencia histórica y admiten tanto los ciclos de producción como los de decadencia, por lo que los monumentos tienden a transformarse naturalmente en ruinas¹⁸¹. Considero que la obra de Boltanski se encuentra incluida en la definición de *lieux de la mémoire*, como lugar cerrado en sí mismo y, al mismo tiempo, siempre abierto a una multiplicidad de significados.

¹⁸¹ SCHWARTZ, R., Vanessa, Przblyski, M., Jeannene, *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, Routledge, New York, 2004, p. 36

Tercera parte: Lugar y no lugar, ser y no ser (Instalaciones e intervenciones)

2.3.1 Obra de arte y *mise en scène*

Las primeras obras de Christian Boltanski están pensadas para ser expuestas en un museo¹⁸². Esta simple constatación no está ausente de relevantes implicaciones: las vanguardias históricas habían puesto en cuestión el museo como lugar para el arte y como espacio capaz de permitir el desarrollo de una experiencia estética autónoma. Sin embargo, el museo elegido por Boltanski no es un espacio artístico, sino un espacio “científico”. El arte se transforma en un documento que tiene cabida en una vitrina. Museos de historia natural y de etnografía son los lugares elegidos por el



Fig. 53 Exposición *Local I*, Galerie Templon, París, 1970

artista para exponer unas páginas manuscritas, unos fragmentos de objetos personales, unas presentaciones, etc. El otro espacio privilegiado elegido por el autor es la galería. Aunque parezca un lugar más lleno de connotaciones e institucional, también en este caso el artista lo transforma en un espacio relativamente

neutro, para poder presentar “fríamente” las cajas de hierro blanco de *Boîtes de biscuits* (1969-70) (Fig. 53) o los cajones de *Reconstitutions d’objets en plastiline* (Fig. 5 y 27).

La fotografía también necesita una presentación adecuada que, en el caso de Boltanski, es simplemente un borde de papel (*La plage de Berck*, 1972) o un marco de hierro blanco (*L’Album de photographies de la famille D. entre 1939 et 1954*, 1971), mientras que su disposición en la pared es aparentemente casual. En algunos casos, utiliza simplemente chinchetas para colgar las fotografías y las dispone en filas de tres o cuatro (*Inventaire des objets appartenant à une jeune homme d’Oxford*, 1973). Lemoine refiere que las fotografías se “leen” desplazándose lateralmente. Sin embargo, con el tiempo, la lógica de exposición de las fotografías ha evolucionado, como es evidente en los cambios que el artista aplica a la obra *L’Album de photographies de la famille D.*, según ésta se exponga en una galería de París, en un Museo de Lucerna o en las *Documenta 5*. Al contrario, las *Images modèles*, presentadas en París en 1976, estaban expuestas siguiendo una norma muy rigurosa, con unos espacios siempre iguales entre ellas y organizadas en una sola hilera.

¹⁸² LEMOINE, Serge, “Les formes et les sources dans l’art de Christian Boltanski”, en *Boltanski*, Centre Georges Pompidou, París, 1984, p. 20

Esta constatación resulta fundamental para explicar la importancia de la “mise en scène” en la obra de Boltanski.

La instalación es parte integrante de la obra y la aparente casualidad de la organización responde siempre a una intención dramática. Recalca Lemoine¹⁸³ que las *Compositions héroïque*, expuestas en el ARC de París en 1981, estaban constituidas por grandes fotografías en color encuadradas por grandes marcos de madera negra, cada una subrayada dramáticamente por una iluminación individual. La organización del espacio, en Boltanski, depende de una visión fundamentalmente pictórica, visión que se interesa por la monumentalidad, por la decoración y por la repetición en el espacio. Por esta razón, el “minimalismo” de Boltanski es sólo aparente y su obra se caracteriza por un notable sentido dramático, donde la forma es fundamental para un contenido que es muy a menudo un *memento mori*..

Afirma finalmente Lemoine:

“Quelque fascinantes que puisse être son discours, aussi intelligente et lucide que soit sa position critique, et éblouissante sa carrière, son œuvre réside autant dans la forme qu’il lui a donnée que dans son contenu. C’est bien à ceux deux titres qu’elle se présente aujourd’hui pleinement comme celle d’un peintre.”¹⁸⁴

La afirmación suena casi a epitafio, como si el arte del siglo XX hubiera abandonado la pintura desde hace mucho tiempo y para siempre. Siguiendo la interpretación de Arthur C. Danto, abandonando las dos dimensiones y la representación, el arte ha puesto definitivamente fin a la condena de Platón¹⁸⁵. El arte del siglo XX ha conseguido eliminar la diferencia entre sus objetos y los objetos de la vida real, por lo que sería hoy absurdo considerarla como una simple sombra de la



Fig. 54 Les Ombres, 1990, Institute of Contemporary Art, Nagoya, Japan

realidad. En conclusión no existe, según Danto, la necesidad de distinguir entre forma y contenido, puesto que la forma es la de los objetos de nuestra propia realidad.

Sin embargo, Boltanski parece ser “reo confeso” de seguir preocupándose por la “apariencia”, distinguiendo los objetos de la realidad de los objetos del arte. Sus objetos tienen un valor artístico por cómo el artista los ha presentado, por cómo el artista dramatiza su personal modo de ver el mundo. La obra conceptual del artista pertenece plenamente a nuestro mundo y, en particular, al mundo de nuestra memoria. Sin embargo, para reactivar nuestros recuerdos, sus objetos necesitan de un “teatro”. Una obra que, en

¹⁸³ Id., Ibid., p. 21

¹⁸⁴ LEMOINE, Op. cit., p. 25

¹⁸⁵ DANTO, Arthur C., *Unnatural Wonders, Essays from the Gap Between Art and Life*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2005, p. X

cierto sentido, es “barroca”, porque necesita de una *mise en scène* para poder ser eficaz, aunque las instalaciones del artista parezcan “pobres”.

Las series de obras *Ombres* (Fig. 54), que Boltanski empieza en 1984, y *Monuments* (Fig. 55), que empieza en 1985, son paradigmáticas para entender el interés de Boltanski para la escenografía. Gilbert Lascault¹⁸⁶ recuerda que en 1985, durante la Bienal de París, el artista había creado un espacio cerrado, oscuro, un lugar parecido a una caverna que esconde un tesoro. En el interior de este espacio había colgado unas pequeñas formas ligeras que se movían por efecto de un ventilador y que estaban iluminadas por medio de unos focos rudimentarios. El espectador no podía entrar en este espacio ni tocar las figuritas, tenía que mirar el espectáculo a través de unas pequeñas ventanas. Esta distancia, afirma Lascault, pertenece al deseo de “refroidissement” característico de Boltanski. Las figuritas colgadas son unos fetiches creados por el artista y proyectan unas sombras que, para el espectador, son más importantes que las propias figuritas. Toda la instalación recuerda a los gabinetes de curiosidad del siglo XVIII, así como a la lámpara de las maravillas descrita por Proust. La referencia a la distancia entre las sombras de la representación y la realidad, así como la consecuente condena del arte por parte de Platón, parece también aquí evidente. Sin embargo, Boltanski evita cualquier truco de magia, evidenciando desde el principio el carácter ilusorio de su obra. Se trata de una ilusión “barata”, intencionadamente pobre. No disimula la maquinaria simple

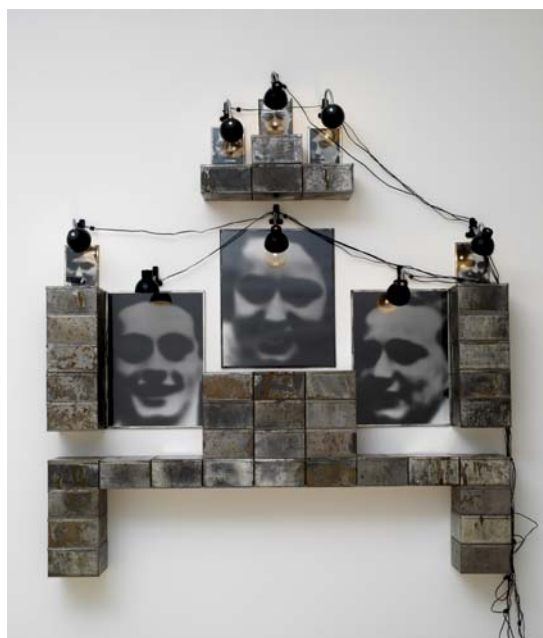


Fig. 55 Monument Lycée Chases, instalación, 1987

que genera las sombras, el truco se descubre inmediatamente. Lascault sostiene que el lenguaje de Boltanski se acerca a la definición que Spoerri ofrece del arte: una “magie a la noix”, al mismo tiempo potente e irrisoria¹⁸⁷.

También la serie *Monuments* (1985-) está caracterizada por esta misma exigencia de revelar la maquinaria, el truco que permite que se verifique la ilusión. En este caso, las fotografías están iluminadas por unas bombillas sujetadas por unos hilos eléctricos, que forman, en la superficie de la pared, unas curvas desordenadas que se oponen a la distribución geométrica de las fotografías. Los hilos eléctricos parecen aludir a unas relaciones secretas entre las

imágenes, entre los retratos, mientras que las bombillas reenvían más bien a las luminarias frágiles

¹⁸⁶ LASCAULT, Gilbert, *Boltanski Souvenance*, Gilbert Lascault & L'Échoppe, París, 1988, p. 38

¹⁸⁷ Id., *Ibid.*, p. 39

de un pequeño santuario. Estos hilos eléctricos desordenados me recuerdan a la descripción que ofrece Jean Christophe Bailly de la vieja iluminación en Italia: ésta se caracteriza por unos hilos eléctricos que cruzan las calles a una altura elevada, colgados de las paredes de los edificios. En el medio de estos cables se encuentran unas lámparas que recuerdan a los focos de los fotógrafos, lámparas que iluminan las ciudades con una luz homogénea, de un modo muy diferente a la luz de las farolas.

Bailly¹⁸⁸ imagina esta red de cables que cubre toda Italia, una red de luces que imitan a las estrellas y que, en esta pobre confusión de hilos eléctricos, me evoca la elemental poesía de las luces de *Monuments*. Lascault afirma que los *Monuments* son al mismo tiempo, irrisorios y desconcertantes, celebración e ironía sobre la muy humana costumbre de celebrar. Son unos monumentos pobres, de papel, que recuerdan a los exvotos y a las fotos de familia colgadas de la pared, así como, igualmente, a la estructura del arte minimalista¹⁸⁹. Estas obras remiten, según Lascault, a una cultura heteróclita que ama la mezcla y la impuridad.

A mi juicio, los *Monuments* representan un mundo de pequeños rituales con un lenguaje depurado y elemental capaz de magnificar la fuerza evocadora de estos mismos fragmentos. Las fotografías elegidas por Boltanski retratan a unos niños y representan, según Lascault¹⁹⁰, la memoria de unas infancias abolidas, una memoria que se encuentra al mismo tiempo mezclada con el olvido. Algunas imágenes son detalles de una fotografía de la clase del colegio del artista cuando era niño. Observando estas caras de chiquillos recordamos cómo el tiempo no se puede recuperar, cómo hemos olvidado nuestras emociones de niños.

En estas obras está finalmente presente la idea de la muerte. Sin embargo, en todas las obras de Boltanski la nostalgia, e incluso el drama, se mezclan con la ironía y la parodia. Los *Monuments* son también una parodia de nuestra cultura fetichista, de nuestro afán coleccionista y de nuestra cultura heteróclita. Gumpert sostiene que el efecto dramático conseguido por los *Monuments* depende mucho de las posibilidades que ofrece el objetivo fotográfico: acercar el sujeto de la imagen hasta un primer plano extremadamente cercano permite eliminar cualquier contexto y fuerza al espectador a una intimidad inhabitual con la imagen¹⁹¹. **(Fig. 56)** Gumpert cita a Adam Gopnik, quien afirma que el efecto sobrecogedor de las imágenes de Boltanski dependería del mismo carácter específico de la fotografía, carácter específico que el artista, simplemente, pone de manifiesto:

“ Ce qu’il a trouvé est en partie dû à une spécificité de la photographie : dans un cliché photographique, nous pouvons fixer le visage d’une personne avec une

¹⁸⁸ BAILLY, Jean Christophe, *Description d’Olonne*, Christian Bourgois, París

¹⁸⁹ LASCAULT, Op. cit., p. 40

¹⁹⁰ LASCAULT, Op. cit., p. 41

¹⁹¹ GUMPERT, Op. cit., p. 87

intensité et une intimité normalement réservées aux moments d'extrême émotion – comme le premier regard sur quelqu'un avec qui l'on passera peut-être la nuit, ou le dernier regard sur celui ou celle que l'on aime.¹⁹²



Fig. 56 Le lycée Chases, exposición del libro de artista

Conviene insistir en que la instalación, o sea, la organización en el espacio así como el carácter efímero de las obras, tiene una importancia capital en el trabajo de Boltanski. Se podría afirmar que toda su obra, finalmente, está marcada por el tiempo, por la desaparición anunciada, y por la exigencia de buscar los restos en una documentación siempre alusiva y pantanosa.

Daniel Soutif¹⁹³, en su texto crítico, juega alusivamente con la idea de encontrar restos de documentos u objetos que puedan ayudar a reconstruir la identidad artística de Boltanski, y afirma que si su artículo hubiese encontrado su forma idónea no se encontraría en las páginas de un libro, sino en una vieja lata con una inscripción casi borrada estilo “C.B. 1997” o “C.B. 1969”. La referencia a las latas de galletas parece obligada, mientras que el juego de relatos cruzados que Soutif inventa para reconstruir una hipotética identidad artística resulta fascinante. Uno de los primeros fragmentos que Soutif describe (o mejor, “cuenta”, como si fuera el relato del descubrimiento de un indicio en una búsqueda del tesoro), es un periódico cerrado con una faja de papel con el sello y la dirección del mismo Soutif. Sobre la faja se puede leer también “Christian Boltanski *Passie / Passion*”. El periódico enseña exclusivamente unas fotos desenfocadas que llenan completamente las páginas. Las fotos son detalles desmesurados de unas caras: unos ojos enormes, irreconocibles a causa de la ampliación de la imagen. Finalmente, el periódico es una

¹⁹² GOPNIK, Adam, “The Art World: Lost and Found”, en *The New Yorker*, 20 de febrero de 1989, p. 109, cit. en Gumpert, Op. cit., p. 87- 88

¹⁹³ SOUTIF, Daniel, “Tentativo di ricostruzione di Christian Boltanski”, en *Boltanski*, Galleria d’Arte Moderna, Charta, Bologna, 1997, p. 30

invitación para una exposición de Boltanski que tuvo lugar en Tilburg, Holanda, en 1997, en una fábrica textil abandonada. Según un testigo, probablemente inventado por el mismo Soutif, la exposición estaba constituida por un centenar de cajas de lata dispuestas contra la pared de un pasillo de cerca doscientos metros. En el pasillo se abrían doce puertas que llevaban a doce habitaciones donde se encontraban unas instalaciones “vagamente funerarias”¹⁹⁴. Flores esparcidas por el suelo, marcos que enmarcan un papel negro, una tumba hecha de latas de galletas, etc.

2.3.2 Obra de arte y lugar

Las instalaciones de Boltanski se caracterizan también por una relación estrecha entre el lugar en el que se exponen y los objetos expuestos. Muy a menudo se trata de edificios abandonados o que no han mantenido su uso original, o edificios de paso, aparentemente anónimos, como una estación de ferrocarril. Son espacios que, en cierto sentido, han perdido o nunca han tenido una identidad, de tal forma que encontramos un paralelismo entre la pérdida de identidad de los objetos y la pérdida de

identidad de los lugares, entre no-lugares y objetos que no pertenecen a nadie. La muerte, en consecuencia, no es sólo la desaparición de las personas o de las cosas, sino la pérdida de identidad, de referencia.

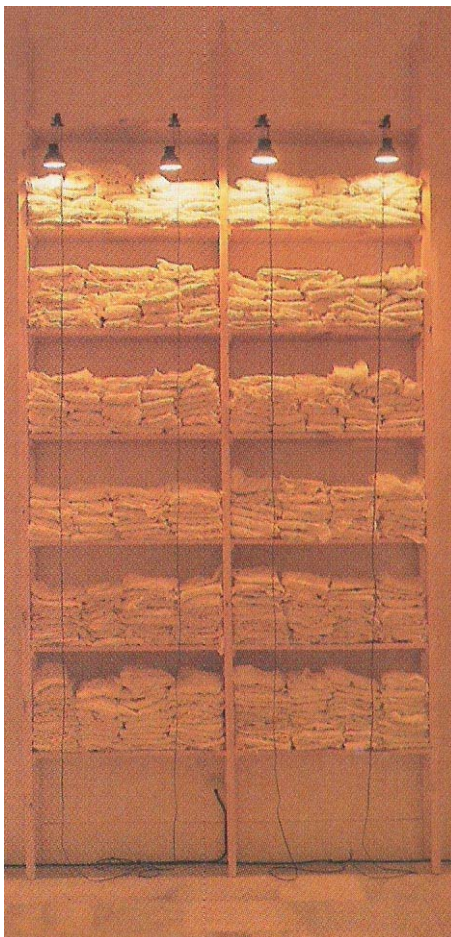


Fig. 57 *El Caso*, detalle de la instalación, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1988

Las imágenes del periódico “El Caso” fueron utilizadas por primera vez por el artista en una exposición de 1988 que tuvo lugar en el museo *Reina Sofía*. Boltanski colgó de las paredes las caras de las personas reproducidas en el periódico y, bajo cada fotografía, deposita una caja de galletas llena de fotografías del cadáver de la misma persona. Las fotografías de los rostros, iluminadas por una lámpara de oficina, parecen flotar encima de sus propias urnas. Aunque reutiliza muy a menudo temas e imágenes de sus precedentes obras, el artista intenta crear una relación especial entre instalación y lugar. En esta exposición Boltanski alude a la original función del Museo, un antiguo hospital, y expone en una sala unas estanterías de madera chapada que recogen unas sábanas de lino dobladas que recuerdan a unos sudarios (**Fig. 57**).

¹⁹⁴ Id., *Ibid.*, p. 34

También en la exposición *Advento*, realizada en la Iglesia de Santo Domingo de Bonaval, en Santiago de Compostela, entre 1995 y 1996, y patrocinada por el Centro Galego de Arte Contemporáneo, Boltanski utiliza los elementos que caracterizan su lenguaje: las fotografías de unas caras iluminadas por unas bombillas, la ropa abandonada en unos rincones o depositada en el suelo, unas sábanas colgadas de la pared donde se proyectan unas caras, las cajas de galletas que recuerdan a unas urnas, las velas que iluminan unos títeres de metal, figuritas aladas o esqueletos, etc. Sin embargo, también en este caso el significado de estos elementos varía en función del lugar elegido. Una iglesia que ha sido dedicada a la memoria de los gallegos ilustres y que protege del paso del tiempo unas tumbas históricas, alberga, aunque por un periodo breve, la memoria de unas mujeres, hombres y niños desconocidos. En esta intervención, la confrontación entre la Historia y la memoria de los olvidados resulta dramáticamente evidente.



Fig. 58 *Advento*, Iglesia de Santo Domingo de Bonaval, Santiago de Compostela, 1995

El artista proyecta unas sombras aladas en el ábside y éstas parecen recordar que la victoria sobre la muerte y los triunfos humanos son tan fugaces como ellas. Toda la iglesia se encuentra jalonada por las intervenciones del artista y la referencia a la religión cristiana está representada dramáticamente por una gran cruz que tiene un brazo apoyado en el suelo, como si hubiera sido depositada momentáneamente contra la pared, antes de ser colgada. Entre los brazos de la cruz, se encuentran unas pequeñas fotografías que

pertencen a la serie de los *Suisses Morts*¹⁹⁵. Todas las formas que ha utilizado para plasmar su lenguaje se encuentran aquí reunidas, en un espacio arquitectónico tan sugerente como la Iglesia de Santo Domingo de Bonaval y en un lugar tan particular para la religión católica como Santiago de Compostela. El artista no parece modificar sustancialmente su lenguaje, sino que deja que las sugerencias del lugar aporten nuevas significaciones a sus instalaciones. En este caso resultaba impactante el conjunto de abrigos tirados por el suelo en el espacio central de la iglesia.

Sin embargo, hay instalaciones que juegan con la memoria de un modo menos dramático. Boltanski fue invitado por la Fundación Henry Moore, juntos con otros artistas, a intervenir en Halifax, una ciudad problemática desde el punto de vista social¹⁹⁶. El espacio a disposición era una fábrica de alfombras abandonada. Recuerda Boltanski que en un salón del entresuelo había sido

¹⁹⁵ BOLTANSKI, Christian, *Advento y otros tiempos*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, D.L. 1996

¹⁹⁶ SOUTIF, Op., cit., p. 44

encontrado un listado de los últimos trescientos obreros que habían trabajado en la fábrica. El artista instala entonces unas estanterías con unas cajas de cartón e invita a los obreros a poner en cada caja unos recuerdos: nace así la obra *The Work People of Halifax 1877-1982*, de 1994 (**Fig. 59**). La invitación de Boltanski implica la tentativa de ofrecer una nueva memoria a un lugar abandonado, una memoria que se transforma en colectiva y que, sin embargo, pertenece a unas personas particulares, a unos individuos que han perdido su antigua identidad de “obrerros en Halifax”. Cuenta Boltanski que hubo obreros que volvieron a la fábrica para la exposición por primera vez después de que hubieran perdido su trabajo por el cierre¹⁹⁷.



Fig. 59 *The Work People of Halifax, 1877-1982*, 1994

En un artículo de Carol Vogel¹⁹⁸, citado por Soutif, se describe otro proyecto “site-specific” de Boltanski, también dedicado al tema de la desaparición y a la representación del paso del tiempo. En 1995, el artista presenta una serie de instalaciones tituladas *Proyectos perdidos en Nueva York* que ubicó en distintos

lugares de la ciudad norteamericana. En la nave de una iglesia, deja una tonelada de ropa esparcida e invita a los visitantes a comprar por un par de dólares un bolso de papel, para rellenarlo de vestidos y llevárselos a casa. En la Grand Central Terminal, el artista expone en unas estanterías metálicas más de 5000 objetos personales perdidos por los transeúntes. En la New York Historical Society presenta un conjunto de objetos pertenecientes a un anónimo neoyorquino, mientras que en una sinagoga, el proyecto *Lo que ellos recuerdan* consiste en entrevistas individuales a los niños.

Vogel afirma que Boltanski no solo recicla objetos, sino que reutiliza proyectos, porque algunos de los proyectos de Nueva York se parecen a proyectos europeos anteriores. Es evidente que Boltanski utiliza constantemente los mismos medios y reflexiona sobre los mismos conceptos y, sin embargo, es también evidente que la eficacia de sus obras no depende de los medios utilizados, sino de la relación que una obra tiene con el lugar y el efecto que ésta es capaz de producir sobre el

¹⁹⁷ SOUTIF, Op. cit., p. 48

¹⁹⁸ VOGEL, Carol, “Inside Art”, en *New York Times*, viernes 21 de abril, 1995, New York

espectador. Un proyecto es más o menos efectivo en relación con la complejidad de su lenguaje, y el lenguaje de Boltanski se compone tanto de lugares como de objetos.

La decisión de Daniel Soutif¹⁹⁹ de narrar la aventura artística de Boltanski utilizando supuestos fragmentos encontrados y de ordenar los eventos desde el más reciente hasta el más antiguo es muy eficaz para evidenciar la tendencia del último Boltanski a un cierto dramatismo y lirismo, mientras que los proyectos más antiguos tenían una vena de humor más marcada. Sin embargo, muy a menudo la ironía del artista vuelve a matizar sus dramáticas instalaciones. Así pues, en 1994, el joven crítico suizo Hans-Ulrich Obrist organiza en el Musée des Égouts de Zurich una exposición titulada *Cloaca Máxima*. En la exposición participa Boltanski, fotografiando y exhibiendo en unas vitrinas los objetos encontrados en las cloacas de la ciudad. El artista recupera, los objetos echados, o perdidos, en los inodoros. Se trata de una operación seguramente más irónica que otros listados de objetos del mismo autor. Aquí los objetos “basura” son los objetos de una mirada estética más curiosa que tétrica; se contempla sólo el triste fin de unos fragmentos perdidos en la cloaca.

Algunas de las obras de Boltanski testimonian un compromiso “político” y ético que modifica sustancialmente la simple contemplación estética, sin embargo el juicio sobre el interés artístico de estas instalaciones resulta, a mi entender, más ambiguo y complejo. Cuando Boltanski afirma, en una transmisión del canal *Arte* dedicada a la XLV Bienal de Venecia de 1993, que la Bienal es un sitio donde nos escondemos del mundo, mientras del otro lado de la laguna se está produciendo una guerra terrible, su frase resulta sorprendente, pero indiscutible. La referencia a la guerra que en este momento se estaba viviendo en la ex Yugoslavia parecería más que justificada. Sin embargo, Soutif desvela, con evidente ironía, que Boltanski se somete a la entrevista ligeramente bronceado y relajado, sentado al borde de la laguna, mientras pasan los “vaporetti” moviendo el agua del mar.

Esta imagen del artista, y su declaración, complicaría la emisión de un juicio relativo a la obra presentada en la misma Bienal, si el juicio fuera de índole exclusivamente ético. El mensaje moral de la obra es evidente: aquí Boltanski mezcla unas fotografías en blanco y negro de obras de la Bienal de 1938 y unas imágenes de crónica encontradas en la revista “L’Illustration”. El contraste se produce entre las imágenes de la Bienal, que tuvo lugar bajo la dictadura de Mussolini, y las imágenes de la vida real. Unas obras de estilo neoclásico y de autores ya olvidados por la historiografía, se contraponen a unas fotografías de crónica. Boltanski declara así su malestar respecto a un evento como la Bienal de Venecia, y expone su instalación en una pequeña habitación para “esconder su cadáver en el armario”. Sin embargo, ¿tiene sentido polemizar sobre un evento

¹⁹⁹ Soutif, Daniel, *Boltanski*, Galleria d’Arte Moderna, Charta, Bologna, 1997

como la Bienal y seguir participando en ella? Parece poco probable que la Bienal pueda realmente transformarse en un lugar para la reflexión moral y no ser sólo un escaparate. La actitud “degagé” de Boltanski en la entrevista, sin embargo, hace pensar que el propio artista juega muy a menudo con posiciones fácilmente moralistas.

En muchas obras, utiliza imágenes que parecen querer despertar una cierta indignación o algún tipo de reacción moral. Sin embargo, sus obras no tienen nunca una referencia directa a un acontecimiento concreto. Por tanto, en esta instalación de la Bienal, como en *Sans-Souci*, la referencia a la hipocresía fascista y nazi es una acusación más bien general a cualquier forma de duplicidad. Aunque el propio Boltanski ha sido tachado de hipocresía cuando, después de haber declarado en 1993 no querer participar más en la Bienal, se presenta nuevamente en Venecia en 1995. Es evidente, no obstante, que el juego polémico de las instalaciones del artista tiene su lugar propiamente en un evento como la Bienal, y no funcionaría en otro contexto. Cada gran manifestación necesita su crítica para subsistir, y la Bienal siempre ha ofrecido un espacio a las obras polémicas: la instalación de 1995 parece despertar una duda sobre nuestra capacidad de juicio, más que sobre la Bienal en sí misma. El artista inscribe en la fachada del Pabellón Italiano el listado completo de los artistas que han participado en la Bienal desde 1895, año de su fundación. Como en la instalación precedente, los nombres que reconocemos o recordamos son muy pocos. Otra vez parece erigir un monumento a la vanidad humana.

Boltanski no trabaja exclusivamente con los objetos encontrados, con las fotografías perdidas y reencontradas, sino también con los fragmentos que faltan, con los trozos de un puzzle interminable. En esta línea sugerente se enmarca también *La casa que falta*, una obra de 1990 creada con ocasión de *Die Endlichkeit der Freiheit*, una exposición organizada en Berlín después de la caída del muro que separaba la parte oeste de la del este. En esta exposición, participaban también artistas como Hans Haacke, Giovanni Anselmo e Ilya Kabakov. Para su proyecto, Boltanski elige una manzana de edificios de la parte este de la ciudad que había perdido su sección media durante los bombardeos de la segunda guerra mundial. Unos estudiantes de una escuela de arte alemana ayudan al artista a buscar todas las informaciones posibles sobre los antiguos habitantes de este edificio destruido y, finalmente, el artista sitúa unas placas en los muros de los edificios colindantes al demolido (**Fig. 60**). En las placas se encuentran los nombres de los antiguos residentes del edificio derrumbado, su profesión y también la fecha de su muerte (**Fig. 61**).



Fig. 60 La casa que falta, Berlín, 1990

Durante la investigación, los estudiantes recogieron más informaciones sobre estas personas y todos los documentos fueron posteriormente expuestos en unas vitrinas, especialmente ideadas para esta ocasión. Las vitrinas estaban ubicadas en las ruinas de un antiguo museo que se encontraba en la parte oeste de la ciudad, el *Berliner Geweber Ausstellung*, dedicado a la industria y también bombardeado. Esta intervención parece reunir idealmente la ciudad este y la oeste a través de fragmentos de memoria perdida y, finalmente, reencontrada. El espacio reconstruido es un espacio virtual: donde el artista pone las placas podemos imaginar los apartamentos donde las personas vivían, y donde pone las vitrinas podemos imaginar un museo. Las vitrinas están dispuestas en dos hileras de cinco (**Fig. 63**), y el espectador tiene que bajar una escalera de granito para acceder a un espacio de terreno abandonado donde anteriormente se hallaba el *Berliner Geweber Ausstellung*²⁰⁰.



Fig. 61 La casa que falta, Berlín, 1990

²⁰⁰ SOUTIF, Op. cit., p. 86



Fig. 63 La casa que falta, Berlín, 1990

En una nota, Soutif recuerda que uno de los comentarios más interesantes a esta obra se encuentra en el texto de un tríptico escrito en 1994 con ocasión de una exposición dedicada a Boltanski y a Marcel Duchamp en Ginebra²⁰¹. La constatación de Soutif parece significativa ya que el texto dedicado a *La casa que falta* es anónimo, y el paralelismo entre Boltanski y Duchamp parece también casual, aunque revelador. El “kiasma” que forman la investigación de *La casa que falta*, y en general la interpretación del *objeto encontrado* de Boltanski, y el *ready made* de Duchamp parece sorprendente. Donde Duchamp mina los fundamentos del mundo del arte poniendo una barbilla a *Monna Lisa*, Boltanski crea una obra de arte con las historias de unas personas desconocidas. En los dos casos, la interpretación tradicional de la historia está puesta en cuestión. Boltanski afirma que el interés de *La casa que falta* reside en el hecho de que sería posible repetirlo con cualquier edificio de París, Nueva York o Berlín. Sin embargo, es evidente que reunir idealmente dos zonas de una ciudad dividida por la guerra y devastada por ella tiene un significado específico. Así que las obras de Boltanski pertenecen a una línea de investigación contemporánea que reinterpreta el monumento, creando obras *site-specific* que trabajan con la memoria histórica, tanto individual como colectiva.

La puesta en cuestión de la noción misma de monumento pasa por la creación de obras efímeras y, sin embargo, profundamente emotivas, y por una reinterpretación de la historia que incluye a las víctimas y no exclusivamente a los héroes. En este sentido, me parecen emblemáticos los dos

²⁰¹ *Midi – Minuit/8*, Cabinet des estampes du Musée d’art et d’histoire, Ginevra, 27 Janvier-20 Février 1994, s. p.

“monumentos” de Hans Haacke y de Jochen Gerz y Esther Shalev. El primero interviene en 1988 en una plaza de Graz, en Austria, con una obra titulada *And You Were Victorious After All*. La obra reconstruye la decoración de la plaza del mercado que fue creada con ocasión de una celebración nazi en el año 1938, recordando así las simpatías que los ciudadanos austriacos habían demostrado por los nazis con ocasión de la anexión de la Styria en 1937. La polémica obra de Haacke trabajaba contra la amnesia colectiva, contra el olvido que intenta borrar los hechos históricos que aún influyen dramáticamente en nuestro presente: en la base del obelisco reconstruido se podían leer las cifras relativas a los muertos en la Styria durante la ocupación nazi. El monumento de Haacke fue destruido por un cóctel molotov, no obstante al control constante de la policía.

Aún más interesante, por ser menos explícito, es, desde mi punto de vista, el monumento de Jochen Gerz y Esther Shalev, la obra *Harburg Monument Against Fascism, War and Violence and for Peace and Human Rights*, de 1985-86. Se trataba de una columna de aluminio de cerca doce metros que se fue hundiendo en el suelo progresivamente hasta desaparecer en 1993. Los artistas invitaban a los transeúntes a añadir sus nombres a los nombres de los artistas para recordar y mantenerse alerta contra la violencia. La columna bajaba gradualmente para que se pudiera escribir sobre la superficie aún libre de nombres e inscripciones. Los artistas explicaban así su obra:

“We invite the citizens of Harburg, and visitors to the town, to add their names here to ours. In so doing, we commit ourselves to remain vigilant. As more and more names cover this 12 meter tall lead column, it will gradually be lowered into the ground. One day it will have disappeared completely, and the site of the Harburg monument against fascism will be empty. In the end, it is only we ourself who can rise up against injustice.”²⁰²

El carácter muy a menudo transitorio y hasta frágil de los “monumentos” del siglo XX parece reflejar la declaración de Gerz y Shalev: la memoria no puede ser salvaguardada por ningún monumento; somos sólo nosotros quienes podemos condenar la injusticia y luchar contra el olvido. La desaparición de estas obras nos deja una imagen mucho más persistente y duradera que cualquier monumento.

²⁰² Esta frase se encontraba en las fotocopias que la Profesora Anne Wagner del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de California, Berkeley, distribuyó a sus alumnos en una fantástica *lecture* sobre los monumentos en el siglo XX: *The Monument II, Inscription and Absence*. Agradezco infinitamente a la Profesora Wagner haberme permitido asistir a sus lecciones.

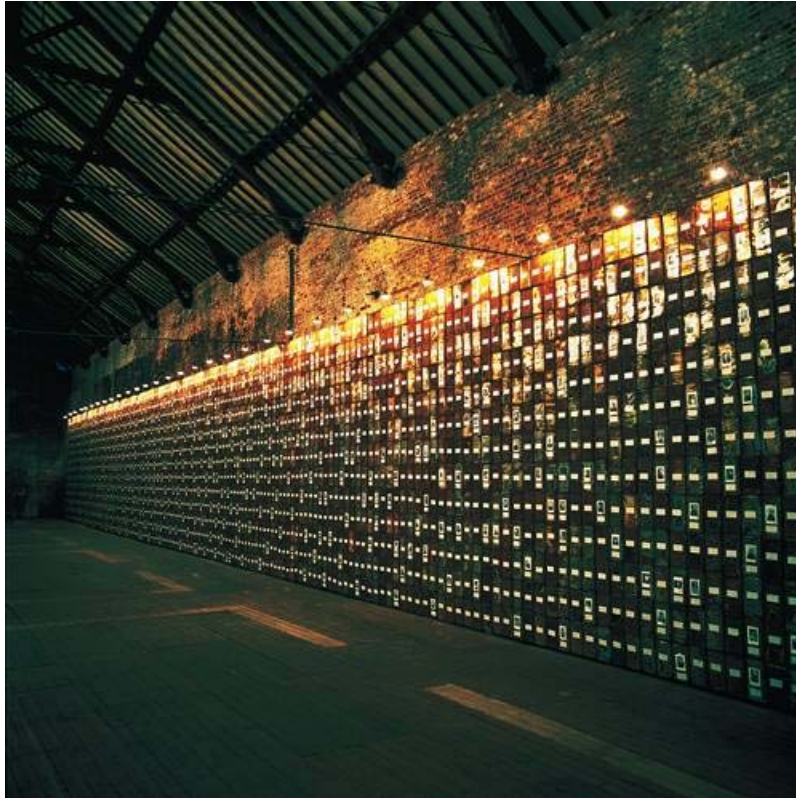


Fig. 64 Les Registres du Grand-Hornu, Instalación, 1997

Les Registres du Grand Hornu es un pasillo lleno de cajas metálicas marcadas con los nombres de los niños mineros que han trabajado en Bélgica entre 1910 y 1940, una instalación que el artista ha creado por ser expuesta en una mina en Charleroi, en 1997 (**Fig. 64**). Boltanski reutiliza las mismas instalaciones creadas anteriormente para otros lugares pero de una forma diferente, y afirma: “C’est comme un ragoût qu’on fait avec ce qui reste dans le frigo, je dis toujours la même chose”.²⁰³ Bromea así sobre el concepto de originalidad, de creación, arrojando otro pensamiento relativista sobre uno de los pilares de nuestra cultura: la unicidad de la obra de arte. Nada nuevo, después de Duchamp, sino por el hecho de que Boltanski lo hace en el seno mismo de la institución del museo, sin ninguna pretensión “anartística”. Parece también justificar esta especie de constante reciclaje con una cierta forma de “cariño” hacia los sujetos de sus obras:

“Aujourd’hui toute mes expositions sont comme cela, une seule oeuvre faite de mélanges. Il n’y a pas tellement de sujets en art qui concernent tout le monde. Je mélange les gens avec qui j’ai travaillé : les Suisses, le Club Mickey, les élèves du collège de Lentillères, les criminels. Il n’y a pas d’ordre. On ne sait plus rien d’eux. Ils sont à égalité. Ils ont appartenu à la chose humaine, c’est tout ce qu’on peut en dire. C’est comme les objets, les vêtements qui sont en bas.... Le manteau oublié, le visiteur qui se perd, le visage effacé où il ne reste plus rien à quoi se rattacher, que du noir, des trous. C’est terrible à dire, mais c’est vrai. La mémoire, ça ce perd vite. Mais j’inclus l’idée que chaque être humaine a été unique.”²⁰⁴

²⁰³ LINDGAARD, Op. cit., p. 33

²⁰⁴ BREERETTE, Op. cit.

La exposición *Monte di pietà*, del año 2002, parece paradigmática para entender la ambigüedad de la relación entre objetos, reflexión sobre la muerte y lugar.

Sergio Troisi²⁰⁵ analiza brillantemente la situación histórica de Palermo entre el reinado de Ferdinando IV y Maria Carolina, después de la aparente recomposición de las laceraciones sociales provocadas por la revuelta de 1773. Palermo era, en este periodo, un centro de pequeños artesanos y de una masa de trabajadores estacionales y diarios que mantenían los efímeros esplendores nobiliarios de una sociedad esclerótica. A pesar de eso, afirma Troisi, la institución del “nuevo Monte di Santa Rosalía”, con su distinción entre empeños preciosos y no preciosos, introduce una nueva paradoja en el sistema vigente: confirma la organización social y, sin embargo, utiliza los nuevos esquemas y métodos del adversario burgués, su racionalidad y eficiencia. Troisi sostiene que, sin embargo, este orden y eficiencia se aplica a la penuria y a la necesidad, sin producir bienestar o una evolución en la sociedad.

El Monte di Pietà, en 1801, se alojaba en un palacio perteneciente a la familia de los Branciforti y recogía los empeños menos preciosos: ropas, tejidos, ajuares, etc. El palacio parece un espacio fantasmagórico, donde una larga hilera de salas llenas de estanterías en un edificio gentilicio exponen objetos que testimonian la pobreza. Las estanterías cubren unas paredes altísimas, típicas de los palacios de la época, y a través de las escaleras y de las pasarelas se puede alcanzar cada una de ellas. Además, un sistema de poleas y carritos facilitaba el transporte de los objetos empeñados, transformando los espacios de las salas en un laberinto que, según Troisi²⁰⁶, recuerda mucho las *Carceri* de Piranesi. El Monte di Pietà parece simbolizar un universo opuesto al furor clasificatorio y organizativo propio de la ilustración. Como en Piranesi, la acumulación de los detalles implica el caos y la desaparición de los objetos en la adición²⁰⁷.

El “Monte di Pietà” se transforma en una metáfora, la metáfora de un mundo donde el orden de las cosas depende de su valor económico y donde, sin embargo, los objetos se encuentran perdidos en un laberinto que los condena al olvido y a la pérdida de valor. Resalta Sergio Troisi que la casa de empeño es casi el contrapeso a la visibilidad plena que la mercancía tiene que tener en la sociedad

²⁰⁵ TROISI, Sergio, *Monte di Pietà*, en Boltanski, *Monte di pietà*, Edizioni Charta, Milano, 2002, p. 7

²⁰⁶ Id. *Ibid.*, p. 8

²⁰⁷ “Un simile slittamento verso la *tabula rasa* e l’oblio accomuna così gli oggetti che, allineati uno accanto all’altro negli scaffali del Monte di Pietà, hanno depresso l’umore delle esistenze di cui erano impregnati gli individui che la schiera di celle uguali del *panopticon* – non a caso altra struttura di forte impianto teatrale – prometteva di sorvegliare e redimere; ma anche ai volumi di una biblioteca, una assimilazione svolta genialmente da Elias Canetti in *Autodafè* nella lunga scena straniata in cui la biblioteca del professore Kien viene svuotata dalla moglie Therese, e i libri condotti al proprio rovescio speculare, il Monte dei Pegni. Dispositivo introflesso di quel ‘potere cinico e livellatore della merce’ di cui parlava Marx [...]; la natura compositiva del Monte di Pietà occupa spesso una posizione cruciale nella grande narrativa ottocentesca.”, Troisi, *Op. cit.*, p. 9

moderna²⁰⁸. También sostiene que el “Monte di Pietà” de Palermo, con sus estanterías, escaleras y pasadizos, era una escenografía siniestra donde se movían los “Hombres-monos”, apodo de los sirvientes que buscaban o reponían los objetos en las estanterías.

Troisi trae también a colación el carácter onírico que Walter Benjamin reconocía en la mercancía en su monumental obra de los *Pasajes*²⁰⁹ y cómo este carácter es particularmente evidente en las estanterías del “Monte di Pietà”. Por todas estas razones, el “Monte di Pietà”, que funcionó desde 1801 hasta 1979, es uno de los lugares más sugerentes para hospedar una intervención de Boltanski. La marginalidad de los objetos recogidos en este espacio y la marginalidad de los hombres y mujeres que acudían a esta casa de empeños es motivo suficiente para explicar la fascinación que este lugar tiene que haber ejercido sobre el artista que trabaja desde hace más de treinta años con los objetos, los rostros y los nombres que perviven al flujo del tiempo²¹⁰.

Otra vez la filosofía de Walter Benjamin parece iluminadora para entender esta interpretación del *objeto encontrado*, no solamente por lo que se refiere al carácter onírico de la mercancía, sino más bien por su relación con el tiempo y la historia²¹¹. Las personas que acudían al “Monte di Pietà” eran esencialmente las personas “sin importancia”, anónimas, olvidadas, y sus objetos tampoco interesan a los historiadores. Por tanto, la recuperación de unos objetos y lugares “a-históricos”, perdidos en el flujo del tiempo, que Boltanski opera se acerca más a la interpretación de la historia de Benjamin que a la escuela de los *Annales*²¹². El interés de Boltanski por la historia es sólo tangencial. A mi juicio, su interés está más bien centrado en lo que la historia no puede recuperar, en lo que se ha perdido definitivamente, en el flujo del tiempo.

Troisi recuerda que, después de los años ochenta, cuando la obra del artista parecía haber asumido definitivamente unas dimensiones más monumentales, Boltanski vuelve a sus listados de objetos asépticos y neutros. En particular, decide presentar los “objetos perdidos” como una síntesis, una representación sin comentarios de la identidad de una ciudad: en 1994 se trata de la ciudad de Zurich, en 1994 de Glasgow, en 1995 de Nueva York y en 1997 de Mónaco. La investigación de Boltanski, también en estas “presentaciones” de objetos perdidos, parece seguir estando consagrada a la “memoria de los sin nombre”²¹³:

²⁰⁸ TROISI, Op. cit., p. 10

²⁰⁹ BENJAMIN, Walter, *Libro de los Pasajes*, Akal, Madrid, 2005

²¹⁰ TROISI, Op. cit., p. 10

²¹¹ BENJAMIN, Walter, *GS*, I, 3, 1241.

²¹² TROISI, Op. cit., p. 11

²¹³ BENJAMIN, Walter, *GS*, I, 3, 1241.

“[...] en tanto que en las cosas muere su valor de uso, las alienadas son ahuecadas y acarrean consigo, como cifras, significaciones. De ellas se apodera la subjetividad en la medida en que deposita en ellas intenciones de deseo y miedo.”²¹⁴

La identidad perdida del objeto depende probablemente de la relación íntima y exclusiva que el sujeto tiene con el objeto, una relación tan compleja que sólo el artista puede intentar recuperar. Así que, si el objeto y su significado están perdidos, el artista puede interpretar los deseos y los miedos que el hombre deposita en las cosas que le rodean. El círculo, en cierto sentido, se cierra, porque si los objetos se cargan de nuestros miedos y deseos, nuestra identidad se define a través de ellos. Nuestro nacimiento y nuestra muerte se encuentran en los objetos: la primera fotografía de nuestra infancia o el libro que hemos dejado abierto antes de morirnos. La muerte tampoco tiene que ser la definitiva desaparición de nuestro ser. Se muere cada día un poco, por lo que nunca somos idénticos a nosotros mismos. Esta mutabilidad e indefinición del ser es la que siempre ha fascinado, e incluso divertido, a Boltanski. “La vie, c’est quoi ? Une date de naissance, un tiret et une date de décès. Mais qu’y a-t-il entre les deux, que se passe-t-il ?”²¹⁵

2.3.3 La investigación sobre la muerte

Muchas de las obras de Boltanski tienen elementos que parecen evocar el Holocausto. El artista representa una parte de nuestra memoria, histórica e individual, que más fácilmente se convierte en olvido, por su terrible herencia y por la complejidad de su reelaboración. Como bien opina Luisa Passerini²¹⁶, la historia occidental está plagada de historias olvidadas y de identidades borradas. El arte contemporáneo, sin embargo, se caracteriza por una nueva atención a los problemas de la identidad: muchas artistas contemporáneas han investigado la complejidad de la identidad femenina; otros, la identidad homosexual; y muchos proyectos artísticos intentan facilitar la integración de las minorías en el tejido social de las grandes ciudades. Sin embargo, entiendo que la historia reciente, nuestro pasado más cercano y más dramáticamente presente, raramente encuentra una representación artística adecuada. Mientras que las identidades “minoritarias” parecen tener cada vez más voz para reivindicar su presencia en nuestra sociedad globalizada, la “Historia”, que constantemente oprime a estas mismas minorías, muy a menudo se tergiversa. Por tanto, la reflexión de Walter Benjamin sobre la historia es siempre reveladora, porque el menosprecio a todos los que no tienen poder o no tienen lugar en nuestra sociedad desarrollada es persistente, y la lectura que se hace de la “Historia” es siempre la de la tradición de unos pocos²¹⁷. La investigación

²¹⁴ BENJAMIN, Walter, Carta de Wiesengrund, 5 de agosto 1935, en *Fragmentos sobre teoría del conocimiento y teoría del progreso*, N 5, 2, recogidos en *La dialéctica en suspenso, Fragmentos sobre la historia*, traducción, introducción y notas Pablo Oyarzún Robles, Arcis-Lom, Santiago de Chile, p. 130

²¹⁵ THÉLY, Nicolas, “Christian Boltanski : ma vie sans mode d’emploi”, en *Le Monde*, 10-9-2003

²¹⁶ PASSERINI, Luisa, *Memoria e utopia, Il primato dell’intersoggettività*, Bollati Borlinghieri, Torino, 2003

²¹⁷ BENJAMIN, Walter, *La dialéctica en suspenso, Fragmentos sobre la historia*, ed. de Pablo Oyarzún Robles, Arcis-Lom, Santiago de Chile, 2004

de Boltanski toca un asunto extremadamente sensible y complicado, con el riesgo constante de caer en lo patético o, peor aún, en lo anecdótico. Desde los años setenta, por ejemplo el *Album de la famille D.* o *Les Inventaires*, parecen implícitamente aludir al horror de los campos de concentración. Lascault considera que toda la obra de Boltanski depende de esta memoria. *Les Inventaires*, por ejemplo, evocan las acumulaciones de objetos de las víctimas del Holocausto y *Canada*, exposición de 1988, alude al eufemismo utilizado por los nazis para designar los almacenes donde los judíos tenían que dejar sus efectos personales²¹⁸. Gumpert y, posteriormente, muchos de los críticos americanos, han interpretado toda la obra de Boltanski como una constante alusión al exterminio del pueblo judío. Lynn Gumbert afirma:

“Il semblerait que Boltanski ait dû attendre le milieu des années quatre-vingt pour être capable d’affronter le génocide des juifs européens et son propre héritage judaïque. Ses racines juives étaient obscurcies par le fait que son père s’était converti jeune au catholicisme, ce qui ne l’avait d’ailleurs pas empêché d’être plus tarde menacé par la déportation.”²¹⁹

Sin embargo, a mi modo de ver, la obra de Boltanski trasciende el horror de nuestra historia reciente para representar la tragedia de cualquier pérdida, de cualquier violencia y desaparición.

Escribe Lascault: “Même lorsque les adultes sont vivants, leur enfance est morte.”²²⁰ Las fotografías de niños o los objetos antiguos nos recuerdan nuestro pasado perdido y señalan que somos personas diferentes para siempre de lo que éramos. Sin embargo, Boltanski evita la tragedia: la elección de los materiales, pobres y familiares, y la estética minimalista lo alejan del lenguaje grandilocuente. La ironía y el juego son, también, elementos fundamentales de su obra. Escribe en una carta dactilografiada:

“On ne remarquera jamais assez que la mort est une chose honteuse [...] Ce qu’il faut, c’est s’attaquer au fond du problème par un grand effort collectif où chacun travaillera à sa survie propre et à celle des autres. [...] se conserver tout entier, garder, trace de tous les instants de notre vie [...] La tâche est immense et mes moyens sont faibles. [...]”²²¹

En el caso de Boltanski, al carácter efímero de sus instalaciones se añade el carácter azaroso de sus encuentros e investigaciones; el encuentro con objetos o indicios que parecen ser rescatados del olvido por pura casualidad. Soutif describe otra obra de Boltanski que pertenece a esta línea de investigación sobre la memoria y a esta interpretación del monumento: la *Fiesta de Purim* (**Fig. 65**). La “Fiesta de Purim” o “Fiesta de las suertes” es una fiesta hebraica que conmemora el peligro pasado en ocasión de la masacre ordenada por Aman, en los tiempos de Asuero, en una fecha determinada por la suerte. Boltanski crea un “monumento efímero” constituido de ropas de niños

²¹⁸ GUMPERT, Op. cit., p. 118

²¹⁹ Op. cit., p. 97

²²⁰ LASCAULT, Op. cit., p. 41

²²¹ BOLTANSKI, Christian, *Catalogue*, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln, 1992

iluminadas por unas simples bombillas conectadas a los enchufes a través de unos hilos eléctricos descubiertos. En ocasión de la exposición de la *Fiesta de Purim*, Arthur C. Danto escribe un artículo resaltando la capacidad de Boltanski para transformar unos simples objetos en metáforas²²². En este artículo, Danto analiza detenidamente la fotografía de Man Ray titulada “Moving Sculpture”, de 1920, donde se retratan unas sábanas movidas por el viento. Siguiendo su hipótesis sobre el fin del arte después de la supresión de la diferencia entre un objeto común y un objeto de arte, Danto afirma que sólo a mitad de los sesenta un artista ha sido capaz de realizar un trabajo constituido de sábanas y titularlo “Sábanas”.



Fig. 65 Pourim réserve, instalación, 1989

Danto analiza la obra de Boltanski, expuesta en la galería Marian Goodman en Nueva York en 1989. Según Danto, se trataba de una instalación muy destacable, donde distintas ropas de niño creaban un coloradísimo “patchwork”. La instalación, afirma, no parecía ser un documento sobre cómo vestían los niños a final de los años ochenta, sino que parecía enseñar unas indumentarias “sobrevividas” a los niños que las habían poseído. La ropa se

transformaba, entonces, en una metáfora, un suave Muro del Llanto, según Danto, un monumento aún más emotivo que el Memorial a los Veteranos del Vietnam, porque estos niños son anónimos, las ropas no tienen ningún nombre o referencia a individuos concretos. El filósofo recalca también que el título de la obra pone en relación los ropajes de niño con la fiesta judía, así que las indumentarias evocan indirectamente y dramáticamente los vestidos abandonados por los niños judíos antes de entrar en las cámaras de gas. La *Fiesta de Purim* es por tanto, según Danto, un monumento al Holocausto, una obra que pertenece a un género hasta ahora imposible y que, sin embargo, Boltanski consigue representar de modo convincente.

²²² DANTO, Arthur C., “Christian Boltanski”, en *The Nation*, 15 febrero 1989



Fig. 66 Fotografía de la Fiesta de Pourim en la Escuela de idioma Yiddish, París, 1939

Recuerda Soutif²²³ que en Estados Unidos, en los años ochenta, se interpretaba la obra de Boltanski como “arte del Holocausto” y que muchos críticos franceses, así como el mismo Boltanski, habían intentado corregir esta interpretación restrictiva. También Arthur C. Danto parece definir una línea interpretativa de la obra de Boltanski más amplia. El crítico recuerda las imágenes de la cultura Pop y sostiene que los retratos de Warhol se refieren a un mundo que desaparecerá cuando nadie sea capaz de reconocer los retratos de “Jackie, Liz, Marilyn, Elvis y Andy”. La referencia a los mitos de los años sesenta es una metáfora de la fugacidad, la representación de unas caras que resumen un fragmento de la historia condenado inevitablemente a la desaparición.

Danto recuerda que la potencia emotiva de la obra de Boltanski reside en su capacidad de representar una desaparición, el drama de unas caras desconocidas, y no tanto la representación de un drama particular. Recalca también que en nuestra cultura la muerte definitiva de un individuo acontece cuando la última persona capaz de reconocer su retrato ha desaparecido, insistiendo implícitamente en la relevancia que la cultura occidental otorga a la imagen.

El crítico, sin embargo, parece no insistir particularmente en la referencia a la infancia, en el dramatismo de la desaparición de una existencia aún en formación. La *Fiesta de Pourim* festeja la suerte, la fortuita conservación de la existencia, pero la relación que Boltanski instituye con esta tradición se refiere al drama de una desaparición tan temprana.

²²³ SOUTIF, Op. cit., p. 106



Fig. 67 Fotografía de la clase final de bachillerato “Chases”, Viena, 1931

El drama de la muerte de un niño es particularmente doloroso, porque en él confiamos todas las esperanzas de una existencia mejor, más perfecta y más justa. Un niño, además, tiene una historia mínima, por lo que su desaparición en el olvido es mucho más rápida. Sólo su familia cercana se acordará de él después de unos años: las relaciones que un niño ha tenido con otros individuos son limitadas, así que son pocas las personas que tienen memoria de él. La obra de Boltanski es convincente no sólo porque su conmemoración es anónima, sino porque su referencia al Holocausto es indirecta, como indirecta es la referencia a unas existencias concretas. Se entiende pues, el aprecio que Danto tiene por esta instalación en contraste con su crítica a las creaciones más tempranas de Boltanski²²⁴. Según el pensamiento de Danto, la “universalidad” de la expresión artística es una característica fundamental para su valoración. Las recolecciones de objetos de la infancia en lata de galletas de los años setenta, según él, tenían una referencia demasiado contextual, mientras que en la *Fiesta de Pourim* el artista utiliza objetos que tienen un contexto más amplio y, por lo tanto, un valor “más” universal.

Sin embargo, como ya hemos apuntado anteriormente, Danto parece olvidar el carácter universal de la referencia a la infancia y también el deseo universal de recolección²²⁵. Se basa en la suposición de que los objetos de la infancia del artista, recogidos en latas de galletas, son objetos cargados de sentimientos, que sólo pueden ser reconocidos como símbolos de su propia niñez por quienes se criaron en Francia. Sin embargo, es evidente que la ropa de niño de *La Fiesta de Pourim* o los objetos infantiles recogidos en unas latas tienen la misma eficacia, la misma “universalidad” por lo que se refiere a su referencia a un tiempo perdido. La diferencia fundamental reside en el hecho de que el relato de la *Fiesta de Pourim* implica un drama histórico concreto, el drama del pueblo judío,

²²⁴ DANTO, Arthur C., *Más allá de la caja Brillo, Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Ediciones Akal, 2003 Madrid, Tit. orig. *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, 1992

²²⁵ Id., *Ibid.*, p. 77

mientras que las obras más tempranas de Boltanski se referían a un drama existencial más genérico: la indefinición de nuestra identidad y la desaparición de nuestra infancia. Soutif recuerda que fue Lynn Gumpert²²⁶ quien relaciona la obra de Boltanski con el exterminio judío, aunque también hubiese precisado que en sólo dos casos el artista había utilizado las fotografías de jóvenes judíos: en la obra *Monument Lycée Chases* (**Fig. 55**) y en *Pourim Réserve* (**Fig. 66**). La investigación de Boltanski utilizaba también elementos formales que pertenecían a obras anteriores. La fotografía de la clase de último curso de bachillerato de una escuela privada judía del año 1931, Le Lycée Chases, encontrada por casualidad en un libro sobre los judíos de la Viena antes de la guerra, se transformaba en el objetivo de una exposición en la *Kunstverein* de Dusseldorf, en 1987. El artista utiliza las caras de los alumnos retratadas en la fotografía, agrandándolas hasta que se vuelven irreconocibles y espectrales. Encuadra, además, dieciocho grandes impresiones de estas mismas caras en sus habituales marcos de hierro blanco y posiciona cada imagen encima de dos columnas formadas por cajas de galletas oxidadas. Las cajas son las que el artista utilizó en 1970 para su obra *Boîte à biscuits datées contenant des petits objets de la vie de Christian Boltanski*. Se trata de las famosas cajas de galletas que Arthur C. Danto criticó por ser una imagen-referencia de una memoria “francesa” supuestamente no universal²²⁷. Boltanski las recupera después de casi veinte años y se transforman en una referencia temporal que apunta a un “mítico” pasado lejano. Gumpert recuerda que el artista había encontrado estas viejas cajas en la bodega de sus padres, oxidadas por el tiempo y con un aire aún más “antiguo”²²⁸.

En un artículo publicado en la revista *Art in America*, también Nancy Marmer relacionaba la obra de Boltanski con el drama judío, aunque su perspectiva se ampliaba, insistiendo en que, en la exposición *Lessons of Darkness*, se encontraba toda la producción oscura y teatral de los últimos siete años del artista. La utilización de fotografías anónimas parecía reflejar lo que Blanchot define como la “profundidad de lo superficial, la tragedia de la nada.”²²⁹ Gumpert también recuerda que el artista “[...] s’abstient obstinément de nommer directement l’Holocauste”²³⁰. Boltanski, además, siempre utiliza objetos “datados”, para evitar la referencia directa a los campos de concentración. El artista empleó, por ejemplo, una camiseta con el logotipo de la película *Batman* realizada en 1989²³¹. Por tanto, según Marmer, las obras de Boltanski se pueden leer más genéricamente como una conmemoración de todos los que murieron demasiado jóvenes, o como un réquiem por la

²²⁶ GUMPERT Lynn, “The Life and Death of Christian Boltanski”, en *Christian Boltanski: Lessons of Darkness*, Museo de Arte Contemporáneo, Chicago, 1988

²²⁷ DANTO, Arthur C., Op. cit., p. 77

²²⁸ GUMPERT, Op. cit., p. 104

²²⁹ MARMER, Nancy, “Boltanski: The Uses of Contradiction”, en *Art in America*, Octubre 1989, pp. 169

²³⁰ GUMPERT, Op. cit., p. 118

²³¹ Op. cit., p. 118

infancia perdida de los adultos, o, de un modo más restringido, como una representación de la nostalgia sentimental del artista por la pérdida de su propia infancia.



Fig. 68 Prueba para la imagen 20 de *Le Lycée Chases*

Sin embargo, como bien aclara Nancy Marmer, hay otra lectura posible de los trabajos fotográficos del artista, otra lectura que no excluye las anteriores, porque la característica principal de toda la obra de Boltanski es, realmente, la ambigüedad: su obra se podría leer como una parodia moderna del *Memento Mori* cristiano, y Boltanski sería entonces un fabricante nihilista y eficaz de símbolos de *vanitas*.

Marmer considera también que se puede tratar de celebraciones “narcisísticas” de la idea de la muerte, presentaciones perversas de reliquias fetiches de muertos²³². A mi juicio, el aspecto más cínico de la obra de

Boltanski -la particular complacencia en la repetición de imágenes que se refieren a la muerte- es lo que la crítica menos ha analizado, como si las obras maduras del artista tuvieran que haber abandonado el juego irónico, incluso sarcástico, tan característico de su juventud.

La constante alusión a su biografía, a veces totalmente ficticia, y su aparente egocentrismo se reflejan también en la invitación que el mismo Boltanski dirige a Soutif. El artista pide al crítico escribir un texto para el catálogo de una exposición en Madrid; la única condición es que el texto hable de él como si hubiese muerto desde hacía tiempo. Si Boltanski no fuese un artista que siempre ha jugado con la historia, se podría pensar que sufre de mitomanía. Soutif²³³ acepta el desafío y finalmente utiliza como epígrafe de su texto una frase de Paul Veyne²³⁴. Veyne sostiene que el campo de la historia es absolutamente indeterminado, aunque en esta indeterminación hay una sola regla: es necesario que todo lo que se encuentra en este campo haya realmente acaecido. La oposición entre la supuesta muerte de Boltanski, su “falsa” muerte, y la necesidad de buscar la “verdad” de los eventos en el campo histórico es una antítesis fascinante.

Boltanski siempre ha investigado la sutil línea que divide los hechos de su representación, burlándose de nuestra ciega confianza en la verdad de los documentos e investigando la posibilidad

²³² MARMER, Op., cit., p. 170

²³³ SOUTIF, Op. cit., p. 114

²³⁴ VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Le Seuil, Paris, 1971, p. 21

de reconstrucción de la verdad histórica o, por lo menos, su necesidad. Por ello, en toda la obra del artista encontramos este deseo de revelar la inconsistencia de nuestras creencias y la dificultad de definir cualquier tipo de verdad histórica. En su crítica, Soutif juega al mismo juego que el artista, inventando un texto que tiene todas las características de un relato histórico, fingiendo escribir sobre un hipotético pintor del final del siglo pasado llamado Christian Boltanski, un pintor que, sin embargo, nunca ha existido realmente. Soutif afirma que este nombre es claramente falso y que todos los historiadores están de acuerdo en afirmar que el conjunto de obras pertenecientes a distintos museos y firmadas con el mismo patronímico son, en realidad, obras colectivas. Los distintos fragmentos de objetos, las colecciones de fotografías, las grandes composiciones, incluidas las escenas extravagantes donde recita un personaje que pretende llamarse Christian Boltanski, serían el resultado de un trabajo colectivo, una “enorme Boltanskia”²³⁵.

Soutif imagina que esta expresión llegase a utilizarse hoy comúnmente para referirse a un mundo perdido donde todos los individuos son anónimos y pueden intercambiarse los recuerdos, y donde, definitivamente, la infancia se prolongaría indefinidamente hasta confundirse con la muerte. La cita de la frase de Paul Veyne parece recordarnos que también en el campo más restringido de la historia del arte confiamos en la verdad de los hechos contados y que, sin embargo, todo podría ser una enorme mentira.

Soutif titula su texto “Et in Boltanskia ego”, citando indirectamente un famoso ensayo de Erwin Panowski. Sin embargo, interpreto que el elemento más significativo de este texto no es su parodia de la historia o su parodia de la misma búsqueda del artista, o sea su constante preocupación sobre la identidad y su reflexión sobre la muerte. “Et in Boltanskia ego” implícitamente reflexiona sobre una de las características principales del arte desde las vanguardias hasta nuestros días: la disolución de la autoría y, por lo tanto, la investigación sobre el papel del artista. Es fascinante imaginar qué tipo de historia del arte podrá escribir un historiador del futuro, encontrando las obras del siglo XX después de una catástrofe. ¿Confiará en la verdad de las mismas obras de arte hasta creer que existió un artista llamado Mutt que firmó un objeto que representa una fuente? ¿Creerá en la muerte de un joven artista llamado Boltanski ocurrida en la avenida Jean-Jaurès en 1969? Desde Duchamp, la cuestión sobre la identidad no ha cesado de pertenecer al campo de investigación del mundo del arte y, sin embargo, la pretendida disolución de la imagen romántica del artista ha transformado a la postre identidades inconsistentes en verdaderos mitos²³⁶. En consecuencia, el mito del artista está más vivo que nunca. Una prueba es la capacidad del artista para implicar a un crítico como Soutif para que escriba una especie de necrológica, o para obligar Didier Semin a escribir un

²³⁵ SOUTIF, Op. cit., p. 114

²³⁶ OYARZÚN R., Pablo, *Anéستica del ready-Made*, Universidad Arcis, Ediciones Lom, 2000, p. 166

libro sobre él sin verlo nunca, cómo si estuviese muerto²³⁷. El artista juega a destruir su identidad para construir su propia mitología con una habilidad, a mi juicio, asombrosa: declara que Semin ha sido verdaderamente admirable ya que, durante la preparación del libro, no le ha telefonado nunca²³⁸.

La vida del artista, según Boltanski, tiene que ser una vida ejemplar, como la vida de los santos. Las vidas de los artistas tienen que transmitir un mensaje a través de las imágenes, y los pintores son como filósofos orientales: así como en el medioevo las ciudades deseaban obtener sus propias reliquias de santos, hoy los museos quieren tener un Mondrian²³⁹. Es significativo que Boltanski diga un Mondrian y no un cuadro de Mondrian, porque la obra encarna toda la mitología del artista, así como la reliquia representa la presencia física del santo. Recuerda Semin que Lynn Gumbert ha escrito un agudo texto sobre los *Archivos de C. B. 1985-1988* (**Fig. 69**).



Fig. 69 *Les Archives de C. B. 1985-1988*, 1989

Según Gumbert, esta obra es un verdadero monumento personal que se encuentra en la colección del Museo Nacional de Arte Moderna de París y que continúa la operación de deificación del artista empezada el siglo pasado²⁴⁰.

En un centenar de latas de galletas, se recogen todos los objetos que han pertenecido al artista hasta la fecha y que se encontraban acumulados en el estudio y en la casa de Boltanski. Sus cartas y sus recuerdos quedan finalmente archivados para la posteridad y, sin embargo, todos estos documentos tienen un orden casual que impide cualquier posible reconstrucción histórica. Es evidente que ninguna reliquia necesita ser archivada ni tener un valor documental, así que tampoco importaría que se descubriera, en un futuro próximo, que en el interior de las cajas no hay absolutamente nada

²³⁷ SEMIN, Didier, *Christian Boltanski*, Art Press, París, 1988

²³⁸ FLEISHER, Alain, Semin, Didier, "Christian Boltanski, la revanche de la maladresse", en *Art Press*, n. 128, septiembre 1988, p. 6

²³⁹ Id., *Ibid.*

²⁴⁰ GUMPERT, Op. cit., pp. 140-143

y que, una vez más, el artista ha ridiculizado nuestra fe. Como en los sarcófagos medievales, con los siglos, en las latas de galletas del artista encontraremos solo polvo, aunque acompañado por muchas leyendas sobre Christian Boltanski.

En los trabajos más recientes de Boltanski, la referencia al sudario, en sus imágenes proyectadas contra unos lienzos blancos, es también muy expresiva y dramática. Parece que los temas de la responsabilidad, de la culpabilidad, de la muerte, se resumen en este símbolo, como si una Verónica contemporánea hubiese tenido la valentía de asumir el riesgo de aliviar el dolor del hombre, fijando su rostro en unas imágenes fugaces. De esta forma Boltanski proyecta fotografías indistintas, donde las identidades resultan borrosas, sobre sábanas blancas, lencería, etc.:

“Every piece of cloth is potentially a picture, potentially Veronica’s veil, as the archetypal image of Christian painting. It portrays death and at the same time shelters it from view as shroud. It visualises the event in the space and in the same moment conceals it, frozen in time.”²⁴¹



Fig. 70 Les Portants, instalación, 1996

Los sudarios de Christian Boltanski aluden a la muerte, pero no la escenifican, simplemente llevan la marca de su presencia. Como la muerte, las imágenes del artista congelan el tiempo, lo bloquean, regalándonos unas imágenes que nos recuerdan al último instante y que, por esta razón, resultan tan inquietantes (**Fig. 70**). Según Glasmeier²⁴², Boltanski, como muchos artistas de los años setenta, reduce su arte a los mínimos términos, por lo que un papel blanco recuerda la escritura, una tela blanca, la pintura y un espacio vacío, un palco. Sin embargo, el verdadero último espacio blanco, el verdadero término último al que se refiere Boltanski es, evidentemente, la muerte, el final del tiempo y del espacio.

²⁴¹ GLASMEIER, Michael, “Tableau! Thoughts on the recent work of Christian Boltanski”, en *Christian Boltanski. Night in August*, Helsinki festival, Kunsthalle Helsinki, 1998, p. 82

²⁴² Id., *Ibid.*, p. 82

El carácter anónimo de las imágenes no significa, según Glasmeier, que se trate de una simple yuxtaposición democrática de identidades, sino que escenifica la angustia que surge de todo lo que no podemos entender, angustia que transforma estas imágenes en algo sagrado. El crítico sostiene también que la pintura no es más que una sombra, refiriéndose probablemente a la famosa condena platónica, y que la fotografía, esta engañosa verdad, no es más que una sombra del arte. Por tanto, el arte parece ser una forma de esquizofrenia que no intenta iluminar lo que se encuentra en la sombra, sino, más bien, permitir que, a nuestra vez, nos transformemos en sombra:

“This is no consolation, but it is a suggestion in painting to leave space for own shadow. Interval is the space for thought, painting is the tableau, the unknown is one’s own.”²⁴³

Boltanski insiste en que los artistas no pueden cambiar nada, sólo pueden poner cuestiones y despertar sentimientos. No extraña, por tanto, que en una entrevista a Aboucaya, Boltanski hable de la muerte y de la infancia:

“ Il est sûr que tout doit disparaître. Quand quelqu’un meurt, c’est ce que j’ai appelé la petite mémoire qui disparaît vraiment. [...] La grande histoire est dans les livres, mais la petite histoire est très fragile. [...] La première pièce que j’ai faite était d’essayer de garder dans des boîtes de biscuits ma vie, de tout préserver dans l’équivalent d’un coffre fort et naturellement je savais déjà que c’était impossible et totalement dérisoire. ”²⁴⁴

La afirmación de Boltanski acerca de que la “pequeña historia”, la historia individual, es muy frágil, me recuerda a la sospecha que Benjamin proyecta sobre la Historia y la tradición:

“¿De qué son salvados los fenómenos? No sólo, y no tanto, del descrédito y del desprecio en que han caído, cuanto de la catástrofe a que los aboca muy frecuentemente la exposición que hace de ellos un determinado tipo de tradición, “honrándolos como herencia”. – quedan salvados mostrando en ellos la discontinuidad. – Hay una tradición que es catástrofe.”²⁴⁵

El artista entiende perfectamente la inanidad de su esfuerzo. La vida y los recuerdos individuales no se pueden conservar. Sin embargo, como la religión, el intento de preservar la memoria es un fenómeno humano, aunque inútil.

“La rememoración (*Andenken*) es la reliquia secularizada. La rememoración complementa la “vivencia”. En ella se precipita la creciente autoalienación del hombre, que hace inventario de todo su pasado como capital ya sin valor. [...] La reliquia procede del cadáver, rememoración de la experiencia difunta que, eufemísticamente, se llama vivencia.”²⁴⁶

²⁴³ GLASMEIER, Op. cit., p. 82

²⁴⁴ ABOUCAYA, Op. cit., p. 56

²⁴⁵ BENJAMIN, Walter, *Libro de los Pasajes*, Akal, Madrid, 2005, N 9, 4.

²⁴⁶ BENJAMIN, Walter, *Parque Central*, (32 a), Obras, Libro I, vol. 2, Abada, Madrid, 2008

Sin embargo, creo que es la muerte como anulación de la identidad, como total desaparición del ser, lo que interesa a Boltanski. No hay memoria que pueda recuperar esta pérdida, no hay monumento que pueda regalarnos la inmortalidad. El tiempo borra todos los rastros de un individuo y la inmortalidad es solo una piadosa ilusión. Es por esta razón que las obras de Boltanski son tan dramáticas, porque el tema de la muerte es una presencia constante, una presencia que no ofrece ningún consuelo.

Cortés afirma también que la obra del artista es una obra de fuerte impacto emocional más que intelectual o reflexivo, y nos recuerda que el propio artista ha dicho: “Quiero hacer llorar a la gente. El arte debe crear emociones.”²⁴⁷ Cortés parece presentar a Boltanski como un artista “primitivo”, en cierto sentido, ingenuo y capaz de despertar de modo no mediato las emociones del público. Sin embargo, es posible que este crítico esté alimentando el mito del artista “ignorante” que el mismo Boltanski ha cultivado en todos estos años.

El arte de Boltanski es seguramente emocionante, pero también es ambiguo y paradójico, en cierto sentido, cínico. Si hace llorar al público, también lo confunde como un prestigiador que, después de habernos fascinado con un truco, nos lo descubre y muestra la tristeza de un mundo sin remisión posible. Los objetos y las fotografías de Boltanski no consuelan de la pérdida inevitable, no prometen una supervivencia en el recuerdo, sino que investigan al ser humano, su esencia frágil, sus dualidades, sus contradicciones, su relación con las convenciones sociales.

Cortés cita a Éliane Burnet quien afirma que Boltanski “[...] interroga a la muerte a través de los objetos que guardan alguna cosa del sujeto: eso que podríamos denominar los restos mortales.”²⁴⁸ Sin embargo, se podría afirmar también que Boltanski interroga a las personas a través de los objetos para intentar saber qué es la muerte, qué queda del ser humano después de su desaparición. Si las fotografías retratan una imagen convencional del individuo, un ser convencional y homologado con la estética imperante; si las indumentarias y los objetos relatan más bien el gusto de una época; si los documentos pueden ser falsificados o contener datos insignificantes, ¿qué cosas, qué indicios, pueden relatar a un individuo? Boltanski con sus obras parece afirmar que no existe ningún objeto que pueda mantener viva la memoria, que los objetos simplemente son como hilos que nos permiten recuperar, de modo intermitente, algo de nuestros recuerdos movedizos.

El tiempo que se encuentra entre el nacimiento y la muerte es el tiempo que el artista intenta explorar también en *Entre-temps*, exposición instalada en la galería Yvon Lambert en el otoño de 2003. Aquí el artista organiza unas veinte vitrinas que enseñan unos objetos personales: billetes de tren, fotografías, contratos, facturas, etc. El artista recalca que estos fragmentos se encuentran

²⁴⁷ CORTÉS, Op. cit., p. 34

²⁴⁸ BURNET, Éliane, “Dépouilles et reliques”, en *Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, n° 62, Centre Georges Pompidou, París, 1997, p. 51

“teatralizados”, puestos en escenas, y, sin embargo, su carácter dramático es menos evidente que las grandes placas cubiertas de pinturas cromadas que llevan las fechas de nacimientos y muertes de las personas. Las placas están iluminadas por unas luces de neón y, afirma Thély, se transforman en unos monumentos íntimos. Sin embargo, el contraste entre estas placas de personas que desconocemos y la acumulación de objetos que pertenecen al artista parece evidenciar la oposición entre identidad anónima y mitología. La identidad del artista es, finalmente, una construcción:

“Plus on accumule les archives, plus on cache quelque chose. Il y a des choses qui sont lisibles pour moi mais qui ne le sont pas pour les autres. Il y a aussi des choses que l’on oublie. Alors, pourquoi garder tout cela ? La vie privée d’un artiste est mêlée à son travail. Ces vitrines sont comme des portraits chinois.”²⁴⁹



Fig. 71 Les Tombeaux, Exposición *Nightfall*, 1998

El artista mezcla objetos que reflejan momentos de su vida con símbolos de la vida y de la muerte de personas desconocidas para nosotros, recordando que, finalmente, todas estas cosas tienen verdaderamente significado exclusivamente para él. Parece decir que la distancia entre la vida y la muerte se colma con objetos que no revelan nada de nuestra identidad y que, sin embargo, aumentan nuestra propia mitología. Los objetos del artista nos dicen tan poco sobre él como las fechas de nacimiento y muerte que se encuentran sobre una lápida: los objetos, como las fechas, son testigos de este “entre-temps” que ha sido nuestra existencia. El artista afirma también: “Nous ne sommes pas remplaçable, mais nous sommes quand même remplacés. C’est la seule chose optimiste du monde: la vie continue.”²⁵⁰

Como Boltanski bien sabe, la vida continúa a nuestro pesar, y es por esta razón que intentamos contar su propia historia, porque el artista, quien quiera que sea, no puede ser reemplazado tan fácilmente.

²⁴⁹ Id., *Ibid.*, p. 8

²⁵⁰ THÉLY, *Op. cit.*, p. 8

La obsesión por la muerte y el interés por la reconstrucción y ordenación de fragmentos son elementos que se encuentran también en otra exposición del artista que tuvo lugar en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1998. Boltanski parece profundizar en el tema del tiempo y de la memoria de un modo cada vez más personal, como si su madurez lo impulsara a reconstruir no sólo una memoria indefinida, sino también la memoria particular de su propio recorrido artístico. De esta manera, la exposición de 1998 se titula *Dernières Années*, como si el artista necesitara explicitar su deseo de recopilación. Sin embargo, la exposición no es una recopilación de sus obras, sino una reflexión sobre su pensamiento: Boltanski juega con el concepto de museo y organiza la exposición en “les entrailles du bâtiment”²⁵¹, en el subsuelo del Palais de Tokio. Así, las zonas normalmente prohibidas al paso de los visitantes, las “entrañas” del museo (haciendo referencia al símbolo perdido más conocido de la París “fin de siècle”, les *entrailles* de Les Halles, el mercado descrito por Zola), acogen lo que Boltanski define no tanto como una obra, sino como un recorrido.

En efecto, el espectador baja al subsuelo y, después de la sala des *Images noires* y de *Portants*, puede elegir si ir a la izquierda y subir, ganando la salida, o continuar su viaje por el universo de Boltanski. El viaje, recuerda Lindgaard, termina con una de las instalaciones más celebres del artista: *Perdus*. Se trata de la exposición caótica, sin orden, de los objetos perdidos que se encontraban en la oficina de *Objet trouvé* de la rue de Morillons. Durante tres meses, el servicio de limpieza se ocupó de recuperar del olvido estos objetos. El listado de objetos expuestos detrás de una red sutil, incluye una pierna artificial y unas cenizas funerarias olvidadas a la entrada de un cementerio. *Perdus* recuerda a las investigaciones surrealistas, defendiendo que el mundo real es mucho más “surrealista” de lo que nuestra imaginación puede sospechar. Esta exposición de Boltanski también parece investigar la ironía agridulce de nuestra existencia: todos los objetos perdidos son como un *memento* de la inconsistencia de nuestra vida y, también de nuestra muerte. ¿Cómo podemos olvidar las cenizas de un muerto a la entrada de un cementerio? La muerte, finalmente, no es tan importante, porque conseguimos olvidarnos de ella constantemente.

Dernières Années es, finalmente, una exposición que recopila el trabajo de investigación de los últimos años, en un lugar, el Palais de Tokio, “institucional” en el panorama cultural de París. En el mismo museo se encuentra una instalación del artista, *La réserve du musées des enfants* (**Fig. 72**), que Boltanski había creado en 1989 para “Histories de musées” y que, de intervención temporal, se ha transformado en obra permanente del museo²⁵².

²⁵¹ LINDGAARD, Jade, “Rendez-vous a la cave, chez Boltanski”, en “Aden”, de 13 a 19 mayo, 1998 p. 33

²⁵² BREERETTE, Geneviève, *Christian Boltanski, un guide sur les chemins de la mémoire*, en “Le Monde”, 14-05-1998



Fig. 72 Réserve du musées des enfants, 1989

Sin embargo, para esta exposición, el artista convierte el espacio del museo en un espacio desconocido, sin referencias. No existe un recorrido definido ni indicaciones claras, así que el espectador se puede perder, puede no ver alguna obra o puede abrir una puerta equivocada. El tema de la exposición, afirma Boltanski²⁵³, es la pérdida de identidad y, a mi juicio, resulta extremadamente interesante reflexionar sobre esta pérdida en una exposición recopilatoria de la obra del artista. Boltanski parece insistir en la dificultad de definir su propia identidad artística, que puede ser sólo esbozada por una serie de simples indicios. Parece afirmar que en sus “Dernières annés” no ha recuperado su identidad o, si es posible, incluso ha perdido aún más la seguridad sobre lo que es. Boltanski no existe y, sin embargo, expone *Lits*, una pieza de 1998, como *Perdus*.

Lits está constituida por unas camas de hospital iluminadas por un tubo suspendido, como un “appareil à perfusion”, en cima de la almohada, de las sábanas, de la manta, que se puede ver inclinándose por encima de un velo de plexiglass.

“Ce sont des lits et ça n’en est pas. Ils n’en ont pas le format. C’est une salle de souffrance. Ça renvoie à l’hôpital, à la mort. Mais je ne voulais pas être illustratif. Il n’y a plus de représentation humaine, que le souvenir d’humains, qui circule. C’est plus reposé dans le cimetière.”²⁵⁴

Boltanski representa el sufrimiento, la angustia de una sala de hospital, pero esta misma angustia circula en el ambiente sin tener un nombre o una cara. Las camas tampoco se pueden tocar, una superficie transparente de plexiglass nos separa de cualquier posibilidad de consuelo, de contacto.

²⁵³ Id., Ibid.

²⁵⁴ BREERETTE, Op. cit.

Las camas son por tanto frías alegorías del sufrimiento y de la muerte y, a diferencia de los *Monuments*, no tienen caras. No podemos identificarnos con el sufrimiento de nadie y, por esta razón, la angustia que estas camas producen es aún más profunda. Aquí Boltanski opera, de modo emblemático, una “transfiguración del objeto común” y transforma una cama en un monumento al sufrimiento. Prueba una vez más que no existen objetos comunes, que todos los objetos tienen un valor en relación a nuestra experiencia, a nuestra memoria y que, por lo tanto, los objetos no son nunca simples utensilios.

La memoria de las cosas y de las personas se difumina rápidamente, por lo que todo se parece a todo cuando el tiempo ha borrado los contornos de las fotografías, eliminado los colores, aplanado las esquinas y modificado las superficies. Sin embargo, incluso aunque todas las imágenes utilizadas por el artista se puedan intercambiar, algo se mantiene “diferente”: cada ser humano que ha sido, ha sido de un modo “único”. Aunque todos los objetos y las fotografías utilizadas por el artista simbolizan lo mismo, cada objeto y cada fotografía representa un fragmento irrepetible del pasado.

Bénichou²⁵⁵ cita a Filiberto Menna y su concepción de la “memoria”: un acto de la representación que tiene lugar en la distancia que se encuentra entre la traza y el advenimiento²⁵⁶. En esta idea de la memoria como imaginación no hay espacio para quejarse de la presunta infidelidad de la representación hacia el pasado, porque esta infidelidad es la que estimula la creación artística. Sin embargo, Boltanski representa dramáticamente la distancia entre representación y pasado para recordarnos que nuestra memoria es siempre “ficticia”. Nos muestra fotos “falsas”, fotos que representan algo que no corresponde con la descripción o imágenes que el mismo artista desmiente. Utiliza un procedimiento que se acerca más a una puesta en cuestión crítica de cualquier intento de reconstrucción histórica que propiamente a una recreación artística, por lo que la afirmación de Lyotard citada por Breerette me parece más adecuada:

“Ce qui serait dément ce serait de prétendre restituer intégralement le maintenant d’alors comme s’il était le maintenant de maintenant. Démence due à un oubli ontologique : on omet que ce qui arrive est d’emblée différé et distancié, qu’il lui appartient d’être oublié.”²⁵⁷

Esta pretensión ridícula, la de creer que el pasado puede ser restituido como si fuera presente, me recuerda también a la frase de Novalis citada por Grassi²⁵⁸:

²⁵⁵ BÉNICHOU, Anne, “Christian Boltanski, les inventaires du quotidien pour ne pas perdre la mémoire du monde”, en *Parachute*, n° 88, Paris, 1997, p. 7

²⁵⁶ Id., *Ibid.*, p. 7

²⁵⁷ LYOTARD, Jean Françoise, “Monuments des possibles”, en *Moralités postmodernes*, Galilée, Paris, 1993, p. 146

²⁵⁸ GRASSI, Ernesto, *La metafora inaudita*, Aesthetica edizioni, Palermo, 1990

“Alrededor del hablar y escribir, circulan extravagancias. El recto discutir no es que un juego de palabras, mientras el error ridículo, que tendría que extrañarnos, es que la gente cree de hablar en función de las cosas”²⁵⁹.

El error ridículo, que Boltanski subraya constantemente, es confundir la representación con la cosa: una imagen representa, como el lenguaje, la realidad, pero no nos cuenta mucho más de lo que ya sabemos sobre de ésta. Así como el pasado se nos escapa, y cualquier documento es sólo un indicio de éste, la fotografía de una persona es, como el lenguaje, un código de representación compartido que no revela casi nada sobre la identidad de la persona representada. Así que el pasado no se encuentra en las fotografías o en los documentos. Y de la misma manera nuestra memoria guarda sólo unos indicios endebles que, con el tiempo, se vuelven indistintos:

“Oublier cet oubli est ce qui menace le plus nos lieux de mémoire, et c’est ce que les oeuvres de Boltanski ne nous permettent pas d’oublier.”²⁶⁰

La muerte, la vida, la justicia y la injusticia, lo que es bello y lo que no lo es: el artista parece desafiar cualquier idea preconcebida para afirmar, finalmente, que sabemos muy poco sobre cualquier cosa y que, en la mayoría de los casos, nos equivocamos u olvidamos la verdad.

Boltanski crea una nueva película en 2005 y parece cerrar el círculo de su creación, utilizando un medio que, en su juventud, había sido particularmente fértil. Recuerda Jean-Hubert Martin²⁶¹ que unas de sus primeras películas, *L’homme qui tousse*, tenía el mérito de ser muy breve. Duraba dos minutos y treinta segundos y, sin embargo, eran unos minutos insoportables. Según Martin, los vídeos de los artistas contemporáneos tienen la fama de ser muy largos y requerir, por parte del espectador, mucha paciencia. Boltanski, sin embargo, siempre se ha caracterizado por la síntesis en sus vídeos. La película *6 septembres*, de 2005, cuenta una vida en cinco minutos: no se trata de una película biográfica, sino de una película “emblemática” de la vida del artista. Boltanski ha conseguido recuperar, con la colaboración del *Institut National de l’Audiovisuel*, todas las noticias transmitidas por el telediario el día de su cumpleaños, el 6 septiembre, desde 1944 hasta hoy. Construye, así, el resumen de una historia fragmentaria de sesenta años de duración: las imágenes, sin embargo, están transmitidas a una velocidad mayor de lo normal y se transforman en una miscelánea sin sentido, una especie de reflexión sobre la *vanitas*. Esta película recuerda a esa creencia esotérica de que, antes de morir, el hombre vuelve a vivir toda su vida en pocos segundos²⁶². A mi parecer, el experimento es algo más que una reflexión sobre la inconsistencia de la vida: de un modo genialmente inmediato, el artista evidencia la falta de interés y de relación que los hechos históricos tienen con la vida privada de las personas, la distancia abismal que la

²⁵⁹ NOVALIS, *Monolog*, 1798 (La traducción es mía)

²⁶⁰ BÉNICHOU, Op. cit., p. 7

²⁶¹ MARTIN, Jean-Hubert, “Ultime notizie del compleanno di C. B.”, en *Christian Boltanski*, 6 Septembres, PAC, Charta, Milán, 2005

²⁶² Id. Ibid., s. p.

“Historia” contada por los telediarios tiene con la historia de cada uno de nosotros. Sin embargo, consigue también materializar otra angustia existencial: la relatividad temporal. Los “seis septiembrés” que el artista recupera en una película de cinco minutos pertenecen a la vida de una persona de sesenta años. Cinco minutos representan algo más que la mitad de un siglo y esta representación no tiene ningún poder sobre nuestra imaginación porque, como bien señala Martin, la memoria humana no puede retener la cantidad de informaciones contenidas en estos cinco minutos. Así que esta película es una especie de reflexión sobre la imposibilidad de la memoria o su relatividad: de los muchos cumpleaños que esperamos vivir, no recordaremos más que una parte ínfima y estos recuerdos, además, probablemente no serán de ningún interés para la mayoría de los otros seres humanos. Contrariamente, leyendo las páginas de un libro de historia contemporánea o mirando un documental sobre el siglo que acaba de terminar, nos daremos cuenta de que la mayoría de los eventos “históricamente relevantes” no han tenido, para cada uno de nosotros, el mismo significado y que, incluso, muchos han pasado desapercibidos.

Experimentar en cinco minutos la “relatividad” de la historia y la “relatividad” de la memoria puede ser una experiencia soberanamente angustiada, aunque también puede ser liberadora. Si nada de lo que hemos vivido es tan importante como para tener que pelear por conservarlo, el futuro nos sonríe como una isla libre de compromisos: ojalá fuera así. La memoria, sin embargo, sigue trabajando y eligiendo a escondidas nuestros recuerdos y nuestros fantasmas. Boltanski parece querer recordarnos que el pasado no desaparece nunca, aunque quede olvidado en una estación de tren o en una caja oxidada.

Una de sus últimas creaciones ha sido una instalación en el Grand Palais de París. En ocasión de *Monumenta 2010*, Boltanski ha creado una intervención en el interior del gran edificio de cristal de los Campos Elíseos. Después de la intervención de Anselm Kiefer en 2007 y de Richard Serra en 2008, la de Boltanski reflexiona sobre la identidad y la desaparición. *Personnes* es una instalación que recoge toneladas de ropa esparcida por el suelo y que metaforiza la muerte a través del brazo de una gran grúa mecánica. Ese brazo, el brazo del destino o de un dios igualmente implacable, subtrae de una montaña de ropa unos cuantos vestidos y los tira desde lo alto escenificando la aleatoriedad de la muerte. En el suelo la ropa se encuentra ordenada entre campos rectangulares delimitados por pilares industriales de acero cortén. Cada campo de ropa, como si se tratara de la tumba de un cementerio, se encuentra iluminado por unos neones suspendidos desde unos hilos eléctricos.

La exposición tuvo lugar en el invierno de 2010 y el espectador tenía que entrar en el Palacio y experimentar la sensación de frío de este gran edificio en invierno. Antes de poder percibir la

instalación, el espectador tenía también que rodear un gran muro de latas de galletas que marcaba la distancia con el mundo de afuera. Finalmente, el ruido del latido de unos corazones acompañaba al visitante en su recorrido por los campos de la instalación²⁶³.

En el mismo periodo, otro proyecto, *Après*, y una exposición monográfica del artista, se exhibían en el Museo de Arte Contemporáneo Mac/Val. Boltanski ha elegido este magnífico edificio situado en las afueras de París como para obligar al visitante a pasar desde los fastos del centro de la ciudad al paisaje fracturado y conflictivo de la periferia parisina. Aquí una instalación impactante sumerge al espectador en una sala totalmente a oscuras. Se trata de un laberinto de paneles cubiertos de plástico negro que se mueven por efecto de unos ventiladores. El visitante se mueve entonces por el laberinto buscando unos neones que iluminan levemente la enorme sala. Los neones forman parte de unos maniqués de madera que recuerdan al *Hombre que camina* de Giacometti. Cuando el espectador se acerca a un maniquí, atraído por la luz, éste le propone una pregunta con la voz baja y algo crepuscular del propio Boltanski: “¿Y vosotros cómo habéis muerto? ¿Habéis sufrido mucho?”.

En el muro final de la sala, el espectador encuentra unos cuadros totalmente negros colgados de un modo parecido a las fotografías de todas las instalaciones precedentes del artista. Sin embargo, en este caso los retratos son totalmente negros. Es que después de la muerte, *après* de la mort, parece decir Boltanski, no queda absolutamente nada de nosotros. Ni la ropa, ni las fotografías, ni los archivos pueden decir nada más.

Finalmente todo ha sido parte de un espectáculo que el artista ha creado para nosotros, para que nos emocionáramos un poco pensando en esta cuestión tan terrible y vergonzosa que es la muerte.

²⁶³ V.V., A.A., *Christian Boltanski, Monumenta 2010/ Grand Palais*, Beaux Arts, TTM Éditions, París

Apéndice I

He encontrado a Christian Boltanski en su estudio y he podido asistir a una de sus horas de tutoría en la École de Beaux Arts de París. El 2009 es su último año como profesor y antes del verano, como de tradición, la Escuela abre sus puertas a los ciudadanos para que puedan apreciar los trabajos y las investigaciones de los estudiantes. Así que la atmósfera estaba muy cargada de expectativas y parecía que los jóvenes artistas esperaran del profesor algo más que un simple juicio sobre sus proyectos. El artista analizaba las obras y escuchaba las descripciones de los proyectos con mucha atención para analizar finalmente las propuestas y proponer sus soluciones. Su juicio crítico iba más allá de la simple valoración estética e intentaba ofrecer a cada estudiante una visión en perspectiva de su trabajo, una interpretación sobre su personalidad y sus posibilidades de desarrollo futuro. Sin ser demasiado duro pero siendo sincero, el profesor manifestaba su opinión y revelaba su don natural para cautivar y fascinar al auditorio. Entremezclando narraciones ficticias e historias reales, ofrecía a los estudiantes su visión del mundo del arte y su interpretación de la creación artística. Christian Boltanski es un narrador magnífico y sus palabras parecen parábolas que hay que descifrar. También es un seductor y no extraña que su película preferida sea *La noche del cazador* de Charles Laughton. El protagonista de la película de Laughton es un hombre de Dios y un embustero y Boltanski parece fascinado por la ambivalencia. Es difícil distinguir hasta que punto sus palabras intentan convencer y hasta que punto son reflejos de sus verdaderos pensamientos. Así que durante estas dos horas de tutoría y la conversación privada que siguió no ha sido fácil distinguir el límite entre verdad y ficción, un límite que resulta difuso en toda su investigación artística.

Uno de los jóvenes estudiantes presentaba una obra compuesta por una columna de madera que contenía una caja de sonido conectada a un ordenador. El ordenador tenía registradas unas ondas de sonido que la caja reproducía. El estudiante había puesto en el interior de la caja un material blanco, parecido a pintura pero más sólido, que botaba al ritmo del propio sonido. Boltanski miró interesado la obra y empezó a imaginar al estudiante echando materiales diferentes en distintas cajas, vestido como un prestidigitador. De repente, se puso a echar en la caja confeti que se encontraban en el estudio y la caja *minimalista* se transformó en una caja mágica. El artista contaba a los estudiantes que esta instalación le recordaba la obra del amigo Dupuy. Según Boltanski, este artista había sido tan pobre que para sobrevivir cocinaba unas *Quiche Lorraine* que después intentaba vender a los distintos bares de su barrio. Todas las *Quiches* que no había conseguido vender se las comía finalmente él. El cuento parece pertenecer a este mundo fabulado y de ficción que relata la vida de los artistas según la tradición del genio marginal, tradición que se ha mantenido vigente desde Vasari hasta hoy. Finalmente, la coincidencia entre la obra del joven estudiante y la de Dupuy resulta sorprendente. En 1968 Jean Dupuy²⁶⁴ realiza *Cône pirámide*: un paralelepípedo de madera y vidrio que contiene un cuadrado de caucho. El cuadrado es iluminado por un proyector y sobre el proyector se encuentra un pigmento orgánico rojo. Un altavoz bajo el cuadrado de caucho está conectado a un estetoscopio electrónico. Finalmente, las pulsaciones cardíacas del espectador ponen en marcha la máquina. Las pulsaciones, amplificadas por el sistema electro-acústico, hacen vibrar la membrana de caucho que deja volar en el aire, al ritmo de las pulsaciones, el polvo del pigmento rojo. El pigmento diseña en el campo de luz creado por el proyector una forma circular y piramidal a la vez. El parecido entre la obra de Dupuy y la instalación del joven estudiante es evidente, sin embargo la intención de Boltanski no era infravalorar su interés sino subrayar que lo importante no es tanto la originalidad cuanto la capacidad del artista para contar una historia. La historia contada por una obra de arte no tiene porque ser razonable pero cada obra tiene que contar una historia. Por esta razón el profesor imagina al joven estudiante vestido de ilusionista, echando materiales de distintos tipos en diferentes máquinas sorprendentes. No es la novedad de la idea ni la novedad de los medios utilizados sino la capacidad para contar una historia la que otorga validez a una obra de arte.

²⁶⁴ Dupuy, Jean, *A la bonne heure*, Semiose eds., Paris, 2008



Fig. 73 Sol LeWitt, Dance, 1979 (copyright 1979 Nathamel Tilestone)

La habilidad para contar una historia, según Boltanski, depende también del temperamento del artista. En cierto sentido, la falta de energía, de convicción, disminuye la credibilidad de una obra de arte. Analizando las obras de otra joven estudiante, el profesor afirmaba que sus piezas no estaban ni suficientemente “mal hechas” ni suficientemente “bien hechas”; sus instalaciones no justificaban la forma elegida, añadiendo que para él se trataba de una cuestión de temperamento, de falta de energía. Así que para explicar su idea de “fuerza del arte”, Boltanski citaba la obra *Dance* (Fig. 73), de 1979, un video realizado por Sol LeWitt para un espectáculo de danza de Luchinda Child, con música de Philip Glass. Según el artista, la distancia entre el movimiento de las bailarinas reales y la decoración del fondo, donde se proyectaba un video de danza, otorgaba fuerza a la obra.

Contaba el artista que hace años había comprado en las Ramblas de Barcelona unas 300 revistas porno para sus instalaciones y que, sin embargo, nunca las había utilizado porque eran demasiados “bellas”, estéticamente relevantes, y la obra habría resultado “moche”, sin fuerza. Entiendo, entonces, que según Boltanski la relación entre historia contada y materiales utilizados tiene que ser suficientemente necesaria como para realzar el valor de la narración sin poner en primer plano los materiales empleados. Por la misma razón, el artista se mostraba preocupado por el futuro artístico de otro joven estudiante. Sus fotografías eran estéticamente impecables, unos interiores sin ninguna presencia humana iluminados por una luz que subrayaba fríamente los contornos de los objetos. El riesgo, según el profesor, era la adecuación a la moda: un esteticismo frío que deriva del buen gusto, de la capacidad de encuadrar bien los sujetos, de la representación de unas decoraciones *kitsch* o de unos interiores vacíos que demuestran el interés por el teatro pero que no revelan ninguna carga emotiva. Según Boltanski, cada artista tiene que tener algo muy preciso que contar y después puede olvidarse del código de representación. Cada artista tiene que enseñar lo que normalmente no somos capaces de ver. Las fotografías del joven estudiante parecían enseñar algo que hubiera mirado a través de unas vitrinas pero las fotografías no contaban nada de él. El fotógrafo era totalmente *exterieur* a sus propias fotografías. Finalmente, el profesor afirmaba que en estas fotografías “Il n’y a pas d’engagement”. Esta afirmación me parece interesante porque refleja la interpretación de la obra de arte de Boltanski. El compromiso del artista no es la asunción de una posición militante sino su capacidad para volcarse en la creación. La obra de arte tiene que ser el reflejo de sus sentimientos, vivencias o pensamientos y no puede reflejar exclusivamente su capacidad “técnica”, su manejo del lenguaje. La necesidad de que una obra de arte cuente una historia deriva de su idea de “engagement”: la historia funciona si el artista cree en ella y la cuenta con toda su fuerza. Cualquiera que sea el medio utilizado, lo importante es su fé en la historia

contada. Boltanski parece pensar en un compromiso moral hacia la obra de arte, una necesidad para el artista de volcarse en ella, que no depende ni de la seriedad ni de la veracidad de la historia contada sino de la necesidad que el artista experimenta cuando decide contarla. El joven estudiante preguntó entonces que entendía por “engagement” y el artista se puso a contar otro relato. Un amigo estaba obsesionado por la decoración de su piso. Tomaba inspiración de las ciudades italianas, de los castillos de la Loira, de los interiores de las casas rusas, etc., que había visto en sus muchos viajes. Finalmente, su interior era un “intérieur de pacotilles, insupportable à vivre”. Refiriéndose finalmente a las fotografías del joven estudiante, terminaba así su crítica: “Tu ne te vois pas dans ça.” Los interiores de pacotilla de muchas obras de arte contemporánea son, a mi parecer, los que denotan esta lejanía del artista respecto al objeto representado, la capacidad para adecuarse a un lenguaje determinado y, también, la indiferencia que salvaguarda los elementos formales y que elimina cualquier posible conexión emotiva entre obra de arte y espectador. Así que Boltanski decía a los estudiantes: “Personnellement, j’ai envie de l’engagement.” Para simplificar su idea, el artista citaba la exposición de Lawrence Weiner “As far as the eye can see”²⁶⁵, constituida de grandes frases reproducidas en las paredes del museo, y la película de Truffaut “La nuit américaine”, de 1973. En esta última el protagonista, con una pistola en la mano, afirmaba: “Le métier d’être artiste est de choisir.”

El profesor recomendaba a los jóvenes artistas de aplicar siempre en sus proyectos el principio de economía: lo menos caro, lo más fácil, etc. Desde luego, es un principio que siempre ha respetado en sus instalaciones, consiguiendo con pocos medios unos efectos dramáticos sorprendentes. Subrayaba también que cuando organiza una grande exposición, tiene la costumbre de hacer el recorrido muchas veces para construir el espacio en relación a las obras y nunca lo contrario. Por la simplicidad de sus recursos, Boltanski aconsejaba a sus estudiantes de ir a ver la exposición de Calder que en este momento se tenía en el Centre Pompidou.

Muy sugerente fue también su definición de la diferencia entre una fotografía y una pintura. Como hemos subrayado al principio de este capítulo, Boltanski se define como pintor a pesar de que la fotografía sea el medio de creación más utilizado en sus instalaciones. El profesor comentaba una fotografía de otro joven estudiante que retrataba el interior de un piso con unas sabanas posadas sobre unos muebles, una fotografía con una apariencia vagamente surrealista y misteriosa. Según él la diferencia entre una fotografía y una pintura es que la fotografía se observa de cerca mientras que las pinturas se miran de lejos y nuestra mirada incluye todo el muro. La fotografía se mira de cerca porque en primera instancia es un documento de la realidad. Una foto, que sea la representación de una escena del crimen o una fotografía de *amateur*, siempre testimonia algo y por eso buscamos en ella unos indicios. Finalmente reconocía en la fotografía del estudiante una escena del crimen, le recordaba la escena de un delito. Explicaba entonces que si él viera una fotografía que representa una vía de tren en la nieve se recordaría de Aushwitz. La memoria de una imagen vuelve a él para decodificar la fotografía. Así pues la fotografía del estudiante le recordaba una escena del crimen o una foto fantástica, al estilo surrealista, en todo caso no salía del campo de la fotografía como documento. Le recordaba un poco la obra de Man Ray *L’Enigme d’Isidore Ducasse*. Creo que Boltanski estaba intentando explicar al joven que era un óptimo fotógrafo pero no un artista y el límite difuso que intentaba marcar pertenecía justamente a su sensibilidad artística pero no al campo estricto de la teoría. De hecho, seguía su reflexión imaginando qué hubiera pasado si un día alguien hubiera enseñado algo irreconocible. Afirmaba entonces que no se puede amar algo que no podemos reconocer y que, sin embargo, querría investigar la posibilidad de crear unas imágenes de colores “sin afección”. Supongo que el interés de Boltanski se mantiene abierto hacia la relación entre reconocimiento, emoción y representación, con una mirada entre psicológica y sociológica hacia la imagen. Su interés, de todo modo, siempre pertenece al campo empírico de la experimentación artística aunque denota que el dramatismo de sus últimas obras no ha borrado su atención hacia los mecanismos de la representación. Se podría afirmar, entonces, que no obstante

²⁶⁵ V.V., A.A., Lawrence Weiner: As far as the eye can see, Whitney Museum of American Art, 2007

el carácter radical de su interés por una representación “existencial”, volcada en la investigación sobre la identidad y la muerte, sigue viva una mirada más distanciada hacia los códigos sociales y hacia nuestra confianza en la verdad de la representación. Sin embargo, me pareció notar una cierta vena nostálgica respecto a su idea de *engagement* de la obra de arte y su deseo de que la obra de arte mantenga siempre un contenido emotivo. Se preguntaba entonces: “Qu’on fairions maintenant si on peut pas jouer avec ça?”, refiriéndose al contenido dramático de la imagen y a la aparente tendencia del arte contemporáneo hacia una representación fría, de una afectividad media o nula.

En la ulterior charla que mantuve con Boltanski en un patio de la Escuela de Bellas Artes, el artista volvió a subrayar que hoy se interesa más por el tema de la muerte y la desaparición que por el tema de la memoria. Aunque yo le recordara que la memoria es justamente lo que impide la total desaparición de la identidad, me pareció que su obsesión era dejar un rastro perdurable de su existencia. No se preocupaba tanto de que alguien pudiera recordar sino de que deseaba dejar algo que permaneciera en el tiempo. Me parece muy interesante esta actitud del artista, considerando que siempre ha trabajado con instalaciones efímeras. Boltanski insistía en que hoy está interesado en proyectos que perduren. Así pues, me contaba que una persona muy rica le ha regalado una isla en Japón y que su proyecto es crear una mediateca donde registrar y guardar 2.000 latidos de corazones. El archivo tendrá entonces el latido del corazón de “Madame X” y guardará los latidos de los vivos así como de los muertos. El proyecto prevé recoger los registros de millones de corazones palpitantes.

Otro proyecto diferente ha nacido del azar de haber conocido un hombre que vive en Tasmania y que ha ganado mucho dinero jugando en el Casino. Tiene una increíble memoria numérica y gracias a esta capacidad se ha hecho muy rico y se ha transformado en un coleccionista. Ha comprado de todo, mosaicos y estatuas antiguas así como unas obras del propio Boltanski. Finalmente, este nuevo millonario ha propuesto al artista filmar en directo todo lo que pasa en su estudio y proyectar las imágenes en una gruta de Tasmania. El hombre va a guardar todas las grabaciones del estudio del artista y le pagará una cantidad fija de dinero cada mes, hasta que muera Boltanski. Según su cálculo, la inversión resultará rentable si Boltanski muere antes de ocho años, después empezará a perder dinero. El hombre afirma que, hasta ahora, siempre ha ganado a la casualidad, “l’hazard”. Esta macabra apuesta revela mucho de la mezcla sorprendente entre ironía, egocentrismo y sensibilidad que caracteriza el lenguaje del artista. Así que la preocupación por el tiempo que borra nuestra identidad, por la muerte y por la aparente casualidad de nuestra existencia son los temas que siempre han preocupado al artista y que ahora probablemente le obsesionan tanto como para dedicarse a crear unos verdaderos monumentos contra el tiempo. Estos monumentos ya no son efímeros porque tienen que resistir a la erosión, aunque posiblemente este objetivo esté abocado al fracaso. El último proyecto se desarrollará en Julio de 2009 en la catedral de Salzburgo. Han descubierto bajo la Catedral las fundaciones de una antigua iglesia y el artista aquí pondrá un reloj que va a recitar todo el tiempo la hora: “On peut pas lutter contre le temps.”

Boltanski recuerda también que la creación artística tiene que fundamentarse en la investigación de los orígenes, ya sean verdaderas o falsas, así que su identidad judía y rusa forma parte de este tipo de *recherche*. El artista me contó entonces una extraña historia: había dos padres que esperaban un bebé y que ya tenían otro hijo. El hijo les decía que tenía muchas ganas de hablar con su hermano, así que los padres estaban un poco preocupados por su reacción al conocer al bebé. Cuando nació, el hijo mayor pidió a los padres quedarse solo con el hermano y, finalmente, el niño dijo al bebé: “Hablez-moi parce-que j’ai peur de m’oublier de Dieu”. La investigación de los orígenes parece coincidir con las preguntas más antiguas del hombre: de donde venimos y adonde vamos. Boltanski parece haber antepuesto a las reflexiones sociológicas y psicológicas sobre el ser humano, características de sus primeros años, las cuestiones más existenciales. ¿Qué quedará de mí una vez que haya desaparecido? Unas cuantas cajas de galletas rellenas de fragmentos en el Palais de Tokio, un Museo en Bordeaux, unas cintas grabadas en Tasmania, etc. No mucho más de lo que

probablemente queda de la mujer de Bois Colombe o de los obreros de Halifax, aunque Boltanski ha conseguido que sus iniciales, C. B., se transformen en una auto-referencia. El tiempo nos dirá si el arte de Boltanski es tan potente como lo ha sido la creación de su propio mito.

Capítulo 3

Carmen Calvo o de la memoria de los objetos

Primera parte: Formación

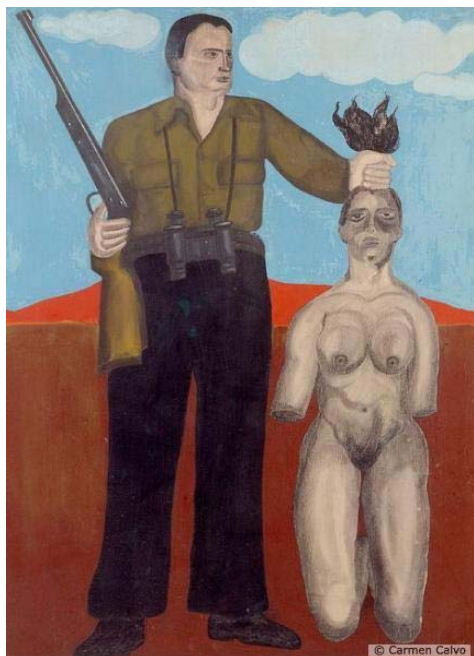


Fig. 1 S/T, 1969

3.1.1 Los primeros años

Una interesante casualidad vincula a Carmen Calvo y Jorge Barbi: ambos han nacido en el año 1950, cinco años después del fin de la segunda guerra mundial, una guerra en la cual España no participó. La situación de aislamiento político de la nación española, después de la victoria de los aliados, supuso su anclaje en un tiempo parado, en un eterno presente que marcó el horizonte político y cultural. Cuando los estudiantes franceses empiezan la revolución del '68, Carmen Calvo y Jorge Barbi tienen dieciocho años, como muchos de los contestatarios parisinos, sin embargo su libertad de expresión y su posibilidad de influir en el desarrollo de la sociedad es bastante menor. Francisco Franco muere en 1975 y la transición de la nación española a la democracia coincide con los años de la minifalda y el *boom* económico. En los años setenta, en Italia, se desarrolla el movimiento llamado “Arte Povera”, y los “brigatistas” empiezan a poner sus bombas para boicotear, entre otras cosas, el estado burgués. En Francia el *Nouveau Realisme* y la *Nouvelle Vague* llevan ya diez años de actividad, así que la “novedad” ya ha hecho historia. En 1970 Los Beatles publican *Let it be*; el famoso grupo que ha revolucionado la música y la estética contemporánea se disuelve el mismo año. También en América el *Pop Art* lleva ya una década definiendo un nuevo gusto estético y un nuevo lenguaje. Así pues, España parece haber perdido

quince años de “tiempo acelerado”. Aparentemente, los *mass media* aún no han modificado la sociedad española y, sin embargo, el cine europeo funciona como medio de transmisión de los nuevos lenguajes. La censura no se preocupa de las pequeñas proyecciones universitarias o parroquiales y ahí los jóvenes pueden ver, entre otras, las películas de la *Nouvelle vague*. La influencia de la cultura francesa del periodo de la “contestación”, más que la perspectiva de la cultura de masas de Norteamérica, podría explicar la interpretación “historicista” de la imagen en España. Se trata de una interpretación que utiliza las imágenes como elementos pertenecientes a la historia, como componentes que hacen parte de un devenir y de una tradición compartida. Como ya hemos subrayado, este tipo de interpretación de la imagen es común a muchos artistas europeos. La referencia al pasado, a la historia del arte como a una memoria y a una cultura compartida, es una de las críticas que se vertieron contra el “Arte Povera”. En este sentido, resulta fascinante la afirmación de Barnett Newman citada por Arthur C. Danto:

“I believe that here in America, some of us, free from the weight of European culture, are finding the answer, by denying that art has any concern with the problem of beauty and where to find it. The question that now arises is how can we creating an art that is sublime? [...]”¹

No haber imaginado la posibilidad de crear algo “sublime” parece ser el pecado original de los artistas del viejo continente. La belleza, entonces, es una jaula que limita la creación. En esta relación, a veces conflictiva pero siempre evidente, con el pasado y con la historia, se inserta cierta interpretación del objeto encontrado que pertenece, entiendo, tanto a la sensibilidad de Carmen Calvo como a la de Jorge Barbi, aunque sus lenguajes sean claramente diferentes.

El objeto encontrado en cuanto fragmento que permite reflexionar sobre la memoria y el tiempo es un elemento fundamental en la obra de la artista valenciana. Su pasión por los hallazgos aleja su producción de cualquier similitud con el *ready-made*. Sus objetos y sus fotografías no son nunca “anestéticos” ni “indiferentes” sino que generan una reacción de placer o desasosiego. El placer nace del reconocimiento de objetos e imágenes que pertenecen a nuestra memoria mientras que el desasosiego surge de la relación del objeto con un pasado que la obra de arte testimonia y revisa. En este sentido, la implicación del espectador y la reacción emotiva generada por los objetos elegidos acercan la investigación de Carmen Calvo a la de Christian Boltanski. En ambos casos, la utilización de fragmentos de la realidad intenta reconstruir una identidad perdida o olvidada. Los temas de la identidad, de la memoria y del tiempo pertenecen a la investigación de estos dos artistas, aunque la forma y el lenguaje utilizado sea diferente.

¹ DANTO, Arthur C., “Barnett Newman and the Heroic Sublime”, en *Unnatural Wonders*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2005, p. 195

La trayectoria artística de Carmen Calvo se caracteriza desde el principio por una claridad y una coherencia que determinarían toda su producción posterior. Nacida en Valencia en 1950, la artista se acerca al lenguaje *Pop* en los años 70. Y a pesar de que el *Pop Art* valenciano se identificaba por su fuerte compromiso político, parece optar, como subraya Juan Manuel Bonet², por un lenguaje más *formalista*. Los dos ejes sobre los que entonces se articulaba el discurso del arte en el ambiente valenciano eran el de la política y el compromiso social por una parte, y el de la pintura y la vanguardia artística por otra³. Sin embargo, como justamente indica Victoria Combalía⁴, la década de los setenta parece haber generado una serie de conceptos que pertenecían a micro-movimientos dispersos. Estos conceptos dibujaron una línea de auto-reflexión sobre las propias disciplinas del arte. En esta línea aparece la figura de la artista valenciana.

En una entrevista a viva voz⁵, la artista contaba que su formación artística empieza en el año 62, cuando entra en la Escuela de Arte y Oficios de Valencia. Calvo estudia dibujo, cerámica y modelado. Sucesivamente, frecuenta un curso de cinco años de publicidad, porque sus padres no tenían muchos recursos y pensaba poder trabajar en esto mientras estudiaba Bellas Artes. La artista recuerda que Bellas Artes se encontraba “al lado”, en el antiguo Centro del Carmen, y que ella estaba fascinada por la “bata blanca”, este objeto fetiche del mundo del arte. Sin embargo, la artista no termina los estudios porque, cuenta, se aburría muchísimo y no deseaba dedicarse a la enseñanza. En la Academia aún se investigaba un impresionismo banal, imitando a Sorolla pero sin saber lo que había habido antes de él, sin conocer a los grandes impresionistas franceses. Bellas Artes era entonces una escuela provincial y la vivencia del franquismo marcaba todo el panorama cultural. A los 18 años empieza a crear sus primeras obras, manteniendo su fuerte sentido del oficio y otorgando mucha importancia al dibujo (**Fig. 1**). En los años setenta se produce un cambio y la artista entra en contacto con el Equipo Crónica y conoce la obra de Arroyo y Recalcati que, aunque estuvieran en el exilio, recuerda la artista, marcaron una ruptura con los cánones tradicionales del arte de su época.

En el ambiente valenciano de los setenta empieza a desarrollarse un arte social, un arte que se podría definir “comprometido” y que, sin embargo, tenía también una mirada plástica. La artista recuerda en la entrevista⁶ a Genovés, Texidor, Ramírez Blanco y Miguel Navarro, todos reunidos

² BONET, Juan Manuel, “La casa misteriosa de Carmen Calvo”, en *La casa misteriosa de Carmen Calvo, The mysterious House of Carmen Calvo*, Fisher Gallery. University of Southern California, Los Angeles, 1997, Chicago Cultural Center, Chicago, 1998

³ FERNÁNDEZ-CID, Miguel, “La espátula y el camafeo, la mirada de Carmen Calvo”, en *Carmen Calvo*, Sala Amós Salvador, Edición Cultural Rioja, Logroño, 1996

⁴ COMBALÍA, Victoria, “Carmen Calvo: objetos y fantasmas”, en *Catálogo XLVII Bienal de Venecia*, 1997

⁵ “Entrevista a Carmen Calvo”, apéndice II

⁶ Id., Ibid.

bajo el lenguaje de la pintura. Subraya finalmente que el Equipo Crónica⁷ se caracterizaba por su crítica social, representando, por ejemplo, a los fusilamientos del franquismo a través de la iconografía de Goya. Sin embargo, empieza una línea de investigación propia y recuerda que quería “darle la vuelta a la pintura, deshacerla, como si no me creyera mucho lo de la pintura.”⁸ En ese periodo, empieza a trabajar en una empresa de cerámica y nace entonces su interés por el barro, por la manipulación. Empieza también a estudiar las obras de Miró, Van Gogh, Kandisky pero también la pintura de Piero della Francesca y Louise Bourgeois o Kounellis, ya que, recuerda, “[...] siempre hay que mantener la mirada hacia la historia”⁹.

Con Miguel Navarro la une una cuestión de generación y también el interés por la materia: ambos trabajaron en una empresa de cerámica. Lo que realmente fue fundamental para su formación es la manipulación del barro. La reflexión sobre la materia dependía también de la influencia de Cataluña, de Tàpies o de Millares, que Calvo admiró mucho. Afirma la artista¹⁰ que sólo últimamente se ha acercado al surrealismo, aunque siempre ha sido un tanto surrealista. Sin embargo, insiste, su formación es más bien clásica y se basa en el dibujo. En su obra, afirma, el azar interviene muy poco. También resalta la importancia del estudio de los bodegones: desde Zurbarán y Sánchez Cotán hasta De Chirico, Carrà y Morandi. En los años setenta, la artista empieza a investigar la relación entre escritura y arte y crea unas “pinturas fosilizadas” inspiradas en los cuadros de Van Gogh (**Fig. 2**).

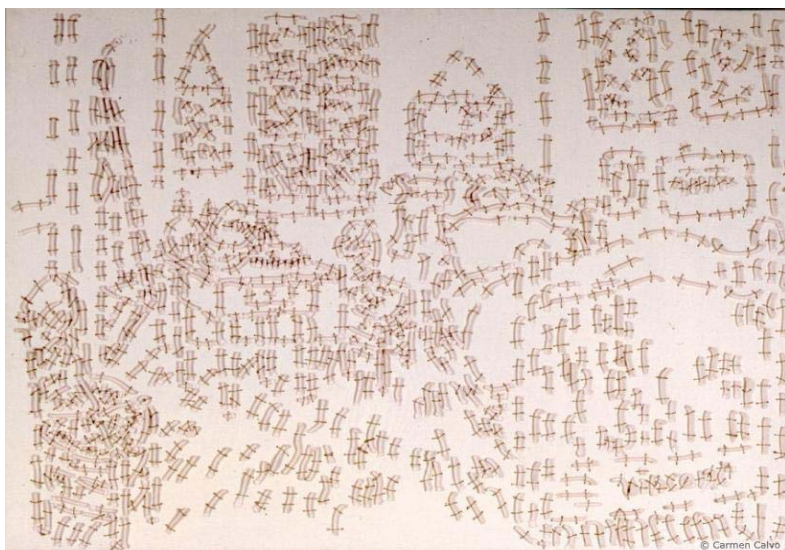


Fig. 2 La habitación de Van Gogh, 1974

La artista subraya¹¹ que su mundo era más “povera” o informal, más cercano a la pintura de los años sesenta italiana o a Millares y Tàpies por lo que se refiere a España. La artista parece mantenerse al margen de la interpretación de la figuración del entorno madrileño y de las actitudes conceptuales catalanas y empieza sus investigaciones en el campo del arte en paralelo con el escultor Miguel Navarro.

⁷ CARRASSAT-MARCADÉ, *Movimientos de la pintura*, Spes Editorial, S.L., 2004, p. 183

⁸ Entrevista a Carmen Calvo, apéndice II

⁹ Id., *Ibid.*, p. 2

¹⁰ Id., *Ibid.*, p. 2

¹¹ Id., *Ibid.*, p. 2

Para Carmen Calvo y Miquel Navarro, la auto-reflexión pasaba a través de la reformulación crítica de un material como el barro, material que no estaba valorado por la vanguardia. Lo que interesaba a estos artistas era el componente industrial de la cerámica y su evidente oposición a la pintura, considerada, junto al diseño, como la disciplina académica por excelencia. Sin embargo, a Calvo¹² nunca le ha gustado trabajar con la cerámica porque el proceso químico le interesa menos que la manipulación directa del barro. Del mismo modo, nunca le ha interesado la incisión porque se lee al revés respecto al dibujo original, no se puede conocer el resultado final antes de haber terminado el proceso.

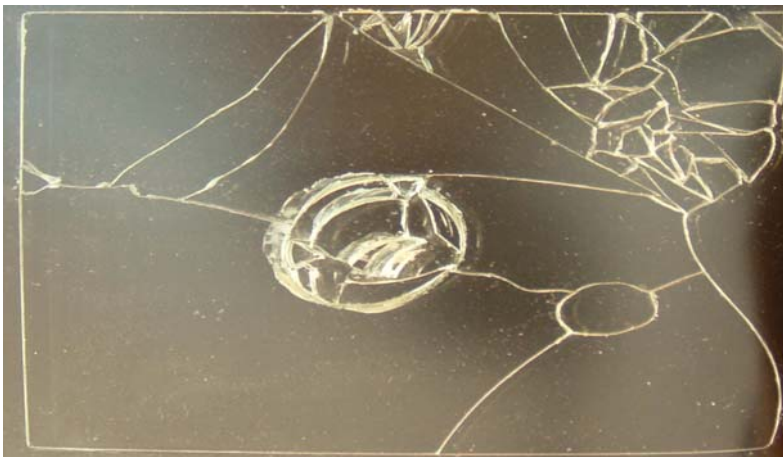


Fig. 3 Paleta, 1976

Según Combalía¹³, Carmen Calvo consigue trastornar genialmente los límites entre pintura y cerámica, utilizando el barro como si fuese pintura. La artista inventa un aparato que exprime barro en forma de chorros, de espesor y longitud controlables, exactamente como un tubo de pintura, y empieza a utilizar



Fig. 4 La escuela, 1989

este procedimiento mientras estudia Bellas Artes. Sucesivamente trabaja en la serie *Paletas*, donde el utensilio símbolo del pintor aparece cortado, cubierto de barro o puesto en bolsas de plástico (Fig. 3). El recuerdo que la artista tiene de la Escuela de Bellas Artes¹⁴ parece ejemplificarse en una obra posterior donde coloca todos sus utensilios de estudiante en una bolsa transparente, imagen que recuerda a un asesino que corta en pedazos un cadáver. Finalmente, cierra la bolsa de plástico, repleta de utensilios del oficio, con dos hermosos lazos (Fig. 4).

Aunque la investigación de Carmen Calvo se puede considerar formalista, resulta evidente desde el principio el fuerte componente irónico que caracterizará

¹² Id., *Ibid.*, p. 5

¹³ COMBALIA, Victoria, "Carmen Calvo: objetos y fantasmas", en *Carmen Calvo*, Fundación Caixa Galicia, 1998, p. 202

¹⁴ Id., *Ibid.*, p. 203

toda su obra. No obstante, existe otro elemento que aleja el objeto encontrado de la artista de los procedimientos dadaístas, del *ready-made* y del *Pop Art*. Como subraya Juan Manuel Bonet¹⁵, la investigación sobre la “subjetividad” es esencial en su obra. En efecto, la primera exposición colectiva en la que participa la artista, en el círculo Universitario de Valencia en 1969, se titula *Nuestro yo*. Resulta bastante sorprendente que en un ámbito artístico que aboga por el compromiso político se consiga desarrollar un tema tan intimista. Sin embargo, también es cierto que el arte parece a veces renegar, o permitir renegar, de sus propias leyes o poder sobrepasar el marco teórico e histórico en el que ha nacido.

Cuando tenía veintiún años cumple su primer viaje fuera de España. Recuerda que, cuando estuvo en Italia, el Partido Comunista aún no estaba legalizado en su país y ver en los quioscos el periódico *La Unitá*, órgano del PCI, la sorprendió muchísimo.

En estos años setenta veía películas como *El cochecito* de Marco Ferreri y Rafael Azcona, *Bienvenido Mr. Marshall* de Berlanga, *El crimen de Cuenca* de Pilar Miró, un cine que representaba una España interior muy subdesarrollada. Por ello que, impresionada, en Italia la artista se acerca a las tendencias internacionales de las vanguardias y, de vuelta en España, empieza a trabajar en obras que recuperan las fuentes autóctonas hispanas, sin por ello alejarse de la línea de investigación fundamental de su contemporaneidad, intentando deslizar la pintura hacia la escultura.

A mediados de los setenta, la artista empieza a colgar del lienzo trozos de tiza, piedra o barro, a través de cordeles o alambre (**Fig. 6**). Estas obras recuerdan los relicarios o los altares populares del Medievo, según Barbara Rose¹⁶, y también los ritos de las religiones que mezclan el catolicismo con formas paganas, por ejemplo, los ritos vudú donde un objeto remite a un ser viviente y los objetos son símbolos capaces de tener un efecto inmediato sobre la realidad. Sin embargo, el aislamiento, la presentación de un objeto en un marco que lo aleja de su contexto cotidiano, es un procedimiento que se acerca a lo que en retórica se llama “pausa enfática”. El objeto “presentado” es como una palabra que, subrayada enfáticamente y sacada de su contexto, adquiere una fuerza metafórica inusitada y pierde su referencia más inmediata con la realidad. Asimismo, el objeto encontrado pierde su identidad original: la piedra ya no es una simple piedra sino que, aislada de su contexto, simboliza todas las piedras y todos los conceptos relacionados con ella.

En 1975 Carmen Calvo colabora en un proyecto liderado por el *Equipo Crónica*, en el cual participan muchos jóvenes artistas valencianos. Mientras el Ayuntamiento de Valencia estaba

¹⁵ BONET, Op. cit., p. 23

¹⁶ ROSE, Barbara, “Carmen Calvo: de íntimo a lo monumental”, en *Carmen Calvo*, Catálogo IVAM, Centre del Carme, Valencia, 1990

intentando ofrecer una panorámica de la pintura valenciana del siglo XX, estos artistas organizan una exposición titulada polémicamente *Los otros 75 años de pintura valenciana*. Con el pretexto de no poder exponer los cuadros originales, que pertenecían a colecciones públicas y privadas, exponen copias pintadas por ellos mismos, copias o, mejor dicho, apropiaciones, ya que las reinterpretaban bajo su propio lenguaje pictórico¹⁷. Calvo participa entonces en los análisis críticos sobre la pintura y en las preocupaciones conceptuales de este período, a pesar de privilegiar la vertiente menos polémica y más sutilmente irónica.



Fig. 5 Lettre, 1976

Un trabajo circunstancial como el de la joven en una fábrica de cerámica, permite que el barro cocido se transforme en el material principal de los cuadros producidos en 1976. Carmen Calvo construye composiciones que juegan con la repetición, utilizando fragmentos de barro cocido, “pinceladas fosilizadas” como las llama la artista. Estos fragmentos blancos recuerdan efectivamente el color que sale de los tubos de los pintores y que queda seco después de un tiempo: como si la frontera entre escultura y pintura pudiese ser cuestionada a través de los elementos compartidos, el barro se

transforma en pigmento y el pigmento en objeto (Fig. 5).

Juan Manuel Bonet¹⁸ subraya la “estructura de repetición” y las connotaciones artesanas y femeninas de estas obras, además de las tonalidades claras en las que dominan el blanco y el ocre del barro cocido. A mi juicio, el juego de transición entre escultura y pintura es el elemento más sorprendente. Como si la pintura tuviese que renunciar al color para transformarse en escultura y la escultura tuviese que renunciar a la profundidad para deslizarse hacia la pintura, los elementos de Carmen Calvo se repiten como en una escritura cuneiforme. El espectador tiene, de esta manera, que descifrar el contenido secreto de un juego formal.

¹⁷ LLORENS SERRA, Tomàs, “Patients Labeurs”, Galería Thessa Herold, París, 1995

¹⁸ BONET, Op. cit., p. 25



Fig. 6 Recopilación, 1976

Muchas de las obras entre 1975 y 1979 se titulan *Recopilación* y el título resulta anticipador para entender todo el trayecto artístico posterior de la artista. Estas obras tienen efectivamente un carácter recopilatorio, casi de colección, donde las piezas parecen transformarse en reliquias de una civilización antigua.

El carácter de colección, de exposición de museo, es uno de los elementos característicos de toda la obra de Carmen Calvo. Los objetos “se presentan” al espectador como si hubiesen sido aislados de su mundo cotidiano y recogidos en una vitrina de museo donde las relaciones entre formas adquieren un valor insospechado. Como ya hemos visto, la recopilación y la presentación de objetos en vitrinas es también uno de los elementos principales de la obra de Christian Boltanski. El impulso de recolectar y conservar objetos nimios y fragmentos aparentemente sin importancia es un afán que comparten los dos artistas, además de la manipulación de pequeñas piezas y de la obsesión por la serie y la repetición. Particularmente en las obras de los años setenta y principio de los ochenta, los objetos utilizados por los dos artistas tienen el mismo aspecto de fragilidad y sencillez. Finalmente, la serie *Recopilación* de la artista valenciana recuerda una afirmación del escritor Jean Christophe Bailly, en relación con el *Merzbau* de Schwitters, con la costumbre del artista alemán de insertar fragmentos en sus obras:

“[...] derrière ces articulations [...] habite tout un univers secret, qui évoque les rites d’inclusion et de fondation des civilisations anciennes – je pense notamment aux briques rituelles des temples et palais assyriens. Chaque «brique» est en fait une brique votive, que cela soit ou non visible”¹⁹.

¹⁹ BAILLY, Jean Christophe, *Kurt Schwitters*, Hazan, Paris, 1993, p. 91

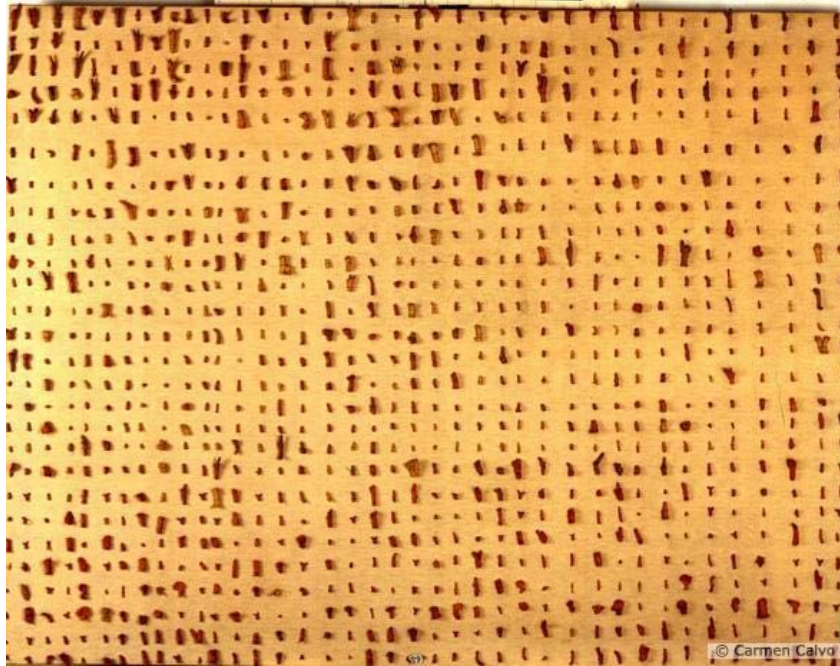


Fig. 7 Recopilación, 1975

En toda la obra de Carmen Calvo los objetos adquieren este carácter votivo, ritual. En cierto sentido, sus creaciones parecen ser una última tentativa para salvaguardar los fragmentos del olvido y de la desaparición.

Entre 1973 y 1989, trabaja en la serie de los *Paisajes* (Fig. 8), también contruidos con micropiezas de barro cocido que parecen pinceladas. Juan Manuel Bonet recuerda los comienzos impresionistas de la pintora y relaciona estas piezas con la técnica puntillista de Signac o Seurat. Sin embargo, la interpretación del impresionismo de la artista transforma la técnica del puntillismo en un orden minimalista, donde el color y la repetición subrayan más la semejanza entre los objetos que las diferencias. El mundo de Carmen Calvo parece estar bañado por una luz uniforme.

Juan Manuel Bonet²⁰ relaciona también las citas figurativas de la artista con la estética *Pop*. Así, las referencias a las obras de Rosalba Carriera, a los cuadros de Van Gogh (Fig. 9), a Derain, Mondrian y Kandinsky, según el crítico, siguen la lógica citacionista del *Pop Art*.

Más adelante, sin embargo, la cita se transformará en un signo distintivo totalmente autónomo. Los rápidos dibujos de la artista que remiten a clásicos del arte, recuerdan más la colección de imágenes de un diario privado que la desmitificación del *Pop Art*. Entre las citas de Carmen Calvo encontraremos, por ejemplo, un esbozo de la escultura del *Cavaspino* e imágenes que recuerdan las decoraciones de los vestidos de los niños. Se trata de un mundo de referencias privadas que no

²⁰ BONET, Op. cit., p. 25

parece interesarse por las imágenes de la sociedad del consumo sino defender los confines de un mundo totalmente privado.

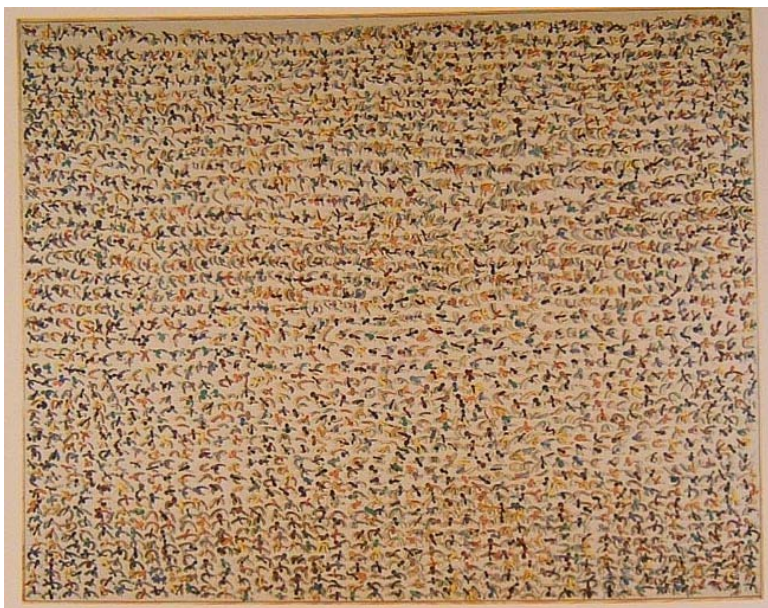


Fig. 8 Paisaje, 1978



Fig. 9 Retratos, Van Gogh, 1975

El mundo de la artista parece definirse a través de una trama de relaciones que une los objetos, las imágenes, los materiales y el color. Todos estos elementos están reunidos en un cuadro, en un *assemblage* o *collage*, a través de un elemento uniformador. Lo que unifica los elementos insertados en una obra es a veces el color, a veces el material y a veces la tipología de los objetos. Como si los objetos pudiesen contar una historia y contener su propia narración, la luz y el color crean una atmósfera para que esta misma historia pueda ser contada.

3.1.2 La definición de un lenguaje narrativo

Las series *Escrituras* y *Cartas*, que la artista crea desde 1980 a 1985, parecen subrayar el paralelismo entre escritura y arte, entre el mundo privado de la correspondencia y el mundo privado de los objetos. No obstante, tanto la escritura como la pintura son indescifrables, las dos esconden mundos que pueden ser interpretados sólo a través de la contemplación. La pintura se transforma en una caligrafía ilegible, en una forma, tal como las piezas de cerámica blanca de la serie *Recopilación* parecían representar la potencialidad de una pintura ya seca.

Las obras de este período hablan de la pintura como de una escritura indescifrable y de la escritura como de una pintura imposible. Como si los instrumentos de la pintura y de la escritura, los pinceles y las letras, no tuviesen ya el poder suficiente como para llenar de significado la comunicación artística, los utensilios de la escritura y de la pintura se multiplican hasta llenar la superficie del cuadro.



Fig. 10 Escritura, 1985

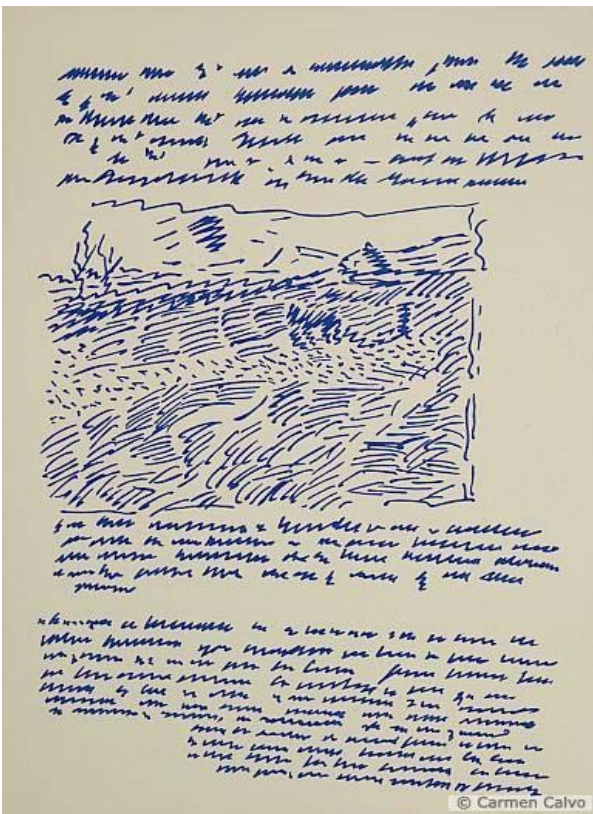


Fig. 11 Carta, 1982

Los caligramas de *Escrituras* (Fig. 10) al igual que las paletas de *Paletas* (1975-1990) (Fig. 12) y los pinceles de *Pinceles* (1992) (Fig. 13) representan las mismas cosas, transforman el arte en una tautología donde la pintura es la pintura y la escritura es la escritura, sin poder deducir, aparentemente, ninguna consecuencia de esta afirmación.

Sin embargo, el paralelismo entre los utensilios del pintor y los utensilios del escritor revela una diferencia fundamental entre arte y escritura, una diferencia que complica la identificación de un objeto con una obra de

arte, identificación aparentemente posible en el *ready-made*. Si los utensilios del escritor son las palabras, no el bolígrafo o el ordenador, los utensilios del pintor no son los pinceles o las paletas sino las formas (Fig. 12). Desde el origen del arte, la pintura es lo que ésta representa a través del color y de la línea y lo que representa casi nunca coincide con los medios que utiliza. De modo que el cuadro *Mona Lisa* representa a una mujer y no la técnica utilizada o, mejor dicho, el cuadro no ejemplifica exclusivamente una técnica.

Aunque las vanguardias hayan “presentado” un objeto como una obra de arte, nunca un urinario es igual a *Fontaine*. Esta diferencia siempre ha sido evidente en la escritura: una serie de letras nunca es

igual a un texto. Sin embargo, la misma idea, una pincelada no es igual a una pintura, resulta más difícil de probar. ¿Cuál es la diferencia entre una pincelada y una obra de arte? Seguramente la diferencia entre una serie de letras cualesquiera y un texto es que este último tiene un significado mientras que la primera no. No obstante, resulta difícil afirmar que una pincelada tiene un significado y otra no. Sería aún más complicado afirmar que un objeto, aislado de su contexto, como el famoso urinario, tiene un significado distinto del de una serie de urinarios, o teorizar que una serie de pinceles significa algo distinto de un pincel aislado.

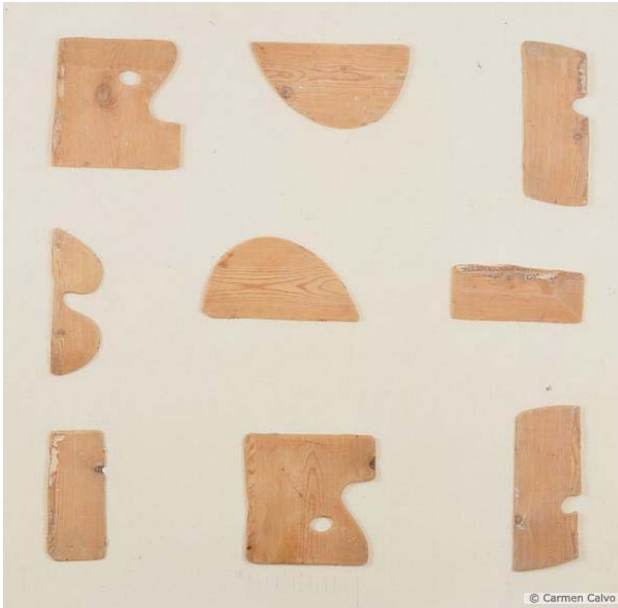


Fig. 12 Paletas, 1988

Cuando Warhol multiplicó las imágenes de Marilyn Monroe tenía, sin embargo, perfectamente clara la diferencia entre una reproducción aislada de un símbolo de la sociedad americana y su repetición en múltiples versiones. Así como la palabra “amor” pronunciada constantemente pierde intensidad, la imagen de Marilyn se transformaba en un emblema del consumo y de su capacidad de vaciar de contenido sus propios símbolos.

Cuando Carmen Calvo recoge una serie de pinceles o de paletas está utilizando unos objetos que inevitablemente nos recuerdan al oficio del pintor y que, sin embargo, en su recolección y repetición, se están “vaciando” de contenido simbólico. La pintura no es una serie de pinceles, la pintura no es una serie de paletas, sin embargo la artista utiliza todos los elementos de la pintura, como el color, la forma y la repetición, para eliminar el contenido simbólico de estos objetos. Lo que queda es exactamente la “intensidad” de una serie, su carácter de inquietud y sorpresa. Las recopilaciones de la artista modifican el objeto a través de la repetición. Las series, también cuando el artista no se lo propone, tienen un contenido que justifica su significado de obra de arte.

El arte y la escritura se sustentan en un sistema de comunicación que resulta más complejo cuanto más contenido simbólico o metafórico presupone. No obstante, el contenido simbólico no está relacionado exclusivamente con el contenido de la representación sino que depende también de la “forma”. Por consiguiente, tanto los filósofos como los críticos del arte intentan definir la diferencia entre un objeto común y una obra de arte a través de una interpretación casi filológica del “contenido” de la obra o pretendiendo descubrir la “intención” del autor. Sin embargo, lo que es común a la escritura y al arte es exactamente la imposibilidad de analizar el contenido sin la forma y viceversa. Creo que los artistas lo saben perfectamente y por esta razón se resisten a explicar su obra y sus intenciones. Las obras de arte complejas tienen distintas capas y los componentes formales nunca son más potentes que los elementos “narrativos” y viceversa. Con todo, en nuestra cultura contemporánea parece o privilegiarse el “contenido” sobre la forma o experimentar con las formas olvidando el contenido. Esta relación interrumpida entre forma y contenido es lo que muchas veces causa la pérdida de intensidad de la obra de arte.

El paralelismo entre la obra de Boltanski y la obra de Calvo es evidente: en ambos la serie ha sido un tema de investigación fundamental. Las series de fotografías, en su repetición de miradas en blanco y negro, y las series de objetos comunes de Boltanski, siempre subrayan la repetición como un medio dramático. En el caso de las series de objetos cotidianos, además, la intensidad del objeto nace de su propia “exposición”, de su descontextualización.

Sin embargo, tanto Boltanski como Calvo, han ido abandonando las series “homogéneas” para subrayar la especificidad de los objetos presentados de un modo intensamente dramático.

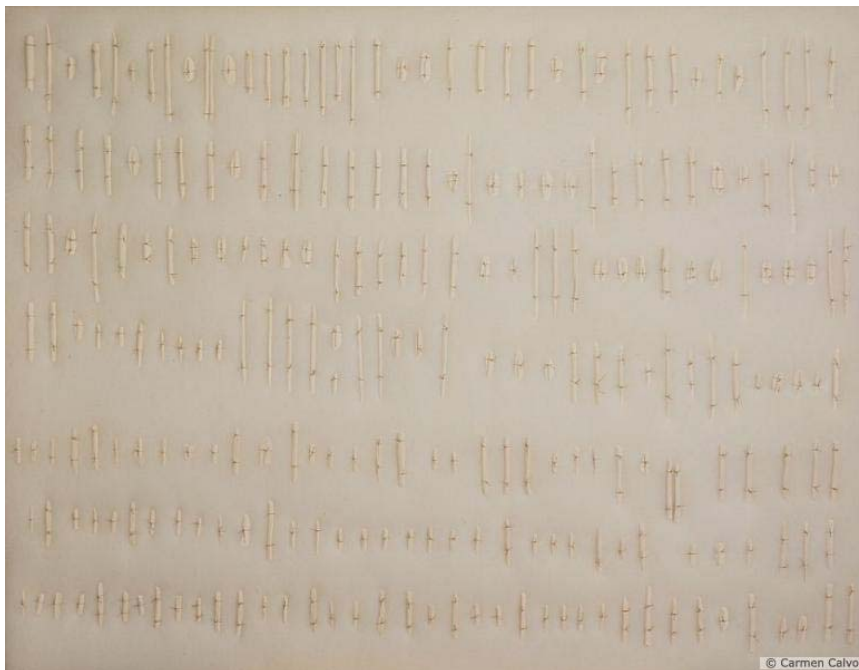


Fig. 13 Pinceles, 1992

A veces resulta complicado distinguir los componentes formales del mensaje, distinguir entre una obra de arte y un simple objeto, entre obra original y copia. Arthur C. Danto lo ejemplifica, analizando la obra maestra de Borges *Pierre Menard, autor del Don Quijote*²¹. Borges, según Danto, contribuye a la ontología del arte, analizando el problema metafísico que afecta a la identidad de la obra de arte. Borges nos fuerza a preguntarnos dónde reside la diferencia entre dos obras literarias aparentemente idénticas. Las obras están en parte constituidas por su ubicación en la historia, en este caso la historia de la literatura, y por la relación con sus autores, así que la preexistencia de la obra de Cervantes entra en la explicación de la obra de Menard, que conoce a su predecesor²². Así pues, un mayor conocimiento de la relación entre la obra de Menard y la de Cervantes nos podría ayudar a analizar las relaciones que una obra de arte tiene con su época, su lugar y su procedencia. No todo es posible en todas las épocas, escribía Heinrich Wölfflin,

²¹ BORGES, Jorge Luis, “Pierre Menard, autor del Don Quijote”, en *Ficciones*, Madrid, Alianza, 2001

²² DANTO, Arthur C., *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Ediciones Paidós, 2002, Barcelona, p. 69

subrayando que algunas obras de arte simplemente no pueden ser consideradas obras de arte en determinados períodos de la Historia. Opina Danto que sería interesante imaginar qué objetos, que no son considerados obras de arte en un período determinado, podrían ser idénticos a otros que, en un período posterior, son considerados obras de arte. ¿Qué es lo que justifica, entonces, que un simple objeto, un utensilio como un fetiche, se considere como arte en un período determinado? Como justamente afirma Zecchi²³:

“La imagen expresiva es *otra cosa* respecto a su referente. Lo esencial es esta diferencia, esta discrepancia entre lo explícito y lo implícitamente mostrado, donde la función simbolizante de lo imaginario es fundamental. [...] La crisis de la comunicación artística ha producido la crisis del diálogo, del lenguaje que instituye diferencias e identidades, que ejerce la responsabilidad de la descripción y de la interpretación, que posee una carga ética.”

Esta cita me parece fundamental para defender una interpretación del objeto encontrado y, evidentemente, del arte en general, capaz de subrayar los contenidos y los valores menos evidentes de la comunicación artística. La elección de un objeto, la decisión de sustraerlo a una lógica de valor/función y de presentarlo como una obra de arte depende de la capacidad del artista de averiguar las diferencias, de descubrir el valor simbólico, la carga tanto implícita como explícita de un objeto.

Carmen Calvo utiliza objetos que tienen una carga simbólica fundamentalmente subjetiva, relacionada con un mundo privado y secreto, y, sin embargo, esta subjetividad, gracias a la capacidad del artista de entrelazar los elementos formales con los elementos simbólicos, se transforma en un mensaje profundamente poético. Los objetos encontrados de Carmen Calvo rechazan la retórica y la relación simbólica inmediata para subrayar una red de relaciones más secretas y más sorprendente, capaz de salvaguardar la intensidad y el aura de la obra de arte.

3.1.3 La interpretación del bodegón

Una ciudad se transforma en uno de los elementos fundamentales para la formación de la artista: París. El arte egipcio, que Carmen Calvo admira en el Louvre, acerca a la artista a la idea de fragmento, a la monumentalidad conseguida a través de la repetición de pequeños módulos, a los ideogramas, al “triumfo de la idea sobre el tamaño”²⁴. En su estancia en París, en 1985-1986, la artista crea también unas pinturas grises y turbias (**Fig. 14**). El propio Georges Duby²⁵ relata la

²³ ZECCHI, Stefano, “¿Existe una belleza moderna?”, en *Espazos de creación contemporánea*, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 2005, conferencia presentada en el marco de las I Jornadas sobre Espazos de Creación Contemporánea, Santiago de Compostela, 2-3 Abril 2004

²⁴ FERNÁNDEZ-CID, Miguel, “La espátula y el camafeo, la mirada de Carmen Calvo”, en *Carmen Calvo*, Sala Amós Salvador, Edición Cultural Rioja, Logroño, 1996

²⁵ DUBY, Georges, *Carmen Calvo*, Galería Gamarra y Guarrigues, Madrid, 1987

pasión de la artista por la manipulación del barro y por la recopilación de micropiezas en largas series que recuerdan las páginas de un diario secreto. Según Duby, la permanencia de la artista en París le permite, también, desarrollar un gusto por el gesto alargado y una voluntad de crear formas monumentales para representar unos paisajes trágicos.



Fig. 14 Paysage Paris, 1986

En una entrevista personal²⁶, Carmen Calvo recuerda haber ganado una beca para ir a París, cuando tenía 34 años. La beca era para una estancia de un año pero finalmente se quedó nueve. En París conoce a Miguel Ángel Campano que le enseña el cementerio de Père-Lachaise. La mirada de Campano, afirma la artista, es la que a ella le gusta: una mirada que une a Delacroix, al arte africano y que mira al paisaje. El cementerio de Père-Lachaise es, finalmente, un paisaje increíble y la artista tiene mucha documentación sobre este lugar que sigue utilizando para su obra. Según la artista, este cementerio es el testigo de una cultura que está quieta, que no cambia. Hay un espíritu de conservación en el cementerio que le fascina enormemente. Reconociendo la importancia de París para su formación, no obstante es la ciudad de Nueva York la que permite a Carmen Calvo ser conocida a nivel internacional, gracias a la exposición *New Images from Spain*, presentada por Margit Rowell en el Guggenheim, en 1980. La fascinación por la arqueología y el fragmento resulta patente en un pequeño texto de la artista publicado en el catálogo, donde subraya su interés por la repetición y recuperación del objeto y por los procesos de descubrimiento, reconstrucción y recopilación. Como ya hemos visto, todos estos temas pertenecen también a la investigación de Christian Boltanski.

²⁶ “Entrevista a Carmen Calvo”, apéndice II

La obra *Objetos sepultados* (**Fig. 15**) de Carmen Calvo, de 1989, recuerda *Les Vitrines de références* de Boltanski de los años '70. Sin embargo la referencia a las técnicas de la arqueología en Calvo es más directa: los objetos se encuentran parcialmente enterrados y el espectador parece estar llamado a formar parte de una campaña arqueológica, participando de la delicadeza y del azar de un encuentro.



Fig. 15 *Objetos sepultados*, 1989

El final de los años 80 marca el momento culminante de la evolución de la obra de Carmen Calvo: se puede decir que todos los elementos formales y temáticos que caracterizan su creación se definen de modo coherente en este período. En 1989, la Galería Gamarra & Garrigues expone su segunda individual. Encontramos los bodegones que recuerdan las composiciones de Morandi y las primeras lápidas.

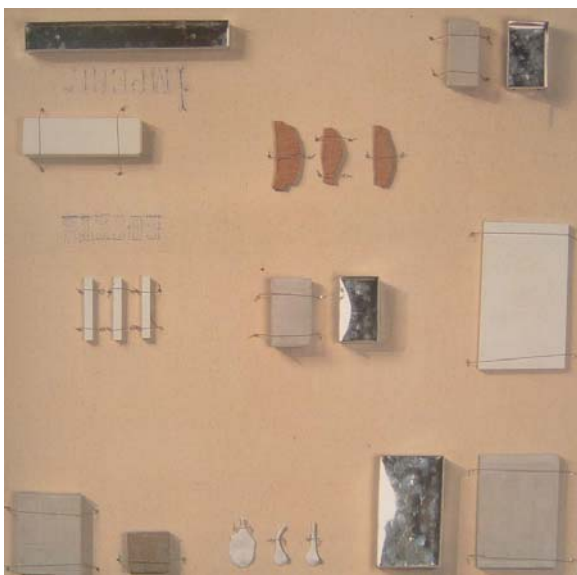


Fig. 16 *Hojas*, 1989



Fig. 17 *Tal cual*, 1989

Según Bonet²⁷ en 1989, cuando Carmen Calvo trabaja en obras como *Hojas y Tal cual* (**Fig. 16 y 17**) empieza una nueva fase, donde el interés por el objeto encontrado y por la investigación de la memoria resulta más inmediato. Según Barbara Rose, sin embargo, la composición de los objetos en la obra de la artista tiene también un precedente en la tradición española de los “bodegones”. En los bodegones españoles los objetos se representaban aislados y la composición se caracterizaba por una severidad y claridad geométrica que se contraponen a la abundancia y riqueza de los bodegones meridionales e italianos.

Sin embargo, como apuntan casi todos los críticos que han escrito sobre Carmen Calvo, sus naturalezas muertas, que con el pasar del tiempo se alejan de la pintura para acercarse a la escultura, recuerdan sobre todo el silencio y la concentración de las naturalezas muertas de Morandi. (**Fig. 18**) El silencio y la precisión de las obras del artista italiano parecen caracterizar también los “relicarios” de la artista y me recuerdan unas frases del crítico Jean Christophe Bailly²⁸ que se



Fig. 18 Alacena, 1989

refieren a las salas de exposiciones de la Villa Magnani Rocca, en la Corte di Mamiano, cerca de Parma. Ahí se encuentran muchas obras de Morandi y Bailly, mirando las obras del artista, se acuerda de la técnica de Poussin para realizar sus pinturas. El pintor francés utilizaba un pequeño teatro de madera en el fondo del cual insertaba, en una ranura, un dibujo que le servía de escenografía.

Sobre la pequeña escena, Poussin ponía unas figuras de cera de las que iba modificando las posiciones y las aptitudes para conseguir el efecto deseado: “De telle sorte que ce que l’on appelle en peinture les repentirs, il les produisait de façon plastique et vivante, comme un drame muet [...]”²⁹. El método de Poussin se acerca, según Bailly, al efecto conseguido en las composiciones de Morandi, donde, no obstante, ya no existen verdaderamente “figuras”, donde no se cuentan historias, donde el *pathos* finalmente ha desaparecido³⁰. Esta sensación de “alejamiento” que los propios objetos pueden despertar, sensación que solamente una distancia apropiada permite revelar, en la obra de Morandi se

²⁷ BONET, Op. cit., p. 27

²⁸ BAILLY, Jean Christophe, *Fuochi sparsi*, IMEC, Christian Bourgois, París, 2005

²⁹ Id., Ibid., p. 85

³⁰ “C’est comme si chaque instant pouvait sans se modifier le moins du monde absorber toutes l’histoire et toutes les passions, comme si la peinture devenait une sorte de... cérémonie du thé, mais pour les yeux – l’art de laisser infuser les feuilles de la sensation dans l’eau du détachement”, en BAILLY, Op. cit., p. 88

consigue a través del color, la luz y la composición. El paralelismo entre las figuras fijadas en un gesto de Poussin y los objetos fijados en el espacio de Morandi es posible si nos referimos a esta sensación de “tiempo parado”, de instante. La obra de Poussin parece una reproducción instantánea, un fotograma de una escena, el momento cumbre que reúne todos los instantes precedentes y que desata todo el relato que seguirá.

En la obra de Morandi no existe narración, el tiempo está parado, no se puede imaginar un antes y un después, sin embargo, los objetos están ordenados de un modo parecido a los personajes de Poussin para conseguir la representación de este instante absoluto donde el silencio y la concentración pueden revelar la intensidad de los objetos.

En la obra de Carmen Calvo los objetos están cuidadosamente organizados como las figuras de Poussin en el escenario, como las botellas en las pinturas de Morandi. Los objetos son los personajes de una historia profundamente dramática y la composición nos permite intuir la trascendencia de cada uno de ellos, el papel único que tienen en el relato. Curiosamente, lo que Poussin consigue pasando del modelado a la pintura, de la representación en tres dimensiones de sus personajes a la representación bidimensional de la pintura, es especular respecto a la relación entre tiempo y espacio. Poussin investiga sobre la posibilidad de representar el tiempo, el movimiento de sus personajes en un espacio fijo, en un espacio, además, de dos dimensiones. Carmen Calvo, en su intención de borrar los límites entre pintura y escultura, puede mirar a Morandi y, sin embargo, utilizar directamente los objetos, sin operar ninguna abstracción, sin *representar* a través de la pintura. La artista, al contrario, *presenta* sus objetos en un escenario, los cuelga con unos cordeles de la tela; la historia, por consiguiente, sigue representándose en un espacio ficticio, el de la tela, y, no obstante, ya no se trata de pintura, de un *trompe-l'oeil*, porque los objetos están verdaderamente ahí, ante nuestros ojos.

La relación entre espacio y tiempo, en las composiciones de la artista, resulta ambigua. La tela parece bloquear el tiempo de la narración y, sin embargo, los objetos son reales, sujetos a cambios y modificaciones; los fragmentos de la realidad recuperados por la artista no son “eternos” e inmutables como los personajes de un cuadro ya que no son representaciones sino cosas de la realidad. Se podría decir, entonces, que mientras que los personajes de Poussin y los objetos de Morandi siempre serán iguales a sí mismos, por ser representaciones de una idea, los objetos de Carmen Calvo “viven” en el tiempo, no son representaciones sino que son cosas reales y, por tanto, potencialmente pueden cambiar.

La primera retrospectiva de la artista, organizada en el IVAM en 1990, parece respetar su fascinación por los objetos y por sus relaciones más íntimas, rechazando, por consiguiente, los criterios cronológicos y abogando por una organización más “temática”. Así pues, las obras se organizan en torno a temas como la escritura, el paisaje, la recopilación, los objetos y los retratos. Carmen Calvo afirma que la suya es una arqueología de formas³¹. Cada forma es diferente y única, a diferencia del Pop Art donde la imagen se encuentra repetida. Se siente entonces más cercana a Spoerri que al lenguaje Pop.

Desde *Tal cual*, una obra de 1990 (Fig. 17), hasta *Las sombras de la noche*, de 1994, la artista sigue incorporando objetos a la tela del cuadro. Sin embargo, junto a los objetos, se encuentran



Fig. 19 Semillas canarias, 1993

representaciones de otras cosas, una especie de sombras o de simulacros (Fig. 19). En *Las sombras de la noche* (Fig. 20), finalmente, la artista utiliza sólo un objeto “real”, una pequeña pizarra, mientras que los demás objetos son siluetas puras, representaciones de objetos. Resulta fascinante este paralelismo entre objetos reales y representaciones, como si el objeto común tuviese que convivir o revelar la “imagen” mental que tenemos de las cosas, como si, finalmente, se pudiese representar la idea metafísica de una botella y circundar la idea de botellas reales.

Según Bonet³², Carmen Calvo se interesa de modo especial por la pintura metafísica, hecho que explicaría la tendencia del artista a transformar un objeto en arquetipo, un diario privado en “el diario privado”, hasta representar la idea de un objeto a través de una simple sombra.

La trayectoria de Carmen Calvo parece seguir un planteamiento tan coherente y estructurado que resultaría fácil dibujar una serie de temas clave, pese al riesgo de perder de vista todas las tonalidades más sutiles de su investigación.

³¹ “Entrevista a Carmen Calvo”, apéndice II

³² BONET, Op. cit., p. 28

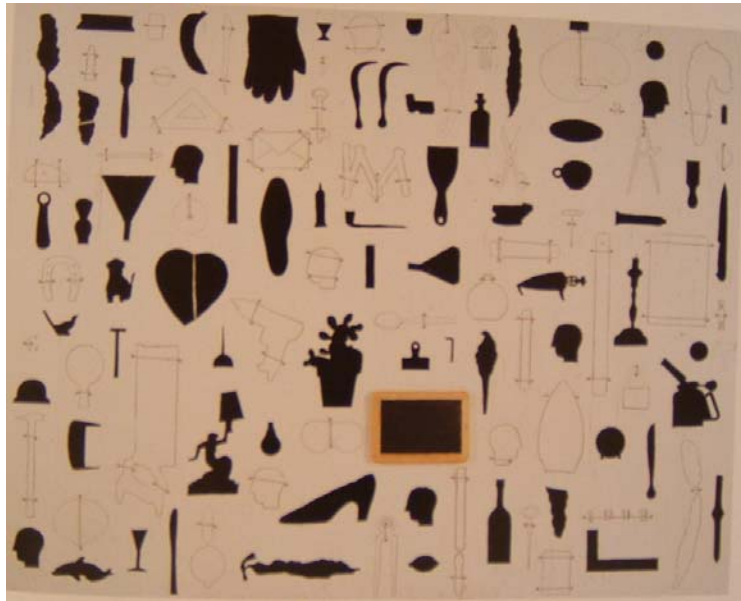


Fig. 20 Las sombras de la noche, 1994

Así que, como apunta Miguel Fernández-Cid, el interés por recuperar y reconstruir el objeto se podría relacionar con una supuesta actitud *deconstructiva* de la artista³³, una actitud deudora de la teoría de Derrida y de los conceptos que tanto fascinaron a los críticos y artistas de finales del siglo XX. Posiblemente existan confluencias entre el trabajo de Carmen Calvo y las interpretaciones de Derrida: tanto los filósofos como los artistas trabajan con el lenguaje e intentan analizarlo, aunque con herramientas diferentes y desde perspectivas distintas. Con todo, la propia artista parece no desear alimentar estas relaciones, subrayando que el suyo es sobre todo un camino solitario, una búsqueda individual. Al hilo de una declaración de este tipo, es difícil, para un historiador, seguir buscando referencias y definiendo temáticas; no obstante, como subrayaba Walter Benjamin, el trabajo del historiador es el de reinterpretar los hechos históricos para no permitir que éstos sean olvidados o celebrados bajo una interpretación unívoca y “tradicional”.

Así que supongo que analizar nuevamente algunas de las temáticas que los críticos han subrayado en la obra de la artista puede ser fundamental para descubrir otras facetas y otros elementos de la búsqueda de Carmen Calvo. Siempre según Miguel Fernández Cid³⁴, una de las características fundamentales de la expresión de la artista nace de su peculiar relación con los objetos, relación que resulta evidente en su poética de lo fragmentario, en su atención al detalle y, aún más, en su particular modo de presentar los objetos, de “ordenarlos” (Fig. 21).

³³ FERNÁNDEZ-CID, Miguel, “La espátula y el camafeo, la mirada de Carmen Calvo”, en *Carmen Calvo*, Sala Amós Salvador, Edición Cultural Rioja, Logroño, 1996

³⁴ Id., *Ibid.*, p. 5



Fig. 21 Este es mi carta al amigo, 1994

El crítico define el lenguaje de Carmen Calvo como “sencillo” y “ausente de artificio” y, sin embargo, esta aparente sencillez resulta sorprendentemente parecida a la retórica clásica, donde la repetición del concepto fuerte, que tiene que conmovernos, se encuentra repetido al final de cada frase: la sencillez de la concatenación de los argumentos revela la claridad de la tesis y el dominio del lenguaje por parte del orador. Se trataría más bien de una “aparente” sencillez, donde la retórica del objeto tiene que controlarse a cada momento para que no caiga en la afectación o en la fácil conmoción. La aparición de sombras pintadas de modo sumario, sin buscar el efecto de realidad, y la utilización de fragmentos y de objetos que remiten al oficio del artista son, todos ellos, elementos que reclaman la sencillez del lenguaje y recuerdan la manualidad del ejercicio artístico. A pesar de ello, Carmen Calvo parece operar como un prestidigitador que descubre al público los trucos de su magia, desvelando las apariencias de la realidad y los límites de nuestra percepción.

La necesidad de la representación artística, puesta en entredicho desde la aparición de la fotografía, parece ser el objetivo de una revisión por parte de la propia artista, aunque sin llegar a la total negación de la representación. En este sentido, la inserción de objetos y la utilización de la técnica del sombreado recuerda la obra de Duchamp *Tu'm*. Esta obra, como ya hemos visto, es fundamentalmente una ocasión para una última reflexión sobre la pintura. Así pues, la mezcla de objetos reales e inventados, el juego entre sombreado pictórico e inserción de objetos reales

pertenece a esta dimensión fronteriza donde la pintura se acerca a la escultura, dimensión que la artista explora constantemente en su obra.

Carmen Calvo utiliza muchos de los medios convencionales del arte y, a pesar de ello, su obra causa extrañeza en el espectador porque los objetivos de la representación no son en absoluto tradicionales.



Fig. 22 Serie Recopilación materiales, 1976

La acumulación de fragmentos junto a los dibujos que se sobreponen, los esbozos que son una especie de corolario de la propia imagen, y las sombras dibujadas parecen restar realidad a los objetos mismos, trasladándolos de la cotidianidad al mundo del arte. No obstante, los objetos no resultan nunca grandilocuentes, la multiplicación quita protagonismo a los propios fragmentos. Hubo un período en mi infancia en el que todas las niñas tenían en sus habitaciones unas pequeñas estanterías de madera, con recuadros de algunos centímetros, donde se solían exponer pequeños objetos que se consideraban preciosos, una especie de armarios que recordaban el afán coleccionista del siglo XVIII, naturalmente con una concepción mucho más humilde. Algunas obras de Carmen Calvo se acercan a esta dimensión fetichista, tanto los cuadros compuestos por pequeñas bolsas de los años '70 (**Fig. 22**) como las telas posteriores que recogen objetos dispares (**Fig. 23**).



Fig. 23 He aquí como ocurrió, 1997



Fig. 24 Maqueta de *Una conversación*, 1997

Lo que resulta fascinante en las obras de Carmen Calvo no es exclusivamente la capacidad de transformar unos fragmentos en un espacio escultórico sino la posibilidad de crear un espacio a partir de unos conceptos y unas relaciones entre objetos.

Cualquier colección es fundamentalmente una tentativa de configurar un mundo, una hipótesis que nos permite rediseñar un universo que se parezca lo más posible a nuestra personalidad. Finalmente, una colección se podría interpretar como un mundo capaz de definir nuestra identidad a través de nuestras elecciones. En una hermosa conferencia, el profesor Fernando Bouza presentó las colecciones de Nicolas Chevalier³⁵. El afán de este increíble personaje, coleccionista y diseñador de muebles para contener objetos de colecciones, lo llevaba incluso a inventar sus propios objetos, creando fragmentos que despertaban la curiosidad de los visitantes. Carmen Calvo opera de modo análogo, creando asociaciones y composiciones de fragmentos y objetos bellos o extraños que, en su reordenación, se transforman en algo inquietante o misterioso.

Una obra como *Una conversación*, de 1996, presentada en la Galería Carles Taché de Barcelona, obra que está en el origen de su posterior gran instalación en el Pabellón Español de la Bienal de Venecia de 1997 (Fig. 24), está constituida por un conjunto heterogéneo de objetos de escayola, objetos encontrados, espejos y

³⁵ BOUZA, Fernando, "Los gabinetes urbanos de Nicolas Chevalier: comercio literario y el público de lo raro en la Europa de 1700", *El gabinete de las maravillas. Historia y formas del coleccionismo*, Lecturas de la Fundación Marcelino Botín, Universidad Menéndez Pelayo, Santander, 19-23 Julio 2004

postizos de cabello. Según la artista, los espejos y la multiplicación de los objetos respondían a una especie de *horror vacui* y aunque se trataba de una obra perecedera, ahora la tiene guardada.

Según Enrique Juncosa³⁶, la artista expone todos estos elementos como si se tratase de un muestrario arqueológico, una *exposición* que tiene un gran potencial metafórico y que se encuentra abierta a la interpretación. El crítico subraya el carácter de indagación de la obra de Carmen Calvo, de reflexión sobre el placer y el dolor, la memoria, la locura y la razón. También en este caso, la oposición entre el carácter dramático de la narración y el control formal resulta evidente. Juncosa paragona la austeridad y gravedad de sus composiciones con las naturalezas muertas de Zurbarán, Sánchez Cotán y Juan Gris y, sin embargo, también señala el componente onírico de la obra de la artista, acercándola al surrealismo de Joan Miró.

Calvo comparte con el artista “[...] la creencia en el potencial expresivo de los objetos más humildes y la facilidad para convertirlos en material metafórico”. Curiosamente, Juncosa establece un paralelismo entre los objetos de la artista y los objetos expuestos en un mercado de fetiches de Togo, en África Occidental. Según el crítico, la diferencia fundamental entre los fetiches que pertenecen a los ritos vudú y que tienen poderes médicos y rituales y los objetos recopilados por la artista es que estos últimos no tienen un valor claro, una utilidad concreta, como en el caso de los fetiches africanos. Sin embargo, así como los fetiches de un mercado nos fascinan en su conjunto, plásticamente, los objetos de Calvo son estéticamente autónomos porque establecen relaciones formales entre sí y, después, en su conjunto, crean relaciones con el espectador.

En mi opinión, este paralelismo es particularmente afortunado, a pesar de que el crítico no reflexiona sobre la doble naturaleza de los objetos utilizados por la artista. Los objetos que colecciona son, también en su origen, fetiches y, además, fetiches que pertenecen a nuestra cultura occidental y que, por ello, son reconocibles por el espectador. Son objetos que tienen una utilidad en nuestra sociedad y que, como tales, tienen una serie de características que nos permiten reconocerlos. Los objetos de Carmen Calvo no son en sí mismos *enigmáticos*, es exclusivamente la presentación estética de la artista, la elección de los objetos y la inserción de éstos en un conjunto, lo que transforma los fragmentos en algo fascinante. Sin embargo, a diferencia del mercado de Togo, los objetos forman parte inevitablemente de una narración, por el simple hecho de haber sido elegidos y puestos en relación entre sí. Por consiguiente, el simple juego estético se desplaza hacia la significación: el espectador no sólo busca relaciones formales entre los objetos sino también relaciones de significado entre ellos.

³⁶ JUNCOSA, Enrique, “Las conversaciones de Carmen Calvo”, en *Carmen Calvo*, Sala de Arte Robayera, Ayuntamiento de Miengo, Cantabria, 1997

Segunda parte: Estrategias formales y narrativas

3.2.1 Eros y Thanatos, infancia y madurez

En los años '90 en sus composiciones de objetos aparece un perfil negro que se transformará en una especie de icono, de símbolo, de la obra de Carmen Calvo.

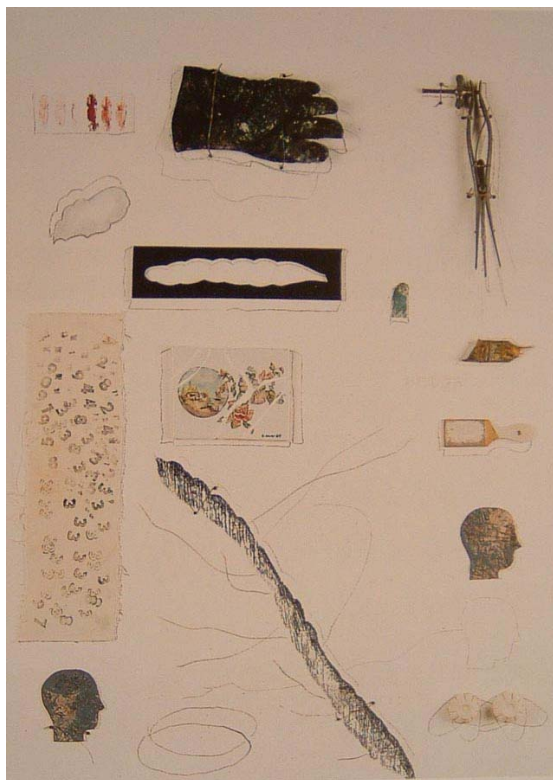


Fig. 25 Bruce, 1994

En una obra como *Bruce* (Fig. 25), de 1994, el dolor y el sentimiento de ausencia por la pérdida de su compañero se expresa en una composición donde los objetos están aislados entre sí, como si ya fuese imposible instaurar una relación demasiado estricta entre ellos. Las normas propias de la acumulación ya no son válidas y los objetos se encuentran ordenados como las letras de un texto, como si el espectador tuviese que leer el cuadro de izquierda a derecha. El perfil negro se repite dos veces y subraya así el componente fuertemente afectivo que caracteriza toda la obra de la artista. A pesar de ello, esta imagen resulta más que nada inquietante por su carácter anónimo, por la falta de elementos que puedan caracterizar una fisonomía real. El perfil parece ser el

de un muñeco, el papel negro parece haber sido cortado con una tijera que no ha tenido ninguna duda en seguir una línea absolutamente continua. La representación final es, por tanto, similar a una papiroflexia, un *origami* donde el parecido con la realidad es tan lejano que la fascinación nace más de la operación de síntesis que de la semejanza. En este sentido, el perfil negro se transforma en una imagen que firma la obra de la artista valenciana, como las cabezas de estatuas antiguas de De Chirico.

En cierto sentido la búsqueda de la identidad se desarrolla a través de la representación del anonimato tanto en Carmen Calvo como en Boltanski. Si el artista francés utiliza las fotografías agrandándolas hasta que los rasgos se vuelven irreconocibles, la artista española utiliza unos perfiles simplificados de cabezas humanas. El perfil negro de *Bruce* es tan evocador de una identidad real como los retratos de los alumnos de le *Lycée Chases* de Boltanski. En ambos casos la identidad parece difuminarse por el paso del tiempo y por la muerte.

Fernández-Cid habla de un sentido sensual que aparece en las obras de la artista, como si Carmen Calvo quisiera quitar la razón a Barbara Rose cuando detectaba una falta de calidad erótica en su obra³⁷. Parece bastante extraño este intento de vislumbrar una clara oposición entre un componente sensual y afectivo y una composición austera. Escribe Barbara Rose:

“A propósito de su tendencia a una cierta reserva y sobriedad, que puede calificarse como monástica, le pregunté una vez a Calvo si la razón por la que su obra parecía carecer de cualidad erótica estaba relacionada con su educación religiosa. Hablamos de la diferencia entre la severa austeridad expresada en el Escorial y el frívolo exceso de Versalles. Conforme madura su obra, se hace más evidente que la sensibilidad de Calvo se va aproximando más a la solemnidad y a la severidad del meditabundo Escorial que a los botones y lazos del alegre Versalles.”³⁸

Este paralelismo resulta bastante sorprendente, considerando la evolución del arte contemporáneo y la dificultad de definir claramente lo que Barbara Rose llama “calidad erótica”. En particular, la obra de Carmen Calvo, por su severidad de concepción y precisión de la imagen y, no obstante, por su carácter casi *voyeurístico* en la acumulación de objetos de la intimidad, me recuerda, otra vez, a las obras de Marcel Duchamp: nada más lejos, evidentemente, de una “actitud monástica”. Objetos de éste último como *Feuille de vigne femelle*, *Coin de chasteté* y *Objet-dard*, que he analizado anteriormente, son, a mi juicio, un ejemplo claro de lo que puede significar una expresión erótica totalmente “fría”, parecida a una operación de disección anatómica.

Algo parecido se encuentra en la obra de Carmen Calvo: el carácter íntimo, *voyeurístico* de obras como *Y en aquel momento se despertó* (**Fig. 26**), de 1998, con sus esbozos de mujeres en ropa interior, el trapo manchado de sangre, la muñeca desnuda y sin brazo, etc. parece dibujar un universo erótico tan violento y enigmático que resulta a veces distante, imposible de decodificar. La propia Calvo afirma que cree que su obra es sexual y sensual a la vez, que la suya, finalmente, es una mirada a la vida y como tal tiene que tratar la sexualidad que, por otro lado, siempre ha sido narrada por los pintores³⁹.

³⁷ ROSE, Barbara, "Carmen Calvo: de lo íntimo a lo monumental", en Catálogo IVAM, Centre del Carme, Valencia, 1990, cit. En *Carmen Calvo*, Fundación Caixa Galicia, 1998

³⁸ Id., *Ibid.*, p. 189

³⁹ “Entrevista a Carmen Calvo”, apéndice II

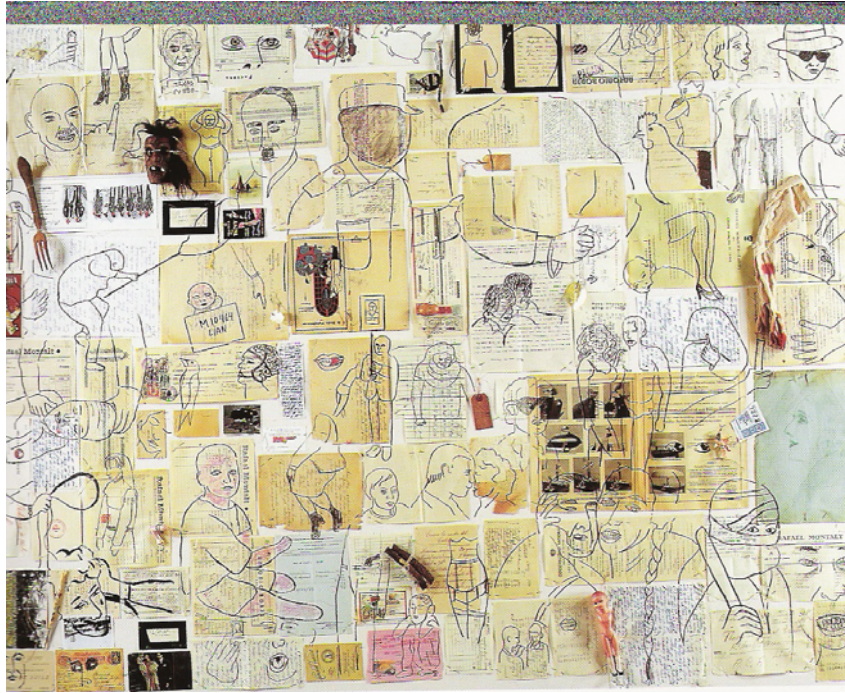


Fig. 26 Y en aquel momento se despertó, 1998

Sin embargo, tal vez los objetos de Calvo no son tan fácilmente interpretables y se acercan, por su carácter enigmático y a la vez su evidencia, a la violencia de una obra como *Étant donnés* de Marcel Duchamp más que a la sexualidad, por ejemplo, de Louise Bourgeois, que la artista cita entre sus referentes. La exactitud y precisión de la imagen, las normas de composición que regulan la obra, transforman en objeto de contemplación lo que podría parecer simplemente frío, incluso molesto. Lo que parece, en principio, generar tensión se resuelve, al contrario, en orden, en control de las antinomias. A pesar de eso, el componente dramático, la oposición entre elementos, nunca está resuelto completamente, la obra siempre mantiene vivo el conflicto.

Aunque el recorrido del arte contemporáneo parece haber experimentado todas las tipologías de representación que tengan como objetivo descolocar al espectador, llegando a veces a la paradoja de generar indiferencia, en la obra de Carmen Calvo lo que proporciona placer, estimulando la imaginación, es siempre la dificultad de resolver el enigma de la imagen. Sin embargo, volviendo al paralelismo establecido por Barbara Rose y a la supuesta falta de “calidad erótica” de la obra de la artista, cuando la crítica se refiere a la severa austeridad del Escorial parece olvidarse de que no existe ninguna oposición clara entre erotismo y severidad (**Fig. 27**).



Fig. 27 La ciencia del amor, 1998

El arte de la Contrarreforma, cuya máxima expresión arquitectónica se puede considerar El Escorial, muy a menudo ha representado la relación compleja que existe entre misticismo, raptó estático y el componente erótico; incluso se podría afirmar que no existen cuadros más eróticos que las representaciones de martirios de un Luca Giordano o de un Ribera. Existe, por tanto, un elemento fuertemente erótico en toda representación relacionada con el castigo y la culpa, con la expiación y la santidad, y, por consiguiente, en cualquier obra de arte que represente el binomio amor y muerte. El ascetismo y el misticismo intentan averiguar constantemente la capacidad de la mente de anular el cuerpo, la posibilidad de acercarse a la muerte para llegar a la sublimación del espíritu. En la obra de

Carmen Calvo, la oposición entre Eros y Thanatos es

un tema constante. El acto de recoger y salvaguardar unos objetos para substraerlos a la erosión del tiempo, a la “muerte” entendida como anulación, es interpretable como un acto de amor y, a pesar de ello, es también un acto de violencia porque los propios objetos son “expuestos”, transportados de un mundo privado y secreto a una dimensión pública. No obstante, Carmen Calvo no alude de modo sutil a los temas del amor y de la muerte sino que los representa claramente a través de sus personajes enmascarados, sus mujeres en ropa interior o vestidas de negro, sus fotografías que retratan un mundo religioso y militar, un mundo que parece pertenecer a la época de la dictadura.



Fig. 28-29 Una jaula para vivir, 2001

Pierre Cabanne escribe, en un catálogo que reúne algunas obras de Picabia y de Carmen Calvo, que la artista nunca se ha limitado a una disciplina, ni a una técnica, sino que ha practicado siempre, como ella misma afirma, “[...] la lutte permanente avec les matériaux, la manipulations d'objets abandonnés”⁴⁰. Sin embargo, esta manipulación siempre se lleva a cabo con una severidad y un rigor que el propio Cabanne define como “toute espagnole”⁴¹. Otra vez aparece este paralelismo entre rigor de las formas y expresión “española”, en cierta medida un *topos* que intenta explicar la convergencia de unas representaciones fuertes, emotivas, con un extremo control formal.

Cabanne relata también el horror de la artista al leer en un periódico, en 1997, la noticia de una niña que estuvo encerrada en una jaula durante dos semanas⁴². La artista crea entonces una serie de cajas en el interior de las cuales se encuentran, mezclados, recuerdos de la infancia, muñecas, trajes, objetos fetiche, fragmentos que el espectador puede ver a través de unos agujeros. Otra vez encontramos el tema del *voyeurismo* y, según Cabanne, en este caso se trata de una denuncia contra nuestra incapacidad de defender la infancia: los mirones de la infancia robada y maltratada somos nosotros.

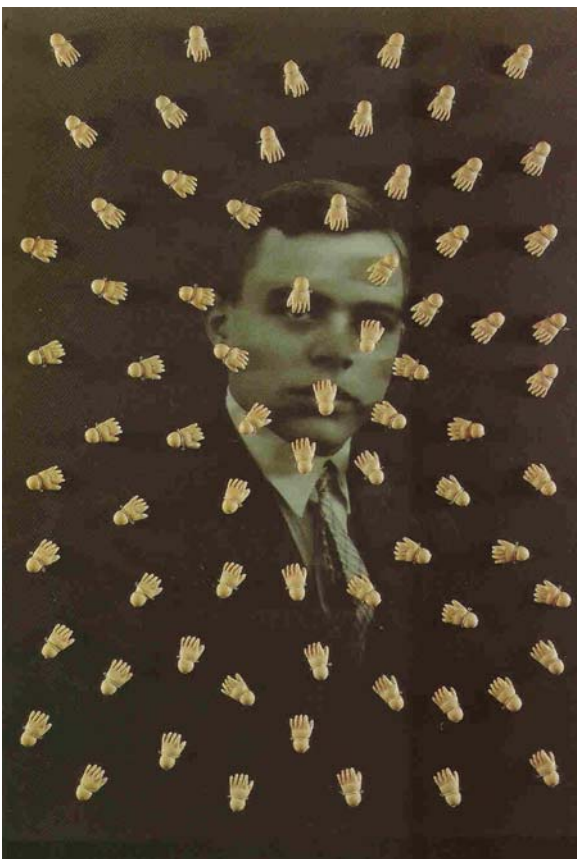


Fig. 30 Calixto, 1999

Una jaula para vivir (**Fig. 28-29**) nace también de una mirada salvadora. La artista cuenta haber encontrado las muñecas en el rastro. Cada muñeca, afirma la artista, ha vivido con unos niños y tiene entonces un aura que nace de su historia, de su propio relato⁴³. La artista salva entonces estos juguetes del olvido y de la desaparición, dedicando la obra a esta niña que, según las palabras de la propia Calvo, fue brutalmente castigada⁴⁴.

Carmen Calvo, como Boltanski, tiene la costumbre de buscar objetos en los mercadillos. La búsqueda del pasado, en ambos casos, intenta recuperar unas identidades olvidadas a través de los objetos. Christian Boltanski, como hemos visto, ha trabajado mucho con las imágenes de niños, desde el *Club Mickey* hasta *La fiesta de Purim*, sin embargo su

⁴⁰ CABANNE, Pierre, *Destins croisés, Picabia, Carmen Calvo*, Galerie Patrice Trigano, Paris, 2002

⁴¹ Id., *Ibid.*, p. 3

⁴² CABANNE, Op. cit., p. 4

⁴³ “Entrevista a Carmen Calvo”, apéndice II

⁴⁴ Id., *Ibid.*, p. 4

interés es más centrado sobre los cambios que afectan a la identidad que sobre la infancia como etapa de la vida que es necesario proteger.

Hay distintas obras de la artista valenciana que nos hablan de la niñez, que de modo dramático representan esta etapa tan mitificada y tan misteriosa para los adultos. La artista, sin embargo, nunca juega con imágenes contemporáneas, como si le interesase investigar sobre una visión retrospectiva, una visión anclada en el pasado. Posiblemente representa la constante repetición de los eventos y la melancolía que Proust relacionaba con la angustia que proporciona el paso del tiempo.

En este sentido, su obra se acerca a la visión metafórica que Danto relaciona con el proyecto de Boltanski y que, según el filósofo, se encuentra expresada en el prólogo a *Contra Sainte-Beuve* de Proust. Según Danto, el escritor supone que el artista tiene que:

“[...] presentar los objetos a la conciencia de tal modo que el espectador cobre esa conciencia del pasado, y es con este fin por lo que utiliza los objetos que utiliza... Y su obra tiene éxito cuando el espectador se sobrecoge de emoción al encontrar su yo olvidado.... y de repente se aflige por lo irrecuperable del pasado, la muerte de la infancia, lo efímero de la vida.”⁴⁵

En la obra de Calvo, a la angustia por el pasado irrecuperable se añade la conciencia de nuestra incapacidad de defender la infancia, de proteger la inocencia de la violencia de nuestro mundo. Así, la artista, en la obra *Calixto*, de 1999, (**Fig. 30**) utiliza una antigua fotografía de un hombre de tres cuartos, con traje y corbata, una imagen de la tranquila individualidad burguesa, para representar la angustia de la infancia robada. Alrededor de la imagen del hombre, aplica una serie de manos de muñecas, en una composición concéntrica que parece sofocar la imagen, rechazarla. Las manos cubren parcialmente la cara del hombre y en particular los ojos y la boca, como si quisieran impedirle ver y hablar. Las manos parecen miembros arrancados que en un acto de violencia y refutación se rebelan contra el supuesto orden de la edad adulta.

Otra obra de Carmen Calvo, *A l'oubli livrée*, de 2002 (**Fig. 31**), parece aún más explícita en esta denuncia contra la violencia. Se trata de la fotografía de una niña, retocada por la artista. El efecto que consigue la pintura sobre la fotografía es de extrañamiento e incluso de angustia, ya que la imagen deja de ser un documento fidedigno de una identidad para transformarse de modo programático en una representación simbólica de la infancia. Alrededor de la niña, aplica una serie de ojos de vidrio que, como un enjambre, desde la figura irradian hacia el espectador. La imagen de la niña tiene dos ojos de vidrio y la sensación de que está mirando de modo inquisitorio al

⁴⁵ DANTO, Arthur C., *Más allá de la caja Brillo, Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Ediciones Akal, 2003 Madrid, p. 77

espectador, con una mirada vacía, antinatural, es tremendamente dramática. Además, el contraste entre la representación tradicional de la infancia, el lazo azul en el pelo, los pendientes, el vestido blanco y la posición casi de desafío de la niña, ligeramente asomada hacia el espectador, con los brazos detrás de la espalda, aumenta todavía más el carácter violento de la imagen. El título de la obra, en este caso, es también explícito: *A l'oubli livrée*, abandonada al olvido.

La utilización de los ojos de vidrio, así pues, se transforma en una denuncia explícita, en un intento de obligar al espectador a mirar a la niña, a reconocer su necesidad de no ser olvidada, de no ser abandonada.

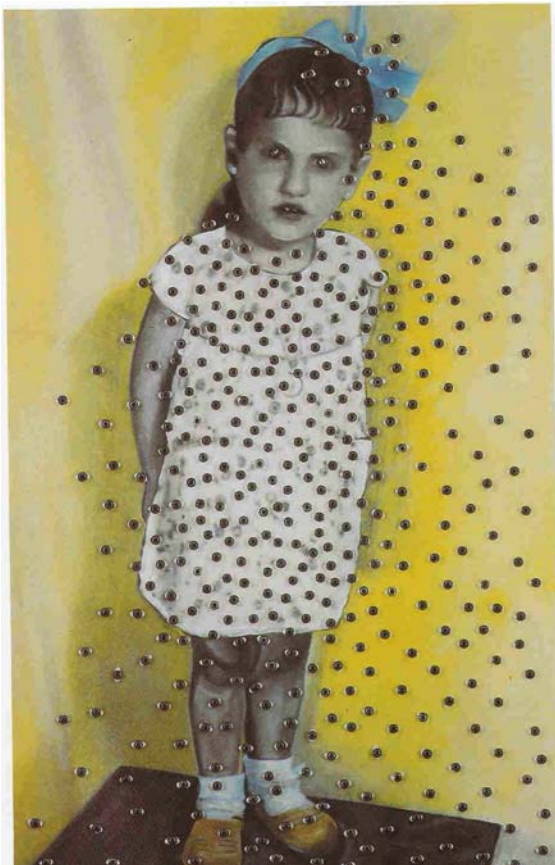


Fig. 31 *A l'oubli livrée*, 2002

Esta obra me recuerda la sensación de angustia que causan las fotografías utilizadas por Christian Boltanski: el artista ha utilizado una multitud de retratos de niños para representar la pérdida de la infancia. La infancia, en este caso, se encuentra estrechamente relacionada con la muerte y la pérdida de identidad. La organización en serie de los retratos, la utilización de las mismas fotografías en distintas instalaciones, los retratos expuestos en grandes números, escenifica la pérdida de la individualidad, transformando la infancia en una alegoría de la transitoriedad. El procedimiento del artista francés se puede considerar, en este sentido, contrario al intento de salvaguardar el relato de la infancia operado por Carmen Calvo.

Subraya la artista que en su obra siempre sigue un guión que depende de su formación, del “poso que tiene”⁴⁶. En la actualidad, dice, está utilizando informaciones del pasado, recuperando unos diarios privados. En su obra siempre hay una narración y esta nace de la observación de la propia vida. Bromeando, afirma que se trata de un psicoanálisis constante que le permite no acudir a un especialista: en la niña de *A l'oubli livrée*, finalmente, se ve ella misma reflejada⁴⁷.

No obstante, la representación dramática en sus composiciones no es nunca desgarrada; el control, la relación entre colores, pincelada y composición, revela su interés por los elementos formales.

⁴⁶ “Entrevista a Carmen Calvo”, apéndice II

⁴⁷ Id., Ibid., p. 4

Juega constantemente con un equilibrio formal que nace de un lenguaje coherente, donde el color, el espacio de la composición, la inserción de objetos, contribuyen a la creación de una imagen estéticamente significativa.

La artista investiga también sobre la identidad, o mejor dicho, la *no* identidad, la identidad escondida, enmascarada (**Fig. 32**): oculta las caras de sus fotografías detrás de máscaras que parecen de tortura, detrás de jaulas e ideogramas. Así que, escribe Cabanne, lo que Carmen Calvo sabe de la infancia negada, infancia que los hipócritas no pueden mirar, se asimila a la cerrada y opaca noche del franquismo. Por una parte, encontramos este sentimiento de pérdida, de participación en el sufrimiento ajeno, y por otra, la negación de la identidad, “[...] la mort rode dans ces dérisoires théâtre de mémoire dont les acteurs sont égalisés dans l'anonymat.”⁴⁸.

Cabanne habla también de “[...] photos de classes-souvenirs façon Boltanski.”⁴⁹ y la referencia a un “estilo” Boltanski parece ratificar la cercanía de Calvo a la metodología de investigación propia del artista francés. La búsqueda de la identidad y la reflexión sobre el pasado y la memoria, en ambos artistas, se apoyan en la utilización de la fotografía como documento.



Fig. 32 Autorretrato, 1999



Fig. 33 Yo ni siquiera sufro, 2006

Al tema del *voyeurismo* y de la infancia negada se une el tema de la censura. De algún modo la censura, la imposibilidad de expresar nuestras opiniones o nuestros sentimientos, se podría considerar como una forma perversa de amor. El estado decide que el ciudadano no es capaz de interpretar correctamente la realidad y, supuestamente para defender el bien común, la paz social, decide lo que tiene que ser de dominio público y lo que no. Las fotografías amarillentas por el paso del tiempo de Carmen Calvo retratan hombres, mujeres y niños con la cara cubierta por máscaras o

⁴⁸ CABANNE, Op. cit., p. 4

⁴⁹ Id. Ibid., p. 4

velos, los ojos cubiertos por una tela blanca, como si hubiesen sido cegados, en la imposibilidad de hablar y ver o no queriendo ya ver y hablar (**Fig. 33**). En las obras de la artista, así pues, encontramos este sentimiento doloroso por la pérdida de la identidad, la imposibilidad de crear nuestro espacio como individuos y como miembros de la sociedad, y también una reflexión sobre el paso del tiempo y la aleatoriedad de todos nuestros testigos.

3.2.2 Escritura, narración y práctica artística

En los años noventa encontramos otro de los temas fundamentales que la artista ya había tratado en los años ochenta, el de la relación entre escritura y pintura. Según Rosa Olivares⁵⁰, la artista no desea abrir una polémica entre pintura y no pintura sino trabajar sobre la sencillez, el simbolismo de la narración que sus cuadros representan. Las obras de la artista, así pues, narran una historia sencilla a través de sus signos, utilizando una escritura cifrada que pertenece a un alfabeto particular. La propia escritura es la pintura, y esta relación se parece a un gesto caligráfico que tiene muchos paralelismos con la cultura oriental. Se podría hablar, entonces, de pictografismos o de signos gráficos como en el arte egipcio, aunque, evidentemente, en la obra de la artista la relación entre signo y objeto de la realidad es menos evidente. Parece existir, sin embargo, una relación originaria entre las palabras y la realidad, entre representación del lenguaje y mundo. La cultura oriental utiliza la caligrafía como un arte que representa a la vez lingüística y gráficamente el mundo.

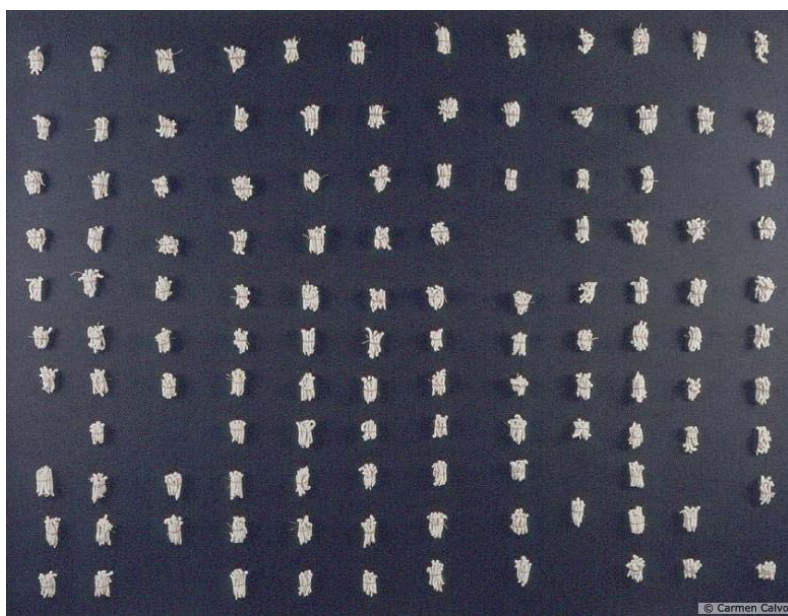


Fig. 34 Lápida, 1991

Las obras de Carmen Calvo, que reflexionan sobre la relación entre escritura e imagen, parecen intentar recuperar una dimensión originaria en la que las palabras representan directamente las cosas. El arte parece borrar el límite entre representación “visual” de la realidad y representación conceptual de la misma. Como los ideogramas egipcios o la caligrafía oriental, la escritura representa las cosas y no se refiere exclusivamente a ellas. La utilización del lenguaje en el arte de Carmen Calvo desea acortar la distancia entre arte y realidad y, por esta razón, su escritura cifrada no describe la realidad sino que la *nombra*.

⁵⁰ OLIVARES, Rosa, “Los objetos y las cosas”, en *Carmen Calvo*, Galería Luis Adelantado, Valencia, 1996

Según Brines⁵¹, la escritura es lineal y unitaria. Los signos que la componen exigen distintas combinaciones para formar frases de longitud distinta. La artista valenciana opera de manera parecida, utilizando segmentos de barro cocido que ordena en conjuntos que nos recuerdan a la escritura. Se podría suponer que la artista quiere evocar el carácter abstracto y formal de las letras que forman la escritura y, por consiguiente, su íntima belleza (**Fig. 34**). Como en el caso de los objetos comunes, también en el caso de las letras somos indiferentes a la belleza de los fragmentos, simplemente nos interesamos por su utilidad, por el procedimiento mental abstracto que relaciona un objeto y un signo a una idea o concepto. Así, normalmente no nos interesamos por la belleza de los signos del alfabeto, a menos que estos signos se encuentren totalmente descontextualizados. Cuando miramos los signos de una escritura que no somos capaces de descifrar, podemos quedarnos fascinados por su forma. Por consiguiente, cuando nos obligan a mirar de manera distinta, como en el caso de las obras de la artista, podemos reconocer en los segmentos de barro un paralelismo con la escritura y reconocer el valor formal de la misma. De repente, la escritura deja de ser “abstracta” para transformarse en “concreta”, en un mundo de formas autónomas.

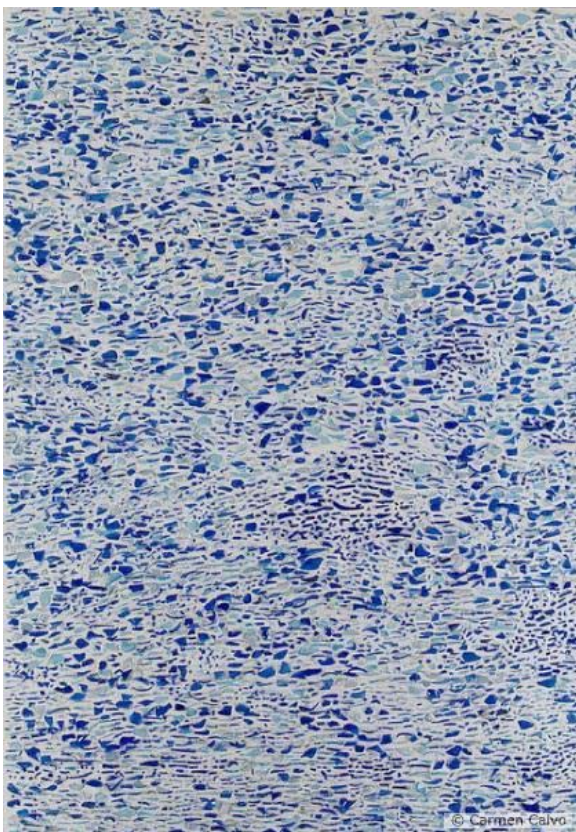


Fig. 35 Cristales, 1996

En los años 90 la artista trabaja también en una serie que titula *Cristales* y que, según Brines, pertenece siempre al universo formal de la escritura. Calvo utiliza fragmentos de cristal de diversos colores: verde, marrón, azul y blanco (**Fig. 35**). Según el crítico, el resultado es de una “[...] belleza estética en la que incide su intrínseca y heridora peligrosidad”⁵². Estas obras parecen nacer de la mirada de una niña que está fascinada por los fragmentos de vidrio que, a falta de verjas, rematan los muros de los jardines y de los corrales. Estos fragmentos cortantes que el sol hacía destellar, según el crítico, tenían que fascinar a la joven artista, que testimonia sucesivamente en su obra la cercanía a la cultura popular.

Los fragmentos de objetos utilizados como si fueran las letras de un texto para siempre indecifrable adquieren cada vez más protagonismo en las composiciones de la artista hasta transformarse en los principales actores de la narración. La narración de la obra empieza con un hallazgo fortuito, con el encuentro azaroso con unos objetos

⁵¹ BRINES, Francisco, “Una mirada salvada y salvadora”, en *Carmen Calvo*, edición Cajastur, Obra Social y Cultural, Oviedo, 1999

⁵² BRINES, Op. cit., p. 12

desechados. Carmen Calvo a menudo inserta en sus composiciones objetos reales, objetos que Rosa Olivares define como “aparentemente reales”⁵³, ya que están llenos de un simbolismo surreal. Un ejemplo en este sentido es la cabellera de la mujer que la artista utiliza muy a menudo en sus obras. Se trata de cabelleras de cuerda, de esparto, materiales de algodón, todo un mundo onírico que se refiere a una ausencia, a una identidad que no está presente.

Una obra como *¿Ya ha puesto éste la médula de la espalda en el pelo de la amada?*, de 1995 (**Fig. 36**), parece referirse a la urgencia de la relación afectiva, a la necesidad de no esperar que una relación se transforme en recuerdo, en fetiche. La cabellera de esparto, aislada en un campo neutro, retenida por un anillo de metal, se transforma en una reliquia, en un símbolo que evoca la ausencia de la persona querida. La imagen resulta aún más surrealista, casi siniestra, por la elección de una cabellera artificial, un fetiche del fetiche, un objeto que se refiere a otro objeto que remite a una identidad ausente. En esta necesidad de representar la ausencia, el tiempo que fluye, podemos definir otra temática fundamental de la obra de Carmen Calvo. Sin embargo, la artista recuerda⁵⁴ que el tema de la cabellera fue utilizado mucho por los surrealistas pero también por los románticos. El corte del pelo simboliza también el paso desde la infancia a la pubertad, la transformación de una niña en “mujercita”. La cabellera es también un símbolo de la muerte, un fetiche que simboliza tanto el deseo como la desaparición (**Fig. 37**).

Según Fernando Huici⁵⁵, la artista maneja una serie de recursos metafóricos que consigue controlar a través de una equidistante distancia irónica de las posiciones analíticas y del retorno militante a lo pictórico. Su meditación resulta, a pesar de ello, conmovedora, ya que parece combatir contra “[...] esa letal erosión que la compulsiva temporalidad de lo moderno imprime, no ya sólo a la pintura, sino también a todo legado artesanal y a la conciencia inocente de su práctica”⁵⁶. La utilización de los materiales y utensilios del oficio, el diálogo entre fragmento y totalidad, las ordenaciones taxonómicas y las analogías con las metodologías propias de la arqueología, son todos ellos elementos que permiten a Calvo rebelarse contra la “compulsiva temporalidad de lo moderno”.

Huici toca uno de los argumentos más controvertidos utilizado por los críticos contemporáneos para analizar la denominada época *postmoderna*. Una parte del arte actual parece acercarse demasiado a la técnica documentalista. Muchos artistas contemporáneos parecen utilizar la fotografía para representar, sin apenas mediaciones, la sociedad contemporánea. Su intención documental parece

⁵³ OLIVARES, Rosa, Carmen Calvo, Galería Luis Adelantado, Valencia, 1996, s.n.

⁵⁴ “Entrevista a Carmen Calvo”, apéndice II

⁵⁵ HUICI, Fernando, “Rastros de la existencia”, en *Carmen Calvo*, Sala de exposiciones de la Diputación de Málaga, Área de cultura y educación, Málaga, 1997

⁵⁶ Id. Ibid., p. 3

declarar *a priori* la imposibilidad de posicionarse críticamente, o estéticamente, respecto a la evolución de nuestra cultura. Además, algunos artistas parecen andar a tientas detrás de la infinita demanda de novedad de nuestra sociedad, intentando seguir el ritmo imparabile de cambios que nuestra sociedad impone a las formas del arte.



Fig. 36 ¿Ya ha puesto éste la médula de la espalda en el pelo de la amada ?, 1995



Fig. 37 El inmenso hormigueo de todos los embriones, 1998

La incondicional confianza de la sociedad contemporánea en el progreso científico ha relegado al hombre, y aún más al arte, a un limbo moral porque cualquier acción y cualquier pensamiento puede ser mejorado infinitamente. En la lógica de un progreso lineal constante, ninguna afirmación tiene un valor definitivo sino que siempre es mejorable o refutable. Por esta razón, la adecuación del arte a la lógica científica ha transformado una elección estética en un experimento. La obra de arte parece no poder declarar ningún valor simbólico, a excepción de su carácter precario.

El valor precario de la obra de arte depende, así pues, de su capacidad de contestar rápidamente a las exigencias de progreso de la sociedad contemporánea. Según Stefano Zecchi⁵⁷, si el artista parece libre de las limitaciones de la *techné*, si el artista ha declarado de manera revolucionaria su liberación de la posición de hábil artesano y de imitador de la naturaleza, las vanguardias han entregado el arte a una incesante inflación del propio valor simbólico. Por esta razón, la recuperación de los materiales y utensilios del oficio por parte de muchos artistas, entre los cuales se encuentra Carmen Calvo, parece intentar contrarrestar esta disminución del valor simbólico de la obra de arte. El tiempo más lento de la creación artesanal se opone al arte de fabricación, al diseño,

⁵⁷ ZECCHI, Stefano, *L'artista armato*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1998

al tiempo veloz de las máquinas. Sin embargo, gran parte del arte, aceptando adaptarse a las dinámicas de la sociedad de consumo, a las normas del mercado, condena sus productos a una obsolescencia *a priori*. El mercado postmoderno se caracteriza por una exigencia del sistema por sí misma absurda: necesita transformar constantemente el libre consumo en una coerción. Así pues, la categoría de “nuevo” ha asumido una importancia fundamental en el interior del sistema económico. Walter Benjamin subrayaba la tiranía de la novedad y su dependencia de las normas de mercado ya en el siglo XIX⁵⁸, sin embargo sus nefastas consecuencias siguen siendo evidentes hoy en día.

Algunos artistas, sin embargo, intentan definir el valor de su obra en contraposición o simplemente con autonomía respecto a las reglas del consumo y del mercado, contraponiéndose a las continuas provocaciones del arte que responden a la frenética exigencia de novedad de nuestra sociedad. Carmen Calvo utiliza las formas de los objetos y la técnica de su oficio para contar unas historias que revelan inevitablemente su estilo. La narración es entonces el resultado del conocimiento de su propia personalidad y del dominio de su lenguaje artístico.

La siguiente frase de Fernando Huici parece suponer que la artista valenciana intenta recuperar la ingenua mirada de Dante hacia el arte de su época, esta convicción de que la seriedad de la investigación en la práctica pictórica es suficiente para garantizar el éxito:

“Mediante un singular espectro de recursos metafóricos [...] Carmen Calvo habría de brindarnos una emocionante meditación, bañada por una pudorosa sombra de melancolía, acerca de esa letal erosión que la compulsiva temporalidad de lo moderno imprime, no ya sólo a la pintura, sino a todo legado artesanal y a la conciencia inocente de su práctica”⁵⁹.

La propia artista afirma⁶⁰ que en su obra transmite lo que ha sido su oficio. Por su formación ha sido muy importante el análisis de la luz y de la sombra así como la influencia del cine negro, en particular de las películas de Alfred Hitchcock. De joven ha dibujado muchos objetos de escayola: manos, pies, orejas, fragmentos sueltos que aumentaban su deseo de posesión, de apropiación, su fascinación por las naturalezas muertas. También el estudio de los diferentes materiales ha sido fundamental en su creación, así que ha usado el pan de oro, el caucho, el hierro, el cristal y la propia escayola como base para sus composiciones (**Fig. 38**). El oro, afirma⁶¹, ha sido el material

⁵⁸ “La dialéctica de la producción de mercancías en el capitalismo avanzado: la novedad del producto adquiere —en cuanto estimula la demanda— una importancia desconocida hasta entonces. Al mismo tiempo resulta evidente, en la producción en masa, lo Siempre-otra vez-igual” [J 56 a, 10], en BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes*, Edición Akal, Madrid, 2005, p. 339, título original, *Das Passagen-Werk*, edición de Rolf Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982

⁵⁹ HUICI, Op. cit., p. 3

⁶⁰ “Entrevista a Carmen Calvo”, apéndice II

⁶¹ Id., Ibid.

príncipe del arte desde los egipcios hasta hoy, pasando por el renacimiento y el barroco. Para ella el estudio del dibujo ha sido muy importante, así como la fotografía. El espejo ha sido otro material que le ha fascinado, otro material que desde las *Meninas* de Velázquez hasta Pistoletto ha sido constantemente indagado por el arte.

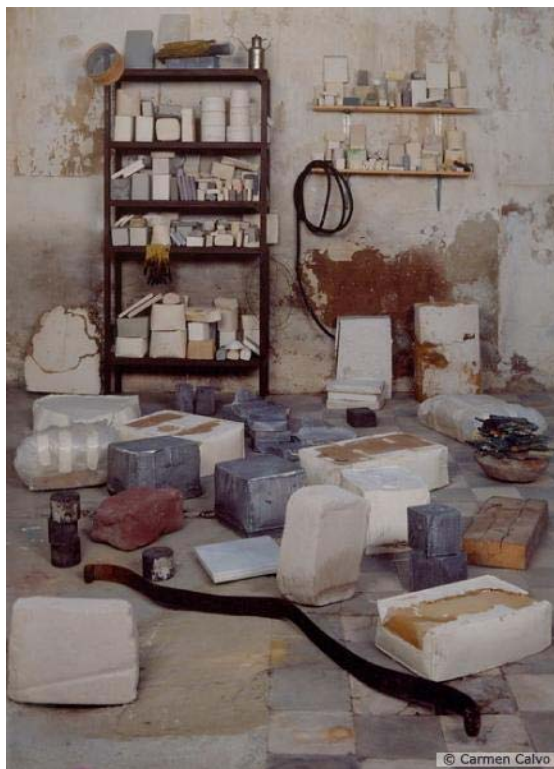


Fig. 38 Estantería del estudio, recopilación piezas, 1993

Afirma Calvo⁶² que, en definitiva, la pintura es una obsesión y que la soledad es fundamental para la creación: ella no puede trabajar con nadie y lo hace todo sola, aparte de lo que necesita de la intervención del ordenador y a pesar de que lo odia. Le gusta dibujar, “usar papelitos”, repetir el clasicismo, afirma que “se ha quedado muy abuelita” y no ama la tecnología.

Aparentemente, según Huici, la artista parece añorar un arte que confiaba toda su justificación en la propia práctica artística. Así pues, la propia Calvo afirma⁶³ que hoy en día el artista tiene muy a menudo que actuar como una *vedette*, recordando que su obra ha estado expuesta en tal Feria internacional, en tal galería o en tal otra Biental, cuando finalmente el tiempo parece borrar cada actuación con una velocidad asombrosa. Ella defiende, sin embargo, la coherencia de su trabajo y la unicidad de cada actuación (**Fig. 38**). También cree que las rupturas, en la historia, se dan de tanto en tanto y, aunque ella procura poner en su obra algo de alma, algo nuevo, las revoluciones en el arte son muy raras. Así que, subraya, ya Brancusi utilizaba la fotografía para crear sus obras

⁶² Id., Ibid.

⁶³ Id., Ibid.

mientras que Robert Capa transformaba la fotografía de reportero en obra de arte. Hoy tampoco se está diciendo nada nuevo y encontrar la marca, el sello de un artista, es muy difícil. Hay artistas que han repetido siempre la misma obra pero para repetir, afirma Calvo, hay que tener un alma. Certifica que el trabajo de un artista es un trabajo de mucho riesgo y que la comodidad es mala para la creatividad. Ella espera mantener mucho tiempo la capacidad de entusiasmarse y perder esta capacidad es lo que más le asusta.

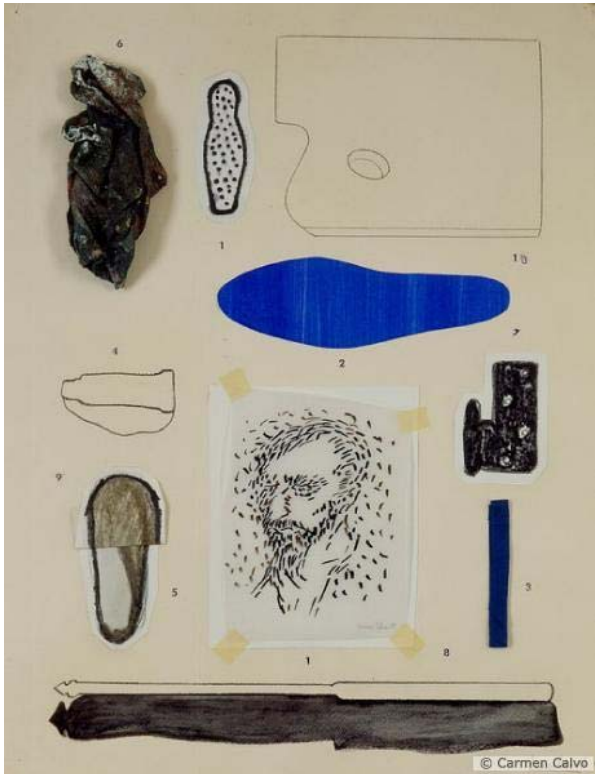


Fig. 39 Van Gogh, 1999

Después de la progresiva eliminación del valor de unicidad de la obra de arte, la posibilidad de repetir infinitamente la misma experiencia estética, gracias a las nuevas tecnologías, entrega la obra de arte a una tierra de nadie, sin referencias culturales y sin limitaciones temporales. Como agudamente observaba Walter Benjamin, en una época aún muy distante de la revolución informática⁶⁴, aunque la reproducción técnica de una obra de arte sea perfecta y pueda dejar íntegra la consistencia intrínseca de la obra de arte, una reproducción siempre determina la devaluación del *hic et nunc* del original. El *aquí y ahora* que tan intrínsecamente forma parte de la contemplación estética, por ejemplo, de un retablo en el interior de

una iglesia, resulta totalmente anulado en una fotografía que lo reproduce. Sin embargo, ¿Qué sucede si el propio proyecto y la propia concepción de una obra de arte no prevé la posibilidad del *hic et nunc* benjaminiano? Existe una diferencia fundamental entre una fotografía de Carmen Calvo y una videoinstalación. Incluso si la fotografía puede ser reproducida, las imágenes de la artista son referencias únicas e irrepitibles en sus obras, son fotografías que representan momentos particulares de un pasado individual y, en este sentido, son únicas porque se refieren a un momento temporal preciso. El *hic et nunc* de las obras de Carmen Calvo no está salvaguardado exclusivamente por el hecho de que sus fotografías sean modificadas manualmente, porque la artista defiende un cierto legado artesanal, como afirma Huici⁶⁵, sino porque la narración misma de sus fotografías se refiere a una época y a un lugar específicos. La artista narra un evento concreto de un pasado reciente que revive en la memoria de quién mira su obra. El advenimiento que narran las imágenes de la artista

⁶⁴ BENJAMIN, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, en *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955

⁶⁵ HUICI, Op. cit., p. 7

no podría haber pasado en cualquier momento o en cualquier lugar del mundo, no pertenece a cualquier persona y a cualquier cultura.

Sin embargo, a través de los nuevos medios de comunicación, el arte parece perder la posibilidad de ser un vehículo de relación entre el espacio virtual y el real. La dimensión narrativa o estética de mucho arte contemporáneo parece no poder definir un *hic et nunc* alternativo al espacio-tiempo tan indistinto y fugaz de nuestra sociedad. Como escribe Stefano Zecchi⁶⁶, los experimentos del arte han perdido el valor de cualidad: si el arte subrayaba la diferencia y la obra maestra era única, hoy, en cambio, expresa la igualdad, idea sobre la que se basa la sociedad contemporánea.

El interés de la operación estética de Carmen Calvo reside también en su intento de declarar la unicidad de cada gesto artístico, rechazando el carácter experimental del arte. La artista parece subrayar la diferencia y no la igualdad, este valor que Zecchi considera tan negativamente como propio de nuestra sociedad. Aceptando el carácter espacio-temporal de cada experiencia estética, la artista puede investigar en la ausencia, en el tiempo que fluye y que difumina las identidades.

Resulta inevitable, así pues, hablar del tema de la muerte, tema también central en la obra de la artista. Escribe Francisco Brines, a propósito de los objetos desechados que utiliza la artista:

“Ante el hombre que los contempla se presentan como bultos exangües de tiempo, de ese tiempo humano que se sabe en el talud de la inexistencia. Las cosas, amadas entrañablemente, puesto que con tanta lealtad nos han servido, se transforman en metáforas de nuestro entristecido suceder, desaparecer.”⁶⁷

El crítico subraya la intención de la artista de salvaguardar los objetos como metáforas de nuestra existencia y considera que la exposición casi arqueológica de fragmentos se transforma en una representación intencional de la muerte. Cuando la artista presenta a la mirada del espectador un objeto sujeto con alambre al soporte y, a su lado, dibuja la silueta del mismo objeto y del mismo alambre, resulta patente su intención de representar lo que Brines llama “la ausencia grávida del objeto, el proceso analógico de su desaparición”. Las sombras pintadas, en algunas obras de la artista, nos hablan, aún más claramente, de la desaparición y de la muerte, en el aparente intento de fijar la identidad, este elemento tan incorpóreo y móvil, de cada objeto. La mirada melancólica que Brines y también Huici subrayan en las obras de la artista parece dirigirse a todo lo que está destinado a desaparecer. Según Francisco Brines, sin embargo, la ternura y el dramatismo de la obra

⁶⁶ ZECCHI, Stefano, *L'artista armato. Contro i crimini della modernità*, Arnoldo Mondadori Editori, Milano, 1998

⁶⁷ BRINES, Francisco, “Una mirada salvada y salvadora”, en *Carmen Calvo*, edición Cajastur, Obra Social y Cultural, Oviedo, 1999

de la artista dependen de una aventura que está destinada a fracasar, de la imposibilidad de salvar algo de su inevitable desaparición.

La aventura de Carmen Calvo se parece a la de una visionaria, una utopía que recuerda a personajes como Don Quijote o, incluso, el viaje de Astolfo a la Luna para encontrar el sentido común del pobre Orlando, en el *Orlando furioso* de Ariosto. La descripción de Ariosto de todos los objetos perdidos por el hombre que se encuentran en la Luna se parece muchísimo a los objetos que nuestra locura olvida constantemente y que la artista intenta recuperar. A diferencia de Francisco Brines, creo que la batalla de la artista no está en absoluto perdida, ya que sus objetos se mantienen presentes en nuestra memoria y en su obra.

Carmen Calvo cuenta⁶⁸ que recoge los objetos de desechos que nadie quiere y que la suya es una mirada de *voyeur*. Tampoco es una cuestión de *revival* porque la artista no colecciona nada: de niña frecuentó un curso de retención memorista y esto, dice, puede haber influenciado su modo de ver las cosas, su relación con la memoria y el pasado (**Fig. 40**). La artista narra también que mucha



Fig. 40 Abandonar todos los deberes, 2005

gente le regala objetos. Después de haber visitado su taller, la gente imagina qué tipo de objetos pueden interesarle y se los regala: a Calvo le gustaría hacer una exposición sobre los objetos que la gente le regala. De todos modos, la artista se define como pintora más que escultora, aunque piensa que podría proyectar algo, por ejemplo, en una plaza y, de hecho, tiene algunas intervenciones en lugares públicos⁶⁹.

La operación de salvación de la artista se acerca a la concepción del tiempo de Marcel Proust. El tiempo, según el escritor, se define como una potencia que transforma constantemente los entes, una metamorfosis que impide reducir los entes a una identidad abstracta, lógica. En la experiencia del tiempo, el hombre experimenta la transformación de los lugares, de las instituciones, de los hombres, de manera independiente a su actividad⁷⁰.

⁶⁸ “Entrevista a Carmen Calvo”, apéndice II

⁶⁹ MUÑOZ, Ferran, “Carmen Calvo, La poética de sus intervenciones en espacios públicos y privados”, en *Carmen Calvo*, IVAM, Valencia, 2008

⁷⁰ PROUST, Marcel, *Le temps retrouvé*, vol VII *À la recherche du temps perdu*, frag. 1516, www.page2007.com/news/proust



Fig. 41 Les amis, 1999

Por esta razón, la experiencia del tiempo agobia a cualquier persona que se encuentra con un conocido que ha envejecido, una construcción que se derrumba, una flor marchita. El tiempo evidencia la metamorfosis, la no originalidad de los entes, y nos obliga a preguntarnos si en la transformación continua de lo real se puede alcanzar un mundo originario. Este mundo originario subsiste en un misterio que no se puede expresar de manera racional. Según Ernesto Grassi⁷¹, Proust intenta indicarnos el carácter esencialmente metamórfico y metafórico de todo lo que se nos aparece: se trata de una metafísica de lo real que impone la tesis de la originalidad y preeminencia de la palabra poética y, por extensión mía, de la obra de arte en general. Grassi se pregunta, finalmente, si hemos conseguido salvaguardar lo que el tiempo destruye.

Cuando Proust reflexiona sobre el paso inexorable del Tiempo, remarca también la angustia que provamos cuando los demás nos encuentran cambiados, cuando probamos por primera vez miedo hacia nuestra propia transejoriedad:

“En disant de moi: «Ce n'est plus un enfant, ses goûts ne changeront plus, etc.», mon père venait tout d'un coup de me faire apparaître à moi-même dans le Temps,

⁷¹ GRASSI, Ernesto, *La metáfora inaudita*, Aesthetica edizioni, Palermo, 1990

et me causait le même genre de tristesse, que si j'avais été non pas encore l'hospitalisé ramolli, mais ces héros dont l'auteur, sur un ton indifférent qui est particulièrement cruel, nous dit à la fin d'un livre: «il quitte de moins en moins la campagne. Il a fini par s'y fixer définitivement, etc.»⁷²

Podemos, así pues, preguntarnos si las composiciones de Carmen Calvo pueden metafóricamente conseguir parar la acción del tiempo, evitar que las cosas desaparezcan. Podemos también preguntarnos si sus objetos mantendrán un significado cuando nuestra cultura haya desaparecido, cuando la estética de nuestra sociedad y nuestra manera de interpretarla ya no se conozca. Podemos suponer que existen conceptos, como el tiempo, la memoria y la muerte, que son universales y que, por esta razón, el arte que los expresa nunca pueda ser incomprensible para el ser humano, a pesar de que sus códigos de representación sean culturales. Si Proust habla del poder metafórico de la palabra, existe, a mi modo de ver, una capacidad metafórica semejante en la obra de arte, una capacidad que permite relacionar un objeto con un recuerdo, con una sensación, gracias al estilo, sustrayendo este mismo objeto a la operación destructiva del tiempo. En este sentido, la obra de Carmen Calvo resulta fascinante, no tanto por el supuesto intento nostálgico de salvar unos fragmentos de la realidad⁷³ como por su lenguaje metafórico que transforma unos objetos aparentemente insignificantes en formas bellas.



Fig. 42 Ni visible era, 2007

Afirma que probablemente utiliza los objetos porque es parca y no sabe escribir. Así que algunas de las sugerencias de su obra nacieron del descubrimiento de una casa abandonada en la que había vivido y trabajado, a principios del siglo pasado, un reputado sastre. Este personaje se llamaba Rafael Molina⁷⁴ y, después de este encuentro azaroso, se transforma en uno de los protagonistas secretos de la obra de Carmen Calvo. Dice la artista⁷⁵ que el papel de las cartas del sastre, su color y su textura, le fascinan y que hay una especie de morbo en abrir estos sobres que contienen unos escritos muy a menudo intactos. La tinta es perfecta y se pueden pegar con una cola especial. Empezó a trabajar con este material en 1996 y seguirá trabajando con

los documentos de Rafael Molina hasta que las cartas se acaben (Fig. 41, 42).

⁷²PROUST, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, vol. 1, Project Gutenberg, 2008, www.gutenberg.net

⁷³BRINES, Op. cit., p. 11

⁷⁴BRINES, Op. cit., p. 13

⁷⁵“Entrevista a Carmen Calvo”, apéndice II

También en este caso, la artista parece querer salvar del olvido, y de la operación destructora del tiempo, este taller desconocido. Así empieza esta nueva operación arqueológica mezclando el tema de la memoria con el de la escritura. Utiliza las cartas comerciales o privadas del sastre para crear unas obras que investigan no tanto sobre los orígenes, sobre el real significado de una existencia pasada, como el componente simbólico y metafórico de estas cartas. El significado de estas cartas resulta inevitablemente inaccesible para nosotros, podemos entender el contenido del texto y sin embargo no desciframos lo que podía significar para los protagonistas de este cuento pasado. Según Brines, por consiguiente, las escrituras de estas cartas se pueden salvar sólo valorando su significación plástica, su componente estético. Estos fragmentos ya no pertenecen al sastre sino que pertenecen al artista que los utiliza para su obra y, cuando ya estén totalmente absorbidos por la obra, pertenecerán a todos los espectadores. Mirando estos fragmentos, como cuando miramos una vitrina en un museo arqueológico, sabemos que estos objetos han pertenecido a alguien, que han sido utilizados por alguien, y, sin embargo, notamos que estos fragmentos ya son extraños, ajenos a nuestra cotidianidad; el arqueólogo, el artista en este caso, los ha desplazados a un lugar mítico donde el tiempo se ha parado, donde la significación depende del instante en el que el espectador contempla la obra. Estos fragmentos reviven y revelan su valor estético cuando el artista o el espectador los descubren como objetos ajenos y no categorizables. La artista utiliza las cartas del sastre para crear unas composiciones, unos *collages*, donde se encuentran dibujos sencillos: a veces los dibujos ocupan distintas cartas, a veces el color del papel de las cartas dialoga con el dibujo o el dibujo con las líneas de la escritura.



Fig. 43 Esto no es mi amor, es solo su vida, 1998

Escribe Brines:

“Son rostros diversos, animales, escenas, fragmentos de cuerpos, objetos del vivir cotidiano. Sexo y signo de muerte, recuerdos infantiles, motivos religiosos, lo plácido y lo cruel, referencias culturales, fotografías. Humor. Una mirada inocente dirigida a la vida para salvarla, una mirada lavada de claridad. La vida palpitando con gozo sobre el papel enmudecido.”⁷⁶

El crítico habla de una mirada inocente y, a pesar de ello, a mi juicio la mirada de la artista es todo menos inocente. El juego calibrado entre colores y texturas, entre memoria de una infancia lejana y de una infancia robada, la utilización del oro y del negro como color del soporte, la dimensión litúrgica y mística de sus composiciones, parece negar cualquier tipo de mirada “neutral”, inocente. El compromiso estético, y por consiguiente, también ético de la artista, es siempre extremadamente fuerte. Carmen Calvo parece encontrarse en una posición opuesta respecto a la nueva objetividad y representación de la realidad, respecto a este retorno a lo real que representa, a veces de un modo morboso, el mundo de los desheredados, de los pobres, de los minoritarios.

La artista recupera los fragmentos olvidados de nuestra realidad con una mirada siempre poética y metafórica (**Fig. 43**).



Fig. 44 Desmesurada, 2001

La operación de Carmen Calvo me recuerda a la afirmación de Stefano Zecchi⁷⁷ según la cual el historiador no puede interpretar la realidad como la puede interpretar un artista, ya que sólo el artista consigue atrapar los sueños de los hombres a través del lenguaje metafórico (**Fig. 44**). Una obra de arte puede representar una época mucho más claramente que una interpretación historiográfica. El arte es un lenguaje indirecto, sin embargo, su lenguaje nos aproxima al mundo. Por esta misma razón, la crónica de la realidad que algunos artistas contemporáneos intentan ofrecer resulta, a mi modo de ver, insatisfactoria. Nuestra sociedad parece sobre todo necesitar una mirada que describa la realidad en términos distintos de las noticias

de los informativos o de los periódicos porque la simple descripción o presentación de la realidad ya no resulta suficiente, ya no es capaz de conmovernos.

⁷⁶ BRINES, Op. cit., p. 14

⁷⁷ ZECCHI, Stefano, “¿Existe una belleza moderna?”, en *Espazos de creación contemporánea*, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 2005

Chantal Maillard⁷⁸ describe la imagen de unas piernas ortopédicas que sobrevuelan el desierto afgano, colgadas de un paracaídas. Se trata de una imagen que pertenece a una película documental titulada *Kandahar*, de 2001. Según el filósofo, la imagen se podría calificar de surrealista si el espectador no tuviese conocimiento del contexto. No obstante, lo verdaderamente terrible es que esta imagen cesa de impresionarnos cuando sabemos que se trata de una imagen “real”, cuando decodificamos esta imagen como un “hecho”. La crónica deja de impactar una vez que conseguimos instalarla en una categoría de la razón. La intensidad, la fuerza de la imagen, se pierde una vez que el conocimiento la decodifica como “real”. Así pues, las imágenes tienen que interpretar la realidad pero manteniendo una distancia que permita que el espectador se conmocione. La belleza o la forma del lenguaje elegido por el artista son los elementos que pueden distanciar la obra de arte de la simple representación de la realidad.

Jean Christophe Bailly⁷⁹ apunta a la intensidad como una de las características que salvan la obra de arte del olvido y, en mi opinión, existen pocas imágenes de crónica que hayan conseguido transformarse en símbolos, manteniendo la intensidad del relato. También Zecchi subraya el carácter de revelación, visionario de la obra de arte, la necesidad que el espectador tiene de interpretar alegorías y símbolos para entenderla. Así que el choque, el primer impacto emotivo, no es suficiente para que una imagen se transforme en símbolo. Como apunta Maillard, una vez que la representación se define como “normal”, aunque impactante, pierde la capacidad de vulnerar nuestra sensibilidad. La sensibilidad del ser humano es “[...] un mero sistema termostático para la regulación adaptativa de nuestras emociones al medio”⁸⁰; la sensibilidad, así pues, se adapta, rebajando el impacto emocional para aceptar la imagen como simple representación de la realidad, sin despertar ninguna capacidad de reaccionar crítica o emotivamente.

Me parece necesario, por lo tanto, hacer referencia a un concepto que se acerca a la noción de intensidad utilizado por Bailly. Este concepto puede aclarar lo que una imagen tiene que tener para superar el sistema termostático que adapta nuestra sensibilidad a la representación.

Roland Barthes, en su análisis de la fotografía, define dos conceptos. El primero es el *studium* que define la simple aplicación dirigida a algo, el gusto por alguien, un interés general sin particular intensidad⁸¹. El segundo concepto rompe el *studium* y, en este caso, no es el espectador quien busca este elemento en la imagen sino que es el propio elemento el que, desde la imagen, como una

⁷⁸ MAILLARD, Chantal, Prólogo de *El desorden necesario, Filosofía del objeto surrealista*, de PUELLES Romero, Luis, Universidad de Málaga, 2002

⁷⁹ BAILLY, Jean Christophe, “Le travail du singulier”, en *Espazos de creación contemporánea*, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 2005

⁸⁰ MAILLARD, Op. cit., p. 10

⁸¹ BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982

flecha, traspasa al espectador. Barthes utiliza otra vez un término latino para definir este concepto: el *punctum*. “El *punctum* es esa fatalidad que, en la fotografía, *me pincha* (pero también me hiere, me atrapa)”⁸². Barthes también afirma que una fotografía es subversiva no tanto cuando espanta, desconcierta, o también simplemente estigmatiza, como cuando es *pensativa*. El *punctum* es, así pues, un particular que, aunque se trate exclusivamente de un detalle, llena la escena porque, a diferencia del *studium*, no está “codificado”. Este detalle que llena la escena, que hiere al espectador, en el arte no puede ser casual. Así, los ojos de la niña de la obra de Carmen Calvo en *A l’oubli livrée* se transforman en el *punctum* intencional utilizado por la artista para transformar una fotografía en una imagen perturbadora.

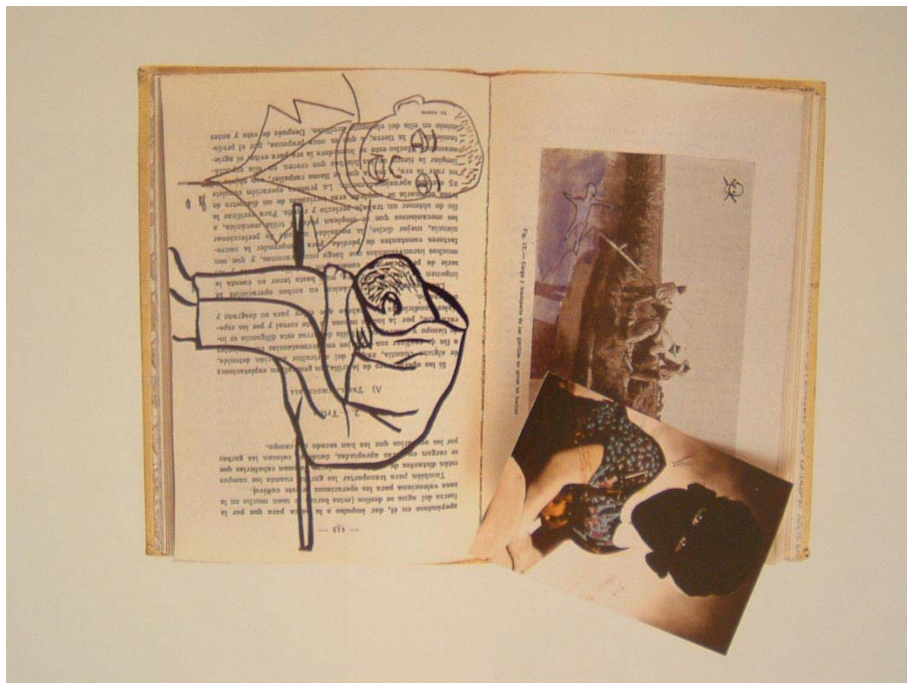


Fig. 45 Le grand gaite, 1999

3.2.3 La memoria de los hallazgos

El relato que redescubre la belleza y las metáforas de los objetos, la narración que reinterpreta la historia revelando sus interferencias, alejándose de la idea de un progreso lineal, se encuentra en las obras de Carmen Calvo. La tentativa de paliar la pérdida y el olvido de los objetos cotidianos me parece contraponerse a muchas de las ilusiones contemporáneas y contestar a las observaciones de Walter Benjamin sobre la mercancía. Escribe Benjamin:

“Al envilecimiento singular de las cosas a causa de su significado, característica de la alegoría del siglo XVII, le corresponde el envilecimiento singular de las cosas a causa de su precio como mercancía. Este envilecimiento que sufren las cosas debido a que pueden ser tasadas como mercancías se contrapesa en Baudelaire con el valor inestimable de la novedad. La novedad representa aquel absoluto que ya no es accesible a ninguna interpretación ni a ninguna comparación. Ella se convierte en el último atrincheramiento del arte”⁸³

⁸² Id., Ibid., p. 64-66

⁸³ BENJAMIN, Walter, “París, capital del siglo XIX”, en Op. cit., p. 59



Fig. 46 El instante, 1997

Contrariamente, Carmen Calvo utiliza los objetos para recordarnos que éstos no tienen exclusivamente un valor relacionado con su precio o con su carácter de novedad. Los objetos se transforman, así, en reliquias. Unas reliquias que, sin embargo, no se pueden interpretar según nuestra idea de “progreso”, de tiempo lineal, ni se pueden descifrar utilizando una concepción tradicional de la “historia”. El valor de estos objetos está relacionado más bien con la memoria individual; se trata de elementos que interrumpen el paso del tiempo, relacionando el pasado con nuestro presente (**Fig. 46**). Este tipo de memoria fragmentaria se contrapone a la idea de Historia típica de nuestra época, que otorga a la categoría de novedad un carácter absoluto, sin posibilidad de crítica. La novedad está relacionada con la ilusión de poder alcanzar un estado de perfección absoluta, donde los límites del ser humano ya no existen. Si el progreso parece engañar al hombre, eliminando sólo aparentemente barreras como el espacio y el tiempo, la sociedad intenta olvidar también el último límite que declara la magnitud del ser humano. La medida del tiempo define el valor de cada acción humana, decretando su unicidad al interior de un recorrido que va desde el nacimiento hasta la muerte. Sin embargo, el hombre contemporáneo ha confinado la muerte en un tiempo lejano, como si la distancia entre la vida y la muerte fuese casi infinita. Los avances de la ciencia parecen poder borrar, en un futuro próximo, también este límite último: la última ilusión de la sociedad contemporánea es aquella de conquistar la inmortalidad.

En un relato, Borges imagina la ciudad del *Inmortal*⁸⁴, una tierra donde el tiempo ha quedado borrado y donde la inevitable repetición de los acontecimientos, entregados a la eternidad, declara a cada ciudadano igual tanto en la abyección como en la virtud, porque cada hombre, condenado a vivir para siempre, tendrá la misma oportunidad de escribir la *Odissea* como de cometer un genocidio, sin que sea por eso culpable o digno de mérito. En un tiempo infinito, imagina Borges, todo se puede repetir y nada puede tener valor; la muerte, por consiguiente, es la única cosa que el “inmortal” desea, para poder detener el instante y hallar de nuevo el sentido de sus acciones.

La sociedad contemporánea parece estar destinada a transformarse en una democracia de inmortales, donde cualquier acto no es único y no puede adquirir un valor simbólico, ni afectar al individuo. Si Carmen Calvo dibuja las sombras de los objetos para representar metafóricamente la inevitable y lenta desaparición de las cosas por la acción del tiempo, Borges imagina que un tiempo parado, infinito, borra igualmente el perfil de las personas, entregándolas a un infinito sin valoración posible. No hay motivo alguno para actuar si el individuo tiene siempre otra ocasión, si nuestra vida no tiene límites. Carmen Calvo, en dirección contraria, parece querer recordarnos que cada elección es única, y éticamente sujeta a juicio, recuperando una posición moral acerca de la creación. Como escribe Cox⁸⁵, el artista ha aceptado declarar, como la ciencia, el carácter ilusorio de la verdad, para sustituirlo por el concepto funcional de validez. La belleza no es una, sino que cambia como lo hacen las modas; un modelo estético es válido hasta que no se declara su inadecuación a las nuevas necesidades. El artista que no acepta la transitoriedad como principio, el artista que no declara el carácter precario de la obra de arte, es el artista que busca todavía la verdad del mundo, que manifiesta la existencia de una jerarquía de valores y el sentido de su obra; un artista aparentemente inmóvil porque no acepta la idea de un progreso lineal.

La artista valenciana parece crear su obra con la intención de aminorar la devaluación que caracteriza nuestra época, recuperando el sentido de aquellos fragmentos de la realidad que el hombre ha utilizado y definido exclusivamente por su valor de uso. El ser humano confía en que el progreso pueda sustituir estos fragmentos sin que se verifique ninguna pérdida. Sin embargo, según la artista, la pérdida es inevitable; el valor de un objeto no puede estar definido exclusivamente por su utilidad. Como eternos adolescentes, buscamos fetiches constantemente, para entregarlos, acto seguido, a una memoria lábil, que olvida el valor de las cosas porque éstas vienen relegadas en un pasado lejano. Una artista como Carmen Calvo, sin embargo, se rodea de estos objetos, de estos fragmentos destinados al olvido, para declarar su sentido, porque estos fragmentos puedan seguir manteniendo su valor poético y su resonancia.

⁸⁴ BORGES, Jorge Luis, *El Aleph*, Losada, Buenos Aires, 1949

⁸⁵ COX, Geoff, “The Digital Crowd: Some Questions on Globalization and Agency”, en *Design Issues*, 15, 16-23, 1999

Así la artista recupera, en la casa abandonada del sastre Rafael Molina que ya hemos citado, un muestrario de figurines ingleses de caballeros, y los modifica dibujando sobre ellos (**Fig. 47-48**). También modifica la posición lógica de los figurines, disponiéndolos en una composición horizontal o invertida. Junto con estas imágenes, la artista coloca objetos y fragmentos diversos, complicando y volviendo barroca la obra⁸⁶, jugando con la relación entre objetos pesados, tridimensionales, y el carácter bidimensional y ligero del papel.



Fig. 47 Prefacio, 1998

La artista trabaja también con las fotografías de la casa abandonada, creando unos fotomontajes donde inserta otros fragmentos:

“ Hay una curiosa manipulación en uno de ellos, en el que junto a unos desgastados hilos de luz fotografiados aparecen, en un espacio cercano, otros semejantes, a los que se superponen y sustituyen unos hilos materiales. Nos encontramos con una variación del trampantojo dieciochesco, en el que la ilusión de absoluta realidad perseguida es sustituida por la materia concreta y no por la habilidad técnica de la simulación, logrando un resultado válido de entera inmersión en la realidad.”⁸⁷

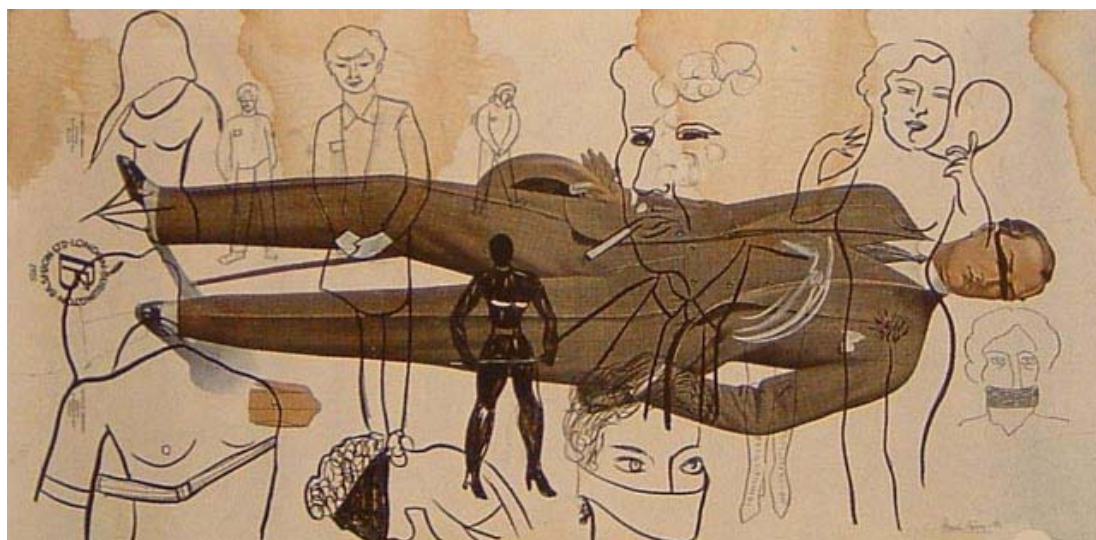


Fig. 48 Resistencia, 1998

⁸⁶ BRINES, Op. cit., p. 15

⁸⁷ Brines, Op. cit., p. 16

Este tipo de fotomontaje me recuerda el *Merzbau* de Schwitters y, en particular, el intento de crear una especie de red que reúna conceptualmente los objetos presentados y el espacio construido. La red de luz y la red de hilos materiales del fotomontaje de Carmen Calvo parece ser una solución bidimensional a las preocupaciones monumentales de Schwitters. Como si la utopía de Schwitters de crear un espacio que aglutine todo el universo moderno ya no fuese posible, la artista modifica un espacio que ya existe y que, sin embargo, está a punto de desaparecer, y que testimonia la vida del siglo pasado.



Fig. 49 Qué hay en todo eso sino yo, I, 1998

Schwitters empieza el *Merzbau*, que se puede considerar como unas columnas que van creciendo a través de unas acumulaciones verticales de *collage* y *assemblage* que acaban conformando un espacio arquitectónico. El artista utiliza una estructura provisional de alambres y cuerdas para transformar en arquitectura la relación entre los objetos. Esta telaraña de conexiones se puede considerar como la base de la concepción del *Merzbau* mismo. Las relaciones que el artista crea entre los objetos no son exclusivamente espaciales, sino que intentan revelar el sentido y la metáfora de los fragmentos que el edificio reúne.

Carmen Calvo, a mi parecer, opera de modo parecido y, al mismo tiempo, contrario. La artista utiliza las fotografías de un edificio que ya existe y que está destinado a desaparecer para revelar las relaciones secretas de sus partes. Para que el edificio pueda revivir en nuestra memoria, lo llena de objetos, de toda la vida que ha perdido, y, a pesar de ello, la operación es simbólica. La artista trabaja exclusivamente con fotomontajes y no crea realmente el espacio (**Fig. 49**). El verdadero trampantojo, a mi modo de ver, es la ilusión de verdad de un espacio y de un tiempo que ya es

imposible reconstruir. Carmen Calvo juega con la duplicidad no sólo de los rayos de la fotografía sino también con la simulación de la imagen como reconstrucción fiel y con la posibilidad real de devolver a la vida unos testigos del pasado.

A pesar de eso, según Francisco Brines⁸⁸, en *Una conversación*, la instalación presentada en la Bienal de Venecia en 1997, la identidad de los objetos recogidos se anula en una caja que parece una casa y cuyas paredes están cubiertas de espejos (**Fig. 50**). Según el crítico, la acumulación de objetos, ilusoriamente aumentada por las imágenes reflejas, subrayaría la vanidad del esfuerzo de salvación de los objetos, la imposibilidad de llamar la atención del espectador sobre uno de esos fragmentos. La acumulación, finalmente, significaría la pérdida de la identidad y de la fuerza de atracción. Sin embargo, considero que el título, *Una conversación*, parece evocar una obra de teatro y las paredes del cubo se transforman, así pues, en un escenario donde los objetos juegan su papel delante del público. Los fragmentos, por tanto, relatan el drama de una red de relaciones y de identidades totalmente desconocidas.



Fig. 50 *Una conversación*, 1997

La instalación me recuerda, también, a una de las atracciones tradicionales de los parques: las galerías de espejos. Como si estuviéramos paseando en una de esas galerías, en la instalación de la artista las identidades se vuelven tan borrosas y confusas que minan nuestra seguridad en el conocimiento y en el control de la realidad. No es necesario que el espejo altere la imagen, la multiplicación de las imágenes ya consigue que el espectador pierda el sentido de la orientación, perdiendo las referencias, disminuyendo la seguridad en el discernimiento y, por consiguiente, en el reconocimiento.

Paradójicamente, esta obra me recuerda a una enfermedad descrita por el neurólogo Oliver Sacks⁸⁹

que describe la agnosia visual. Se trata de una afección del cerebro que elimina en el paciente cualquier posibilidad de relacionarse afectivamente con los seres humanos. El enfermo pierde la capacidad de reconocer a los individuos y los confunde con cosas. En la obra de Carmen Calvo parece pasar algo parecido pero de signo contrario: aumenta nuestra capacidad de afectividad hacia los objetos porque antes no los hemos considerado nunca por sí mismos, fuera de una relación

⁸⁸ BRINES, Op. cit., p. 4

⁸⁹ SACKS, Oliver, *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, Anagrama, 2005

utilitaria. Inesperadamente, los objetos adquieren un valor que hasta ese momento habíamos reservado exclusivamente para las personas.



Fig. 51 Autorretrato, 1993

puede ser exclusivamente un instrumento a nuestra disposición, nuestra identidad se basa también en el reconocimiento de la belleza que hemos olvidado (Fig. 51).

En la edad adulta, los objetos tienen un valor afectivo, a veces fetichista, principalmente porque nos recuerdan un momento de nuestro pasado. Probablemente, sólo en la infancia los objetos pueden ser afectivamente tan importantes como las personas: amigos, miembros de una familia, etc.. Para el niño, un peluche puede ser objeto de un cariño sin límite y un simple objeto puede tener un valor mágico que le ayuda a crecer sin miedo en este mundo desconocido. Así pues, los objetos de Carmen Calvo vuelven de nuestro pasado recordándonos que en otros tiempos han tenido un papel fundamental en nuestras vidas y que, de algún modo, los hemos traicionado. La realidad no

Como justamente apunta Schaeffer⁹⁰, la obra de arte es el punto de encuentro de dos actividades diferentes que persiguen intereses distintos y que no tienen por qué coincidir. La distinción entre las dos actividades no puede ser, según Schaeffer, la de una actividad interesada frente a una actividad desinteresada, ya que ambas actividades siempre son interesadas, aunque a distintos niveles. En consecuencia, la apreciación estética no es la expresión de un sentimiento de admiración o de respeto hacia la obra de arte cuanto un estado de *satisfacción/disgusto* inducida por nuestra actividad cognitiva. Schaeffer reflexiona, entonces, sobre la razón según la cual algunas obras de arte interesan no sólo a los artistas sino también a muchas otras personas. El filósofo considera que esto sucede porque algunas obras de arte enriquecen la vida de algunos individuos. No obstante, existe una oposición fundamental entre dos formas distintas de amor por el arte. Schaeffer lo ejemplifica mediante un pasaje célebre de Proust dedicado a los “célíbataire de l’Art”. Los célibes del arte son personas que no saben lo que es una verdadera atención estética porque la confunden con la erudición y el saber; confunden el juicio relativo al éxito de una obra de arte con la capacidad de profundizar sus impresiones, porque prefieren los placeres del mundo a la atención paciente

⁹⁰ SCHAEFFER, Jean-Marie, *Les célibataires de l’art, Pour une esthétique sans mythes*, Gallimard, Paris, 1996, p. 354

hacia sí mismos o simplemente porque gozan más del juego de lenguaje estético que de la contemplación⁹¹.

De alguna manera, la obra de Carmen Calvo puede estimular este perverso placer de buscar referencias o justificar citas, perdiendo de vista el simple placer estético que su obra genera. Los objetos que la artista utiliza son tantos y de tan diferentes orígenes que pueden ocultar a los “célibes del arte” el componente más inmediatamente emotivo y estético de su imaginario. Los objetos de las composiciones de la artista tienen una carga emotiva que, considero, se relaciona muy directamente con la memoria y, por esta razón, la referencia a Proust resulta inevitable. La violencia de un recuerdo que aflora en la memoria puede ser tan desequilibrante que el recurso a una interpretación fríamente filológica aparece como una salvación. A diferencia, sin embargo, de las operaciones inmediatamente surrealistas, las composiciones de Carmen Calvo me parecen más intimistas, más sutiles y, por esta misma razón, más desconcertantes (**Fig. 52**). Cuando miramos las composiciones de la artista tenemos la sensación de que debemos mantener un secreto, como si un desconocido nos confiase su diario íntimo.

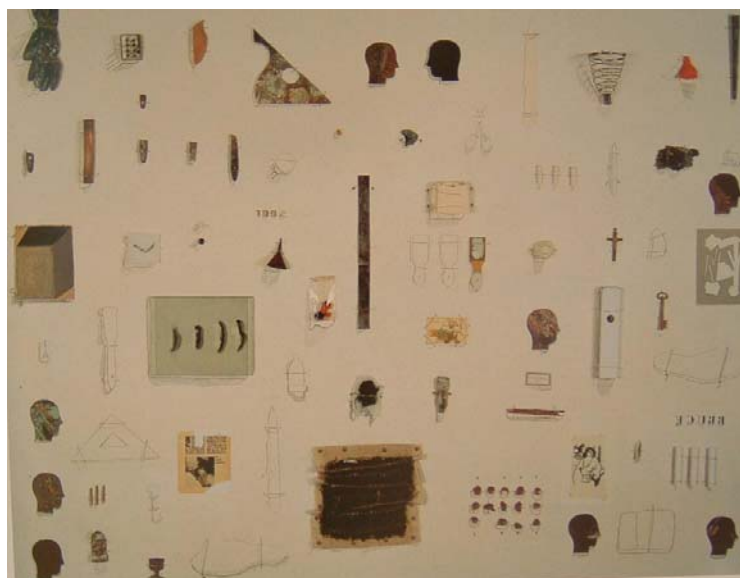


Fig. 52 In memoriam, 1993

Resulta patente el paralelismo entre la pintura de De Chirico y las obras de Carmen Calvo en la tipología de objetos elegidos, por ejemplo el siniestro guante negro, o en el silencio inquietante que parece circundar los objetos. En las composiciones de Calvo, sin embargo, tenemos la sensación de encontrarnos en el lugar de un delito y de estar acompañados por un indagador del alma humana (**Fig. 53**). Como en una investigación, recolecta todos los objetos útiles para reconstruir la identidad

⁹¹ “Aussi combien s’en tiennent là qui n’extraient rien de leur impression, vieillissent inutiles et insatisfaits, comme des célibataires de l’Art!”, Proust, Marcel, en *À la recherche du temps perdu*, Tomo IV *Le temps retrouvé*, Gallimard, Paris, 1989, p. 469-470

del asesinado, o del asesino. Parece que sus objetos no hablan exclusivamente de una persona sino de una relación entre personas, una especie de historia de pasiones, o de indiferencias, contada a través de los objetos. Como en cualquier investigación, hay que encontrar un protagonista, un posible asesino que, estimo, es el responsable de la pérdida de valor de los objetos, de cada forma de olvido: el tiempo. Carmen Calvo lucha contra el tiempo para salvaguardar todos los objetos capaces de recuperar la memoria individual o colectiva.



Fig. 53 Meditación, 1997

Encuentro además en su investigación algo parecido a la tentativa del Fausto de Goethe de crear un *homúnculos*, un ser alquímico capaz de resumir todas las calidades del hombre. Cuando Juan Manuel Bonet⁹² se refiere a la actividad de los artistas-coleccionistas (Schwitters y Joseph Cornell, Paul Joostens, Christian Boltanski o Daniel Spoerri), paragona su actividad con la de un coleccionista-erudito como John Soane, creador de un gabinete londinense de curiosidades. Desde mi punto de vista, las colecciones de curiosidades tienen muchos

puntos en común con los laboratorios de alquimia. El afán coleccionista por reunir objetos se parece al deseo de los alquimistas de encontrar el único objeto que contenga y defina a todos los demás: la piedra filosofal que transforma al alquimista en un creador del universo. También la actividad de

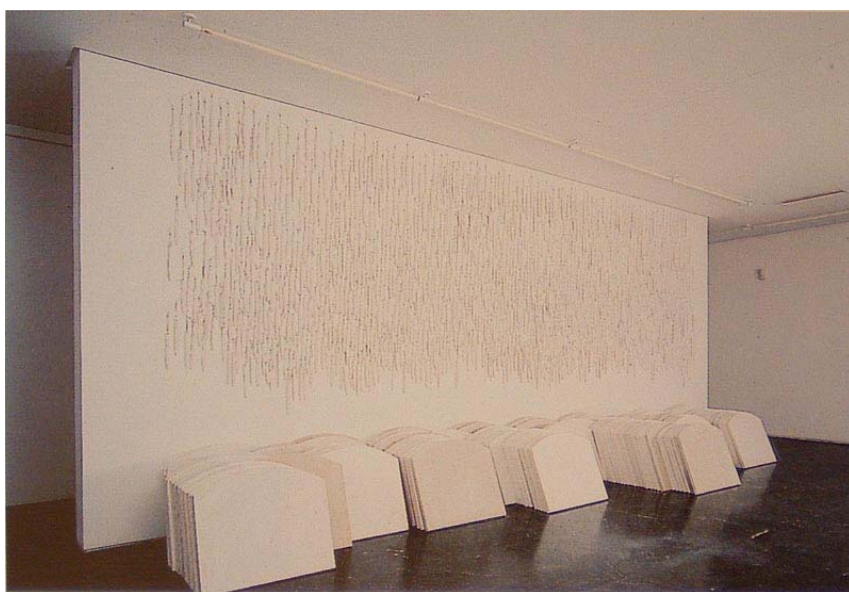


Fig. 54 Silencio, 1996

Mario Praz, que ocupó parte de su vida creando su *casa della vita* romana, recuerda esta dimensión coleccionista de Carmen Calvo.

El afán coleccionista llega a sus extremas consecuencia, según Juan Manuel Bonet, en dos grandes instalaciones de 1996, expuestas en la Galería Luis Adelantado de Valencia. *Silencio* es una obra que, en

⁹² BONET, Op. cit., p. 29

una pared de siete metros, recoge unos cuchillos y una serie de lápidas. Carmen Calvo recuerda⁹³ que ofreció un curso en la Massana de Barcelona a una clase proveniente de una escuela de arte de Nueva York. El curso versaba sobre la posible reinterpretación de los temas clásicos del arte: el retrato, el paisaje, el bodegón. Lleva a los estudiantes americanos a ver el cementerio de Montjuic, en Barcelona, un paisaje para ellos particularmente sorprendente. La artista, en esta ocasión, saca a escondidas una foto de unas lapidas apoyadas a una pared. Cuenta la artista que de esta fotografía, aunque un poco desenfocada, nació la inspiración para su obra. Recuerda haber vivido un momento difícil, después de la muerte de un amigo, y esta obra representaba para ella la muerte tranquila, blanca, el infinito. No había ningún sabor por la muerte, ninguna necrofilia, sino la intención de representar algo que está pasando dulcemente. También en este caso subraya la influencia de los bodegones de Sánchez Cotán. A mi juicio, esta obra es una afirmación de la necesidad de recuperar los símbolos de nuestro mundo fugaz. En la pared se encuentran colgados una serie de cuchillos que se asemejan a los recorridos de las gotas de lluvias en los vidrios de una ventana; mientras que, en el suelo y contra la pared, se ordenan una serie de lápidas blancas, anónimas, sin inscripciones. A diferencia de las colecciones de objetos que Carmen Calvo recupera del olvido, *Silencio* (Fig. 54) parece referirse más bien a los símbolos anónimos de la muerte y del tiempo. Como el tiempo y la muerte borran la identidad del hombre, esta lluvia de cuchillos representa un bodegón minimalista, donde el *memento mori* resulta explícito. También el blanco absoluto de la obra elimina los últimos rasgos pictóricos que caracterizaban las composiciones precedentes de la artista. Se trata de una obra tan monumental y severa que rechaza cualquier componente decorativo o cualquier referencia subjetiva. Las lápidas no pertenecen a nadie o, más bien, pertenecen a toda la humanidad. En este sentido, esta instalación me recuerda los monumentos de Boltanski, sus cajas de latón que simbolizan la muerte, latas que parecen urnas minimalistas. Aunque las cajas del artista francés no son anónimas porque Boltanski las acompaña con fotografías en blanco y negro, en realidad su proceso de acumulación consigue el mismo efecto de anonimato, de pérdida de focalización hacia un individuo concreto.

Como acertadamente afirma Barbara Rose⁹⁴, en la obra de Carmen Calvo se puede revelar un recorrido que va desde la representación de una dimensión íntima a una monumental. Rose se refiere a una serie de obras anteriores a *Silencio* que, sin embargo, ya son significativas de este desplazamiento. En la retrospectiva de 1990 en el IVAM Centre del Carme en Valencia, después de haber realizado algunas obras en el suelo (obras que se expanden según una ordenación variable e informal, realizadas con piezas de barro contenidas en moldes rectangulares), la artista amplía los

⁹³ “Entrevista a Carmen Calvo”, apéndice II

⁹⁴ ROSE, Barbara, “Carmen Calvo: de lo íntimo a lo monumental”, en *Carmen Calvo*, Catálogo IVAM, Centre del Carme, Valencia, 1990

sólidos geométricos y los transforma en unas formas que sugieren unos cenotafios. Parece necesitar abandonar definitivamente la pintura para utilizar los lenguajes de la escultura, y trabajar, por tanto, sobre las relaciones entre los objetos y el espacio.

Según Rose, la artista comparte las inquietudes de los artistas anti-forma americanos (Oldenburg, Morris y Eva Hesse), y también utiliza algunos elementos del lenguaje del *arte povera* italiano, donde los objetos se encuentran dispuestos de manera casual y descuidada, sugiriendo la intervención del azar y la posibilidad de que la obra devenga constantemente modificada. La precariedad de la vida humana y de las relaciones existenciales está simbolizada a través de la representación de este orden azaroso. Según Barbara Rose, sin embargo, la contribución al lenguaje contemporáneo de Carmen Calvo reside en “una expresión natural de su autentica personalidad”⁹⁵. La artista responde a la necesidad contemporánea de un arte más explícitamente real, menos “ilusionista”. Pero, a mi juicio, la monumentalidad de los anti-forma americanos y la “pobreza” de los artistas italianos no podrían ser más distantes de la poética de la artista. Si bien la artista se acerca a la realidad, también rechaza la casualidad para trabajar más bien sobre una idea de “fatalidad” que deja un gran espacio al libre albedrío y a la manifestación de la subjetividad. De esta forma, una obra más madura como *Silencio* utiliza todos los elementos de la composición, para nada casuales, jugando con el ritmo de las piezas colgadas, los cuchillos y el orden de las lápidas. El color blanco y la estética aparentemente minimalista de los objetos crean una obra dramática y expresionista.



Fig. 55 En el centro, 1996

Otra obra como *En el centro*, siempre de 1996, (**Fig. 55**) manifiesta la tendencia monumental y, sin embargo, siempre intimista de la artista. Se trata, según Juan Manuel Bonet, de una obra que con su

⁹⁵ Id., Ibid., p. 188

apariencia de “[...] extraño y fantasmagórico y polvoriento museo de provincias, termina teniendo algo de abstracta alegoría del coleccionismo”⁹⁶. Sin embargo, considero que *En el centro* tiene elementos en común con las obras donde la artista acumula objetos del oficio -paletas y brochas- y recuerda más bien a las estanterías de una fábrica artesanal o de una clase de bellas artes. Se trata no tanto de una colección de objetos significantes como de formas que parecen crear un bodegón minimalista. En la estantería se divisan también cajones de madera que recuerdan a los muebles de las tipografías. Por tanto, creo que esta obra pretende reinterpretar de un modo escultórico algunos de los motivos utilizados previamente por la artista.

El interés de Carmen Calvo por la escritura y por los instrumentos de la pintura, la manera particular de ordenar los objetos, que nos recuerda las técnicas de la arqueología, y la fascinación por los materiales, son todos elementos que se encuentran nuevamente en *En el centro*.

Estas dos últimas obras monumentales analizadas, *En el centro* y *Silencio*, ambas de 1996, parecen llevar hasta el extremo el interés de la artista por la metáfora y el símbolo que unos objetos comunes pueden revelar. No obstante, el carácter de instalación de las dos obras parece necesitar de la utilización de objetos “modelos”. El blanco de los cuchillos, de las lápidas y de los objetos de la estantería remiten a las naturalezas muertas de Morandi, donde una botella no es un utensilio para recoger un líquido, sino una forma geométrica que recibe y proyecta la luz de un modo determinado. Los objetos de Carmen Calvo parecen elegidos para estudiar la composición y la luz más que sus significados o resonancias. En estas obras, el objeto se descontextualiza y simplifica para llegar a ser un modelo, una forma que ha perdido cada carácter de referencia.

Recuerdo mis años de formación en el bachillerato artístico en Italia; las horas dedicadas a dibujar botellas; y la dificultad de reconocer y reproducir los efectos de la luz sobre un volumen cuando las superficies de éste son opacas o pintadas. Un día descubrí que todas las botellas y formas geométricas que dibujaba en mis clases de ornato habían sido pintadas con colores vivos en los años de la contestación estudiantil, aunque en origen se trataba de objetos absolutamente blancos. El afán de los estudiantes italianos del ’68 por escapar de las normas y de la homogeneización académica no podía soportar una estantería de botellas y cuerpos blancos, modélicos. El arte tenía que tener una referencia inmediata con la realidad. De algún modo, la serie de objetos de *En el centro* parecen pertenecer a un mundo de cosas mentales, a un laboratorio alquímico donde las formas esperan un toque demiúrgico para transformarse en obras de arte.

El mismo Bonet cita una frase de Georges Duby relativa a su visita al taller de la pintora, en el periodo en él que la artista se encontraba en Saint Denis, en las afueras de París: “El suelo estaba

⁹⁶ BONET, Op. cit., p. 29

sembrado de objetos, de pequeños objetos, unos familiares y otros extraños. Carmen los cogía, los cambiaba de sitio, los alineaba, los disponía en ordenaciones complejas, rigurosas, y en equilibrio perfecto; al final, una especie de monumento tomaba forma ante nuestro ojos”⁹⁷. El orden, el equilibrio compositivo y la formulación rigurosa crean una *ciudad ideal*, donde el caos y la aleatoriedad han desaparecido. El modo de componer de la artista me recuerda la teoría de Kurt Schwitters sobre los objetos. El mundo *Merz* (así denominado por el artista) utiliza las asociaciones multi-sensoriales entre objetos y materiales para la construcción de ideas arquitectónicas y compositivas. La idea fundacional del mundo *Merz* de Schwitters es que todos los objetos materiales tienen un *Eigengift*, un “contenido interior” o “veneno interior”. Aunque los materiales tengan cierto contenido interno, cuando han sido manufacturados para transformarse en objetos utilitarios, según Schwitters, se envenenan o se corrompen. Para recuperar el valor primario del objeto, Schwitters lo disocia de su contexto original y, gracias a la composición y a su sensibilidad, regala al fragmento una nueva identidad en el contexto de la obra de arte. También Carmen Calvo parece descontextualizar los objetos y “purificarlos” a través de las normas de composición y de su sensibilidad. Como bien apunta Bonet, no existe una línea de demarcación clara entre la vida de la artista y su obra. El taller de la artista se transforma en obra y su obra tiene todos los elementos de un diario íntimo y de un laboratorio.

Me parece verdaderamente sorprendente el paralelismo entre el taller-*Merzbau* de Schwitters y el taller-*casa de la vida* de la artista, especialmente si consideramos el carácter expresionista y romántico de Schwitters tamizado por el control formal, a veces minimalista, de la artista. Considero que su obra crea un mundo donde las emociones autobiográficas se transforman en normas compositivas, en armonías más que en disonancia. Sus objetos parecen vivir en un aire enrarecido, en una atmósfera silenciosa. Incluso algunas piezas de 1996, que Bonet considera más cargadas emocionalmente, parecen contener la conmoción por medio del orden.

3.2.4 La representación del tiempo perdido

El tiempo de las composiciones de Carmen Calvo es un tiempo “fuera del tiempo”, un concepto que, según Platón, se relaciona con el tiempo pero que es bien distinto de éste: el instante⁹⁸. El instante, en los textos de Platón, indica siempre un evento que se cumple inopinadamente, un evento “contraído” en un muy breve espacio de tiempo. El “instantáneamente”, por tanto, denota un acontecimiento que acontece súbitamente, sorprendiéndonos. Según Casertano, en Platón esta fractura, este momento inesperado, no es tanto una negación del ordenamiento temporal como un

⁹⁷ BONET, Op. cit., p. 30

⁹⁸ CASERTANO, Giovanni, “L’istante: un tempo fuori del tempo, secondo Platone”, en Ruggiu, Luigi (coord.): *Filosofía del Tempo*, Bruno Mondadori, Milano, 1998, p. 3-11.

sentido distinto de este mismo ordenamiento. El instante se define a través de todo lo que lo precede: ningún aspecto de la realidad, nada de lo que hoy es, ha devenido lo que es, de repente, sino “poco a poco y en un larguísimo lapso de tiempo”⁹⁹. Por consiguiente, el instante no es una negación del tiempo, sino el signo de una manera distinta de entender y sentir el tiempo. Así, en un instante el sentido de la realidad puede ser modificado: el instante puede aportar un nuevo sentido principalmente a la “manera de ver” las cosas. En *Simposio*, donde Sócrates cuenta el discurso que una vez Diotima le dirigió, está claro cómo el cambio, el instante, es ciertamente un evento puntual y, sin embargo, necesita una preparación, una educación. Exclusivamente quien ha sido educado, en este caso el artista, puede descubrir la belleza en los cuerpos y, después, en las almas y en los conocimientos.

Quien, a través de la educación, llegará a descubrir la verdadera ciencia de la belleza, verá inesperadamente algo de maravilloso y naturalmente bello¹⁰⁰. Podría resultar contradictorio aplicar el pensamiento platónico al arte, cuando el propio Platón condenaba las imágenes como fantasmas, como representaciones falsas de la realidad; sin embargo, es también cierto que Platón se refería al arte como *mimesis*, como copia de la realidad, y desde luego podemos sólo imaginar cuál sería la reacción de Platón ante un objeto que se representa a sí mismo, como ocurre muy a menudo en el arte contemporáneo.

Según Arthur C. Danto, lo que Platón afirma es que el arte mimético es pernicioso porque se mantiene siempre a una indefinida distancia de la realidad. Según Platón, sólo las *formas* son reales, en tanto que inmunes al cambio, mientras que las *cosas* se modifican. Por esta misma razón, las formas que ejemplifican las cosas no varían¹⁰¹.

Se podría entender, entonces, que la operación de un artista que elige un objeto y lo transforma en una obra de arte precede, en cierto modo, al instante de contemplación: hasta el momento de la elección, el objeto es un objeto común pero nunca *el objeto*. El objeto “guante” es un objeto común hasta que, elegido por el artista, se presenta como la forma *guante* que representa todos los guantes del mundo. Si el artista utilizase no tanto un objeto como un concepto, interpretando el pensamiento de Arthur C. Danto, entonces alcanzaría este ascenso ontológico capaz de eliminar cualquier distancia entre arte y realidad. Sin embargo, como también el arte conceptual ha probado, esta distancia entre arte y realidad no se puede colmar, a menos que se acepte la provocativa hipótesis del *final del arte* dibujada por Danto. No obstante, a mi juicio, la obra de arte, para salvaguardarse

⁹⁹ PLATÓN, *Leyes*, 678 b 9-10; *Las leyes*, edición bilingüe por José Manuel Pavón y Manuel Fernández Galiano, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1983.

¹⁰⁰ PLATÓN, *Simposio*, 210 e 4-5.

¹⁰¹ DANTO, Arthur, C., *La transfiguración del lugar común*, Ediciones Páidos, 2002, pp. 35-36, título original: *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge, 1981

de lo transitorio y de la representación de unas sombras de la realidad, tiene que investigar sobre el tiempo y capturar el instante.

Como afirma Walter Benjamin, la eternidad, gracias al presente del instante histórico, se inscribe en el tiempo y el arte, reformulando el concepto que Benjamin aplica a la historia: tiene que capturar el “presente”, o mejor, el “a-presente” (*Jetztzeit*) que está subyacente en la conciencia histórica. Es necesario, en consecuencia, escribir la historia al revés, partiendo desde el presente de lo histórico. Este presente es el lugar mismo donde puede aparecer la verdad, ya que el objeto histórico no nos es nunca dado sino que depende de la historiografía misma. Entonces, quien escribe la historia, y añadido yo, quien interpreta la historia (artistas, escritores, intelectuales, etc.), tiene que ser consciente de la necesidad de despertar y revivir el pasado.

En una obra como *Una ninfa amiga de la infancia*, de 1996 (**Fig. 56**) todos los objetos están ordenados según una lógica gravitacional, colgados del lienzo y paralelos a la vertical del cuadro. No se encuentra ninguna dirección alternativa, a parte de la de una cadena. No obstante, incluso el movimiento de la cadena se desarrolla de una forma lógica: podría ser una cadena de reloj y, por consiguiente, simular encontrarse colgada de un chaleco. Además, en la parte inferior de la composición, se encuentra un mecanismo de reloj. El reloj fragmentado, el guante de piel, el cuchillo, la herradura, la suela de zapatos, la regla, etc. son objetos que despiertan múltiples asociaciones. El título, aparentemente sin relación directa con la obra, contiene un término, “infancia”, que puede ser esclarecedor: la infancia es un concepto relacionado con la idea del tiempo; la infancia es el pasado; utilizamos esta noción cuando ya no forma parte de nuestro presente.



Fig. 56 Una ninfa amiga de la infancia, 1996

Es evidente que la infancia tiene una connotación nostálgica; es el primer periodo de nuestra vida y nunca se puede repetir. Mantenemos un recuerdo de nuestra niñez inevitablemente menos definido que periodos posteriores y, por lo tanto, tendemos a idealizarlo. Como una indefinida *edad de oro*, la infancia puede evocar todo lo mejor de una identidad en potencia: por esta razón, nos permitimos rememorar vivencias ficticias que simbolizan la idea actual que tenemos de nuestra identidad. La infancia puede transformarse también en una gran coartada: como un “yo” en potencia, la niñez siempre nos ha traicionado en algún aspecto. ¡Cuánto potencial no hemos transformado en acto, a causa de la rapidez del pasaje del tiempo! Así que también en la obra de la artista la infancia

semeja tener un componente más bien siniestro. El calco de una oreja, el guante de piel, el cuchillo o el reloj pueden querer revelarnos que algún delito ha sido cometido. Si el ser humano siempre ha intentado medir el tiempo para controlarlo, aquí encontramos todos los instrumentos de nuestro intento fallido: el reloj en primer lugar; pero también la regla, la escuadra y el “pié”, instrumentos para medir el espacio e, indirectamente, también el tiempo. Medir el espacio nos permite controlar el tiempo que necesitamos para recorrerlo y transforma el tiempo, de algún modo, en algo externo a nuestra sensibilidad, en algo que se puede medir porque es “objetivo”.

En la *Estética trascendental*, Kant parece transferir la esencia del espacio y del tiempo del ámbito de la naturaleza al de la intuición, o sea, al ámbito del conocimiento del sujeto¹⁰². El espacio y el tiempo aparecen antes de todo en la intuición como formas *a priori* de ordenación de los fenómenos. El tiempo depende, además, del sentido interno, ya que “el tiempo no puede ser intuido como algo exterior, ni tampoco el espacio como algo en nosotros”¹⁰³. La única y verdadera diferencia estructural entre espacio y tiempo es que “[...] tiempos diferentes no son simultáneos, sino sucesivos (al igual que espacios distintos no son sucesivos, sino simultáneos)”¹⁰⁴.

Esto significa que la función ordenadora del espacio y su capacidad de objetivación necesita que sus configuraciones estén todas presentes, *juntas*; mientras que para el tiempo vale lo contrario, porque cada instante del tiempo ha “eliminado” el instante que le ha precedido y deja fuera el instante que le sigue: el tiempo tiene, entonces, una realidad excluyente el ser-juntos. En el sentido interno, según Kant, “[...] reside el secreto acerca del origen de nuestra sensibilidad”¹⁰⁵.

Sin embargo, difícilmente se podría hablar de los eventos temporales que residan en la memoria, según la definición de Kant, como eventos excluyentes, ya que en la memoria los eventos parecen convivir simultáneamente o, de algún modo, no respetan el orden sucesivo.

Resulta, en consecuencia, fascinante la interpretación de McTaggart¹⁰⁶ sobre la “irrealidad” del tiempo y que subraya que el tiempo pertenece exclusivamente a lo existente: “[...] if anything is in time, it must exist.”¹⁰⁷ El filósofo se pregunta qué cosas existen en las aventuras de Don Quijote y contesta que ninguna, ya que la historia es imaginaria. Sin embargo, existen los estadios de la mente de Cervantes cuando inventaba la historia y existen los estadios de mi mente cuando pienso en la historia de Cervantes. Considero que la fascinación de ciertos artistas por la infancia y por el pasado se debe a esta confusión entre realidad e imaginación, entre recuerdo y representación. El arte

¹⁰² CHIEREGIN, Franco, “Spazio e tempo nell’Estetica trascendentale di Kant”, en Ruggiu, Luigi (coord.): *Filosofia del Tempo*, Bruno Mondadori, Milano, 1998, p. 129 – 143.

¹⁰³ KANT, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*, A 23/B38 (68).

¹⁰⁴ Id., Ibid., A 31/B47 (75).

¹⁰⁵ Op. Cit., A 278/B 334 (273).

¹⁰⁶ MC TAGGART, J. M., *The Unreality of Time*, Cambridge University Press, Cambridge, 1927

¹⁰⁷ Id., Ibid., p. 29

explora la distancia que existe entre el presente y todos los eventos que forman un segmento de pasado más o menos lejano: según McTaggart, nuestros estadios de representación de un evento son de todos modos “reales” y pertenecen al tiempo.

Al arte, evidentemente, no le interesa una reconstrucción más o menos fidedigna de un evento, de una sensación o de una realidad externa. El arte no tendría que tener ningún interés por buscar objetivos semejantes a los de la historia o la filología. Sin embargo, el concepto “tiempo” es fundamental para entender muchas de las obras contemporáneas. La crisis de la figuración, la pérdida de una referencia directa con una realidad exterior, la preeminencia del método técnico-científico frente a los estudios humanísticos para el análisis de la realidad, la incapacidad del mundo del arte para mantener su carga simbólica, y la imposibilidad de establecer una escala de valores son las razones que podrían explicar una cierta recuperación, en el arte, de temas como la memoria y el tiempo. El arte parece a veces contraponer al tiempo lineal y a la idea de progreso una concepción del tiempo constituida por segmentos, que, ubicados en un lugar del tiempo pasado, están formados por eventos y acontecimientos únicos que definen nuestra representación de la realidad. Los eventos contados en las obras de los artistas o en las novelas de los escritores son eternos ya que son irreales, pertenecen a una serie temporal donde el “antes” y el “después” nunca cambian respecto al lector o al espectador. Sin embargo, los eventos contados o representados son “reales” con respecto a las emociones que todos los lectores o todos los espectadores experimentan en relación con la novela o con el cuadro.

El tiempo de los acontecimientos contados por Carmen Calvo es irreal, ya que los eventos representados no son reales, y, sin embargo, los estadios de la mente de la artista cuando inventa sus cuadros existen y son reales, así como existen los estadios de mi mente cuando pienso en la historia de las composiciones de la artista.



Fig. 57 S-T, 1996, 21 pizarras

Esta concepción del tiempo se encuentra en dos obras tan distintas como, por una parte, las pizarras de Carmen Calvo, que la artista utiliza como soporte para reunir distintos objetos (**Fig. 57**), y por la otra, el conjunto de pizarras encerradas en una gran caja de *Hacia el Norte en diciembre* (**Fig. 58**) de Jorge Barbi¹⁰⁸. En la primavera del 1990, durante un viaje hacia Marruecos, el artista encuentra unas pizarras expuestas en un escaparate, entre cuadernos y otros objetos para la escuela. Meses después, construye una caja de madera que reúne las distintas pizarras y sobre las pizarras dibuja la parte del firmamento que se observa mirando hacia el norte en diciembre. Escribe Barbi:

“Si pudiéramos indicar qué cosas no han cambiado desde la visión de la infancia hasta la que ejercemos ahora, siendo generosos y sin ser científicamente exigentes, ese ordenamiento de estrellas podría ser una de ellas.”¹⁰⁹

Las obras de Carmen Calvo y Jorge Barbi, parecen rehusar una constatación empírica sobre el paso del tiempo o una interpretación fácilmente melancólica del pasado. Barbi representa el cielo estrellado a través de una percepción subjetiva del tiempo, una percepción “relacional”, donde el cielo estrellado no ha cambiado porque lo representamos de la misma manera cuando somos niños y cuando somos adultos.



Fig. 58 Jorge Barbi, *Hacia el norte en diciembre*, 1990

El cielo estrellado de Jorge Barbi, como los objetos de Carmen Calvo, no son objetos de especulaciones científicas, sino representaciones de nuestra memoria. El cielo que Jorge Barbi observó y las pizarras que utilizó pertenecen al pasado y, sin embargo, la representación de este mismo cielo y las pizarras de la obra de arte forman parte de nuestro presente. La obra del artista gallego, como la obra de la artista valenciana, no está asociada a un tiempo lineal, mensurado en

¹⁰⁸ BARBI, Jorge, *Jorge Barbi*, Deputación de Pontevedra, Servicio de Publicacions, Pontevedra, junio 1999

¹⁰⁹ Id., *Ibid.*, p. 61

unidades temporales compartidas, sino a un tiempo subjetivo, un tiempo que pertenece a la memoria.

La pizarra, tanto en esta obra de Barbi como en las obras de Carmen Calvo, puede ser considerada como un símbolo; según la acepción utilizada por Zecchi:

“La modalidad temporal de la forma simbólica es el instante, la instantaneidad con la que dos partes se enlazan para engendrar una tercera. El instante, esta capacidad del símbolo de actuar de manera creativa, salva el paso del tiempo y lo transmite para conferirle significado en el presente.”¹¹⁰

Esta poética del objeto, según Fernando Huici¹¹¹, se encuentra tanto en las composiciones de la artista como en la fascinante casa-museo de Sir John Soane, en Londres. Los elementos propios de la arqueología, del coleccionismo, la recurrencia al fragmento, su ordenación heterogénea o su escenificación pertenecen tanto al entorno del gran arquitecto y coleccionista británico como al universo alegórico de la obra de Carmen Calvo. La colección de Soane, que reúne objetos tan diferentes, parece acercarse a las acumulaciones de objetos raros de las colecciones manieristas, más que al orden típico del clasicismo. Así pues, la casa de Soane se transforma en un teatro de la memoria, donde la arquitectura permite encontrar una colocación espectacular para cada pieza y donde los objetos recuperan toda su carga simbólica.



Fig. 59, Hay dos hombres sentados, 1997

Es evidente que el concepto de teatro de la memoria se puede aplicar tanto a Carmen Calvo como a muchos otros artistas, sin embargo, la escenificación de la artista valenciana tiene un carácter estético totalmente peculiar. Posiblemente a causa de la fascinación que la arqueología ejerció sobre ella, la acumulación de objetos en su obra mantiene un orden y una pureza formal que la acerca más al silencio de un museo que al ruido de un teatro (Fig. 59). En este sentido sus composiciones se acercan más a la lógica de la presentación de los objetos del Boltanski de los años 70. La memoria de la artista es un espacio de líneas y colores enrarecidos, de luz más bien tenue, donde la base de sus cuadros, de color negro u oro y de materiales como la pizarra, reúne los elementos de modo ordenado, como en el escaparate de un museo o de una

tienda de antigüedades. En las obras de Carmen Calvo los objetos son ordenados con un cuidado y una atención que aumentan el carácter de “exposición”. Observando algunas de sus obras parece

¹¹⁰ ZECCHI, Stefano, *L'artista armato. Contro i crimini della modernità*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1998, p. 88-89

¹¹¹ HUICI, Op. cit., p. 8

invadirnos un silencio casi místico que elimina el recuerdo de la “vulgaridad” de los objetos, su carácter funcional y prosaico.

Fernando Huici¹¹² establece un atrevido paralelismo entre la obra de William Hogarth y la de Carmen Calvo. El crítico se refiere a dos obras de Hogarth, *Caracteres y caricaturas*, de 1743 y *Cinco órdenes de pelucas*, de 1761, para subrayar la intención del artista de declarar sus propias convicciones estéticas. Estas dos obras permiten a Hogarth reflexionar sobre su práctica artística; por una parte, utilizando el espacio saturado, y, por otra, declarando su oposición a la estética clasicista de la época.

Hogarth, en su acumulación de rostros y caricaturas, y en el listado caricatural de unas pelucas que aluden a los órdenes vitrubianos, alude al tiempo y a la angustia frente al caos, a la nostalgia de un orden perdido. Acude a una ciencia como la de las tipologías fisiognómicas, para encontrar unas categorías que le permitan ordenar y distinguir a los individuos, y, presumiblemente, encontrar una lógica para representarlos y, en consecuencia, entenderlo. Según Huici, el amontonamiento de objetos de la artista tiene en común con Hogarth este mismo afán de orden.

El orden aparentemente azaroso de los objetos encontrados por Carmen Calvo revela, en realidad, el mismo interés y la misma preocupación por no desdeñar ningún rastro o elemento de la realidad. Así, los dibujos que inserta en las láminas de un muestrario de sastrería, o los objetos que salen de los cajones inferiores de *Inter(valo)* (**Fig. 60**) desvelan el “[...] ansia por colmar el insondable abismo que separa fragmento y totalidad, materia informe y forma plena, la existencia misma de los despojos que acumula en su rastro”¹¹³. Siguiendo el paralelismo entre Hogarth y Carmen Calvo, Huici considera que en *Cinco órdenes de pelucas*, el artista ironiza sobre cualquier posibilidad de encontrar un orden clasificatorio que permita entender el flujo de la experiencia sensible. La obra se transforma, entonces, en un emblema del escepticismo epistemológico. Se trata, según el crítico, de uno de los temas vertebrales de la obra de la artista. Sin embargo, el paralelismo entre el afán recopilatorio de la artista y el sarcasmo de Hogarth nos resulta un poco forzado.

Calvo no parece cuestionarse la posibilidad de interpretar el mundo según las normas de la racionalidad; posibilidad que, después de la Ilustración, siempre ha resultado remota e, incluso, poco fascinante. Desde el romanticismo, a mi entender, el arte ha intentado más bien revelar las interpretaciones más subjetivas de la realidad y ha rechazado cualquier tipo de afán “enciclopédico”. Carmen Calvo parece militar en la convicción de que los fragmentos de la realidad pueden ser salvaguardados exactamente por su calidad de fragmentos, de partes de una realidad que tienen un valor simbólico por sí mismos y no necesariamente por su pertenencia a un conjunto, de

¹¹² HUICI, Fernando, “La extraña vida de los objetos”, en *Carmen Calvo*, Galería Salvador Díaz, 1998

¹¹³ Id. *Ibid.*, p. 10

tal manera que la naturaleza enigmática de los objetos de la artista parece aumentar su capacidad de hechizar al espectador.



Fig. 60, Inter(valo), 1998

La dificultad de encontrar una interpretación unificadora a los fragmentos reunidos por la artista aumenta la fascinación de su obra. Escribe Fernando Huici:

“Si ha habido, por su parte, un tema en verdad vertebral en la poética de Carmen Calvo, esbozado ya desde las etapas germinales y presente aún, aunque en modulaciones cada vez más sofisticadas, en el devenir último de su obra, éste es, desde luego, el que pone bajo una fascinada sospecha el esfuerzo –entrañable y heroico, sin duda, mas no por eso menos quimérico- por asentar la enmarañada danza de las cosas del mundo en el orden de un lenguaje capaz de agotar, en esa disposición ritual, su naturaleza enigmática.¹¹⁴”.

Esta también enigmática frase del crítico, no esclarece mucho la intención de la artista. Según Huici, Calvo cree que su esfuerzo quimérico puede ordenar el mundo o, simplemente, que el lenguaje del arte puede devolvernos la belleza de estos objetos. El orden y la disposición ritual de los objetos en su obra siguen unas normas estéticas que son finalmente capaces de recrear un mundo singular y fascinante. No hay nada de quimérico, creo, en la convicción de que nuestro mundo puede revelarnos una belleza inagotable y en la intención de hacer todo lo posible porque esta belleza no se pierda. La aparente ambigüedad del placer que unos fragmentos despiertan, el placer que nace de la nostalgia por un paraíso perdido, se resuelve en la comprobación de que

¹¹⁴ HUICI, Op. cit., p. 11

muchas veces las emociones más profundas nacen de la reflexión sobre el carácter efímero de nuestras experiencias.

En este sentido, las emociones que Proust describe en *La recherche du temps perdu*, la necesidad de intentar despertar lo que se ha definitivamente perdido, revelan algo que es consustancial al alma humana y que no tiene nada que ver con una actitud heroica. El hombre necesita recordar para que los objetos de su memoria puedan pertenecer a este tiempo “real” que devuelve a nuestro presente lo que estaba relegado a un pasado lejano. Cada vez que recordamos algo, el recuerdo nos permite revivir un acontecimiento y, por esta razón, considero que las obras de arte son universales cuando son capaces de despertar en el espectador una emoción que pertenece a la memoria de todos. La magdalena de Proust es uno de los símbolos más eficaces de la capacidad de rememoración, no tanto porque cada uno de nosotros haya comido en su infancia una magdalena, cuanto porque el estilo del escritor permite que el lector experimente las emociones de Proust como suyas. El objeto que produce una emoción relacionada con la memoria y el recuerdo es, hasta cierto punto, indiferente. Nos emocionamos delante de una piedra del neolítico no tanto porque la piedra en sí misma es interesante o estéticamente significativa, cuanto porque los historiadores nos cuentan que ha pertenecido a un pasado lejano. Lo que permite insertar un objeto en el devenir de un tiempo “relacional” es, a mi juicio, la narración.



Fig. 61, Le Paysan de Paris, 1999

Cuando McTaggart sostiene¹¹⁵ que el pasado, el presente y el futuro son características que nosotros adscribimos a los eventos y a los momentos en el tiempo, podría también añadir que los eventos se insertan en una narración compartida, según la cual un suceso se considera como pasado, presente y futuro. Entiendo que lo que define el valor de un objeto respecto a un tiempo “relacional” es la narración que resalta un hecho y deshecha o relativiza otro. Carmen Calvo, a través de su lenguaje absolutamente personal, configura una narración que inserta los objetos en un tiempo que subraya el valor simbólico de cada uno de ellos.

Cuando Fernando Huici¹¹⁶ se refiere a la obra de Maurice Rheims *La extraña vida de los objetos* y señala que este título podría ajustarse a las obras de Carmen Calvo, desde mi punto de vista, olvida que es más

¹¹⁵ MC TAGGART, Op. cit., p. 31

¹¹⁶ HUICI, Op. cit., p. 11

extraño y fascinante nuestro modo de coleccionar los objetos que los objetos mismos. Así pues, lo verdaderamente fascinante es intentar definir la narración que fundamenta las elecciones que la artista realiza en sus obras (**Fig. 61**).

En el texto de Rosa Olivares del mismo catálogo citado¹¹⁷, la autora nos recuerda que los objetos son los fragmentos de una historia personal y, por esta razón, son más enigmáticos. A diferencia de las palabras, que tienen unos códigos más estructurados, las formas siguen unas reglas y unos códigos que pertenecen a la historia de las imágenes y a la historia del arte y, por lo tanto, dependen de las convenciones culturales y sociales. Calvo, según la autora, utiliza el lenguaje artístico y la iconología de acuerdo con un sentido fundamentalmente tradicional. Si esto fuese cierto, los objetos empleados por la artista tendrían una referencia directa en la historia del arte y podrían ser interpretados según los códigos estéticos y formales de nuestra época. En este sentido, las continuas citas de la artista -desde las obras de Van Gogh hasta las de Rosalba Carrera- parecen facilitar la lectura, otorgar al espectador unas referencias “clásicas” para la interpretación. Sin embargo, la acumulación de citas junto con objetos más comunes parece desmentir tan fácil explicación y, más bien, obliga a la iconología tradicional a ampliar sus horizontes para poder leer no sólo las imágenes de la historia del arte, sino también todas las imágenes pertenecientes a nuestra realidad. La obra de Carmen Calvo, por tanto, parece reivindicar el papel del objeto en el arte en un doble sentido: por una parte, el arte puede librar al objeto de su carácter efímero; y, por otra, el arte puede utilizar su capacidad metafórica para transformar un objeto en una obra de arte. Sin embargo, desde mi punto de vista, lo que distingue una cama común de una cama objeto de arte, retomando el clásico ejemplo de Arthur C. Danto¹¹⁸, es, también -si no exclusivamente- que la cama objeto de arte pertenece a una narración, mientras que una cama común no. El zapato que Carmen Calvo inserta en su obra pertenece a una estructura narrativa y lingüística que nos permite “leer” de algún modo su obra y, en consecuencia, también el zapato.

Sin embargo, la interpretación de Rosa Olivares apunta a una lectura tradicional de la historia del arte que se acerca más al *memento mori* que al lenguaje metafórico. La crítica afirma que cuando la artista utiliza en sus obras unas pizarras quiere darnos una lección esencial sobre la infancia y el pasado, narrar una parábola que esconde una lección que se sustenta sobre lo efímero, “[...] como todo lo que está escrito en una pizarra, que se puede borrar con la mano [...]”¹¹⁹ Sin embargo, a mi juicio, si bien es cierto que los temas de la infancia y de la soledad aparecen continuamente, también lo es que la verdadera magia de la parábola de la artista nace de su modo de contar las relaciones entre los distintos tiempos, entre pasado, presente y futuro. Por tanto, el tema de la incomunicabilidad, que la artista afronta por medio de la inserción de unas cartas personales

¹¹⁷ OLIVARES, Rosa, “Intervalo doloroso”, en *Carmen Calvo*, Galería Salvador Díaz, 1998, p. 16

¹¹⁸ DANTO, Arthur C., *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Ediciones Paidós, 2002, Barcelona

¹¹⁹ OLIVARES, Op. cit., p. 17

anónimas en sus obras, resulta fascinante, no sólo por la mirada que Calvo nos permite dirigir hacia unas conversaciones privadas, sino por los valores formales, estéticos, de estas mismas cartas.

La interpretación de Rosa Olivares relaciona la obra de la artista con una poética existencialista que quiere revelar los fragmentos de una vida cotidiana que, normalmente, escondemos por pudor o por considerarlos banales: “[...] porque parece que sólo se debería contar lo excepcional, aquello que es asombroso, diferente.”¹²⁰

La tendencia a valorar nuestro vivir cotidiano como intrascendente forma parte de un sentimiento íntimo de fracaso, un sentimiento que Pessoa describe en su *Libro del desasosiego*. Hay algo de desasosegante, según Rosa Olivares, en el amontonamiento de materiales de las obras de Calvo, una falta de pudor que permite a la artista exponer estos objetos sin una manipulación que los ennoblezca o descontextualice, sin pretender desplazarlos a un espacio ajeno a la cotidianidad. Sin embargo, desde mi punto de vista, la artista “presenta” los objetos utilizando una cierta forma de escenificación. En ningún caso la falta de pudor permite que los objetos sean simplemente expuestos, sin una organización formal que los aleje de la cotidianidad. La serie de obras que reúnen cartas y carteles de ropa organizan los distintos elementos según un orden trascendente, un rigor formal que traslada los elementos utilizados desde una historia personal a una historia universal, más bien propia del arte que del diario privado.

La artista, en una obra como *Arrabal*, de 1997, (**Fig. 62**) distribuye las cartas según un orden que descuida el contenido y la posibilidad de lectura de los textos, y se interesa, al contrario, por los valores formales de la escritura y los elementos de textura del papel, en un juego de líneas rectilíneas que subraya más bien el valor estético y formal de los fragmentos que el contenido emocional de éstos. La historia que preocupa a Carmen Calvo es, por tanto, más bien “formal”; una historia que nace de los valores formales de los fragmentos más que de sus contenidos emotivos. Por esta razón, considero que su obra se acerca más a los collages de Schwitters que a las obras, por ejemplo, de Duchamp o los surrealistas. Los objetos de la artista no nos sorprenden por su descontextualización o por su “crueldad”, por su mirada angustiosa hacia una memoria privada, sino por su belleza olvidada, por su capacidad de crear un hilo narrativo a través de las formas y, en consecuencia, a través del lenguaje propio del arte.

¹²⁰ Id., *Ibid.*, p. 18

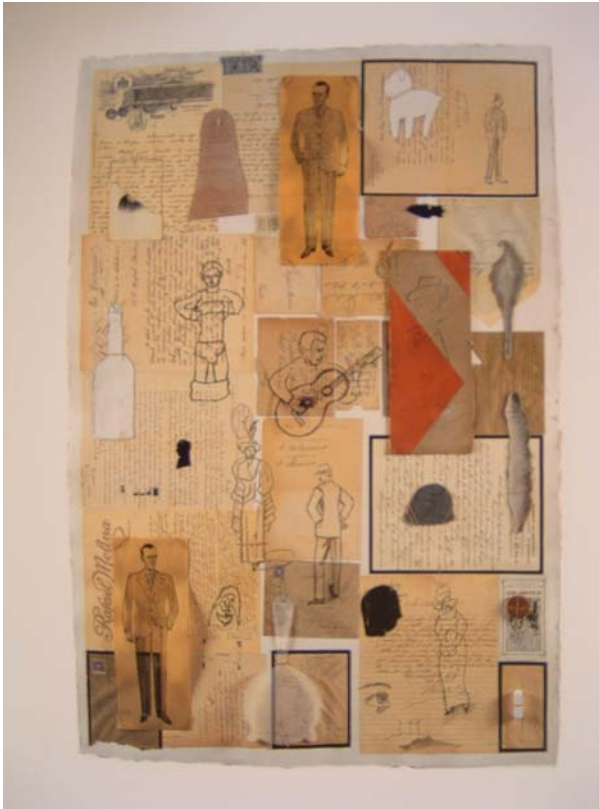


Fig. 62, Arrabal, 1997

En este sentido, la recuperación por parte de Carmen Calvo de unos valores “tradicionales” de la historia del arte -como la textura, la forma, la organización en el espacio de los objetos utilizados-, me parece que debe ser analizada en sí misma, como lenguaje propio, y no exclusivamente en función del “mensaje” posible de la narración. Así que el desasosiego que desprenden sus fragmentos es el desasosiego de nuestra realidad común, mientras que la armonía de la composición y la belleza de las obras nacen de un lenguaje que es capaz de hablar de la tristeza y de la muerte sin ser nunca vulgar o previsible. La obra *Arrabal* (Fig. 62), por ejemplo, contiene toda la intranquilidad de un barrio de extrarradio, donde

las manzanas están delimitadas por las distintas

cartas y a cada carta, o a cada “rincón”, corresponde un dibujo o un objeto que define su espacio, como peleando por delimitar su identidad, su ontología. El desasosiego que resalta Rosa Olivares nace, a mi juicio, por una parte, del extremado orden de la composición y, por otra, de la utilización de fragmentos que pertenecen a un tiempo lejano y a unas identidades desconocidas.

En la parte superior izquierda se encuentra el fragmento de una fotografía, completada o reconstruida por medio de una línea dibujada en el papel. Esta línea, puede considerarse una metáfora del lenguaje de la artista, una línea que reconstruye y redefine una identidad perdida y, a través de su simple forma, delimita un espacio y esboza una interpretación por todo un mundo perdido o, simplemente, olvidado. La actividad arqueológica de la artista, entonces, se revela en esta necesidad de ordenar y “restaurar” los fragmentos, incluso en la necesidad de recuperar de un modo ficticio la integridad de una “civilización” perdida. Así, los dibujos de mujeres con vestidos de época parecen integrar el universo masculino de los carteles de ropa de hombre de principios de siglo. Las cartas delimitadas con una línea negra, muy marcada, parecen referirse a una desaparición, a un luto, mientras que los objetos añadidos a la composición nos recuerdan a fragmentos de la identidad de unas personas. Sin embargo, no considero esta obra angustiosa, no es dramática; como si el orden y la armonía de la composición le otorgasen la calma y la belleza que nace de una aceptación valiente del carácter efímero de la existencia.

El orden y la organización de los fragmentos de *Arrabal* (**Fig. 62**) me recuerdan a la obra de Schwitters *Miss Blanche*. El mismo carácter nostálgico de los fragmentos, que reenvían a mundos perdidos, se encuentra en las dos obras y en ambas la fascinación nace del cuidadoso orden de los fragmentos, del juego entre escritura y formas, entre las tenues tonalidades del papel y los textos, en un caso manuscritos y en el otro tipográficos. Sin embargo, las dimensiones de las dos obras son muy diferentes. La obra de Carmen Calvo es de 110 x 75 cm mientras que la obra de Schwitters es casi una miniatura, 15,9 x 12,7 cm. El mundo de Schwitters recupera su orden en un espacio muy reducido, como si la gracia de un instante de felicidad perdida, el recuerdo de un posible viaje, pudiese ser recuperado exclusivamente en la concentración de un pequeño espacio, manteniendo, además, una cierta homogeneidad en la elección de los materiales. Carmen Calvo, al contrario, parece querer reunir tiempos distintos, utilizando formas propias de materiales antiguos y formas añadidas por ella misma, dibujos y objetos. La dimensión de la obra aumenta, además, el carácter emotivo de la composición, permitiendo a la artista insertar esbozos y fragmentos que tienen un carácter casi autónomo en el conjunto.

Como afirma Rosa Olivares¹²¹, cada cuadro de la artista cuenta una historia diferente y la clave de la narración se encuentra en los objetos presentados, pero también en la forma de presentarlos. Existe una especial relación con el *Libro del desasosiego* de Pessoa. Y en efecto, según confiesa la artista, muchos de sus títulos nacen de la lectura de este libro. La relación de Pessoa con las cosas es dolorosa. “ (...) Si fuese posible cortar del todo el contacto con las cosas, le iría bien a mi sensibilidad”, escribe Pessoa; sin embargo, la ruptura no es posible, así que las palabras y las imágenes más emotivas nacen de este contacto doloroso, de la distancia entre nuestra identidad y la realidad que nos circunda, entre el deseo de la posesión y la averiguación de la alteridad del objeto. La imposibilidad de poseer algo sin comprenderlo totalmente es el origen, desde mi punto de vista, del desasosiego que Pessoa describe y de la fundamental tristeza que parece circundar las obras de la artista. La imposibilidad de interpretar los objetos y las historias que éstos narran despierta una sensación de impotencia que es, por otro lado, consustancial su halo de fascinación. Todo lo que no comprendemos totalmente, todo lo que se nos escapa es fundamentalmente objeto de deseo y, por esta razón, la operación de recuperación de los fragmentos en la obra de Carmen Calvo es, al mismo tiempo, un éxito y un fracaso. Se trata de objetos perdidos a causa de nuestra insensibilidad o desatención, y, a la vez, quedarán para siempre presentes en nuestra imaginación.

¹²¹ OLIVARES, Op. cit., p. 19

La capacidad del arte de devolvernos estos fragmentos reside en la utilización de un lenguaje codificado por unas convenciones culturales compartidas. Así, si los objetos nos resultan misteriosos, las obras de la artista se pueden descifrar como narraciones concretas, donde el color y las formas pertenecen a una tradición fundamentalmente clasicista.



Fig. 63, No sé lo que persigo al convocaros, 2004

Como subraya Rosa Olivares¹²², el fondo negro y oro de algunas obras pertenece a la tradición pictórica del barroco y del tenebrismo español, revela este sentimiento trágico y doloroso de la vida, donde las imágenes y los objetos nos hablan de la transitoriedad y se transforman en fetiches, casi en ex-voto (**Fig. 63**). Así que la representación del tiempo perdido de esta artista valenciana nace de la utilización en sus obras de las formas clásicas del lenguaje del arte. Éstas permiten que la narración resulte universalmente clara, por lo menos según los cánones de la cultura mediterránea, muy distinta a la centroeuropea de Boltanski. Sin embargo, la historia narrada es única y el pasado narrado sólo puede ser compartido, porque pertenece a la experiencia vivencial contada por la artista.

¹²² Id., Ibid., p. 20

Tercera parte: Temas, relaciones e influencias

3.3.1 La colección, la arqueología, el tiempo y la verdad

En el recorrido artístico de Carmen Calvo se puede encontrar una especie de hilo de Ariadna que revela la íntima coherencia de toda su obra. Francisco Calvo Serraller¹²³ resalta el cariz de *inocencia* de la búsqueda de la artista, una mezcla entre estética y ética que es capaz de salvaguardar su raíz plástica personal y, contemporáneamente, su voluntad de exploración. La inocencia de la artista radica en la capacidad de mantenerse en un estado de transición, de búsqueda, de ensayo. Sin embargo, el compromiso ético de la artista, que el crítico subraya, pertenece más a la coherencia de la exploración que al carácter de búsqueda continua de su obra. A mi entender, la personalidad de la artista marca constantemente su obra y su continua búsqueda no nace de un lenguaje en constante transición, privado de valores estéticos definidos, sino de la afirmación de que siempre hay algo más que contar, algo más que tiene que ser encontrado y revelado. En consecuencia, la pretendida *inocencia* de la obra de Carmen Calvo debe atribuirse a la coherencia de su recorrido, a la decisión de no aceptar compromisos respecto a la lógica del mercado o a las normas artísticas que elevan la “novedad” a criterio último de valoración. La sorpresa, en su obra, no surge de la utilización de un lenguaje novedoso o chocante, sino de su voluntad arqueológica, de su capacidad de explorar “la prehistoria de uno mismo y de los demás”¹²⁴.

Observando una obra como *La casa misteriosa*, de 1996, (**Fig. 64**) nos encontramos con un objeto que pertenece a una memoria compartida; recordamos las cajas donde guardábamos nuestros tesoros en la infancia, las maletas de cartón de los inmigrantes, las pequeñas colecciones que nos cuesta tirar a la basura cada vez que nos mudamos. A juicio de Serraller, esta búsqueda del tiempo perdido es una reconquista de la inocencia, “un cara a cara con la verdad”¹²⁵. Sin embargo, cuando Serraller¹²⁶ cita a Bruce Chatwin y su ensayo “La moralidad de las cosas”, olvida que el escritor condena fundamentalmente nuestro impulso de coleccionar objetos como la última ilusión de nuestra cultura.

¹²³ CALVO Serraller, Francisco, “Anatomía de la inquietud”, en *La casa misteriosa de Carmen Calvo, The mysterious House of Carmen Calvo*, Fisher Gallery. University of Southern California, Los Angeles, 1997, Chicago Cultural Center, Chicago, 1998

¹²⁴ Id, *Ibid.*, p. 43

¹²⁵ CALVO, Op., cit., p. 46

¹²⁶ CALVO, Op., cit., p. 46



Fig. 64 La casa misteriosa, 1996

El coleccionismo es, finalmente, una desesperada estrategia contra la soledad. Realmente, la acumulación de objetos de Carmen Calvo parece enunciar una ausencia, una pérdida. La obra *La casa misteriosa* (Fig. 64) no nos revela nada del propietario de los objetos; se trata de una acumulación de fragmentos aparentemente silenciosos, que no nos cuentan ninguna historia humana, sino un relato que pertenece exclusivamente a los objetos.

Chatwin imagina que las cosas puedan perder su valor de mercado y asumir un significado moral¹²⁷. Las colecciones de arte, según este sistema moral, no pertenecen a un sistema económico sino a un sistema de valoración simbólico; algo muy parecido a las normas de trueque previas a la invención de la moneda. Sin

embargo, infiero que la “utilidad” del objeto coleccionado no cambiaría mucho, ya que seguiría perteneciendo a un sistema fundamentalmente de poder, de control sobre el “otro”. Afirma Serraller, refiriéndose al impulso de coleccionar objetos:

“Al final o al principio de todo, afirma Chatwin, está ese acto de amistad esencial que es el intercambio simbólico, que es, a su vez, lo que permite garantizarnos un territorio sin ser violentos, o, en última instancia, afirmarnos sin aplastar a nadie. Esa formidable, maravillosa, conquista del hombre, que hay que revalidar constantemente, es el don del arte”¹²⁸.

No obstante, a mi juicio, el intercambio simbólico se distancia del ejercicio de poder cuando, más que una prueba de amistad, es capaz de definir un espacio común de tradiciones y recuerdos. Por consiguiente, el arte tendría que permitir la construcción de este espacio común donde la valoración de los objetos no depende de las normas de intercambio, sino del valor emocional relacionado con un pasado compartido. Carmen Calvo es capaz de crear este espacio compartido, recuperando objetos aparentemente sin valor simbólico, objetos indiferentes, y desplazándolos al terreno del

¹²⁷ “Yo estaré honrado de recibir de vosotros una cosa bella y sin embargo inútil. Sin embargo, será para mí peligroso coleccionarla y anidarla con los ojos. Si lo hago, atraeré la envidia que deseo evitar. También la *cosa*, de su lado, está viva. No quiere ser enredada y desea volver a sus raíces (y, volviendo ahí, retomar su vuelo). En cambio, yo pasaré la cosa a alguien sobre el cual deseo mantener una presa moral. Y después, un día, éste será obligado a devolverme otra cosa bella y yo os la pasaré a vosotros. Sé que si soy generoso con mis cosas atraeré otras cosas de mis amigos – tan solo, Dios quiera que ellos tengan buen gusto! Esta es una moralidad de las cosas muy diferente, y es lo que en un mundo ideal nosotros tendremos que hacer con nuestras colecciones de arte. De todos modos, es bonito pensar que algo parecido al mercado de arte existía antes de los banqueros.” en CHATWIN, Bruce, *Anatomy of Restlessness: Selected writings*, 1969-89, Penguin, Nueva York, 1996, p. 214 (Traducción de la autora)

¹²⁸ CALVO, Op. cit., p. 46-47

arte. La operación de la artista, así pues, se acerca al poder demiúrgico que Proust atribuye a Elstir en *La recherche*.¹²⁹ Este personaje inventado, cercano a la personalidad de Whistler, es capaz de representar las cosas, la realidad que nos rodea, para que ésta pueda capturar nuevamente nuestra atención. El artista opera entonces como un creador capaz de bautizar nuevamente las cosas y “presentarlas”, otra vez, delante de nuestros ojos estupefactos. La famosa mancha amarilla de la *Vista de Delft* de Vermeer desencadena las reflexiones dramáticas de Elstir sobre la capacidad del arte de revelar lo que ha pasado desapercibido. El arte, así entendido, puede evocar, permitir que renazca, la realidad desde la oscuridad más profunda¹³⁰: “Como sombras, parecían pedirme llevarlas conmigo, de restituir las a la vida.”¹³¹ Cuando Carmen Calvo recupera los fragmentos de una sastrería, parece evocar esta frase de Proust y restituir a la vida estos objetos olvidados.

Sin embargo, la diferencia fundamental entre una operación propiamente arqueológica y una artística reside en el lenguaje metafórico del artista. Una vez más, es posible instaurar un paralelismo entre la escritura y el lenguaje pictórico, retomando las palabras de Grassi y su cita de Proust:

“La concepción del escribir necesita entonces un estilo que no tiene nada a que ver con la perfección literaria, sino que es « [...] la revelación, imposible con medios directos y conscientes, de la diferencia cualitativa que existe en la manera con la que nos aparece el mundo: diferencia que, si no existiese el arte, permanecería como el eterno secreto de cada uno de nosotros»”¹³²

Por tanto, gracias al estilo, el artista puede revelarnos el mundo y permitir que el secreto de esta revelación pueda ser compartido.



Fig. 65, Caja de pinturas, 1977

¹²⁹ PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, París, 1954

¹³⁰ GRASSI, Ernesto, *La metáfora inaudita*, Aesthetica edizioni, Palermo, 1990, p. 86

¹³¹ PROUST, Op. cit., Vol. I, p. 781

¹³² GRASSI, Ernesto, Op. cit., p. 86

Carmen Calvo, según Fernando Huici, utiliza elementos propios del lenguaje de la arqueología, como las normas de repetición, recopilación y reconstrucción. La artista parece emplear estos métodos para reflexionar sobre la crisis de la pintura y para analizar la pintura, reconstruyéndola a través de sus despojos, utilizando los vestigios materiales del oficio de pintor¹³³. Si el arqueólogo intenta descifrar y reconstruir el sentido global de una cultura que desconoce, la artista compone y reordena los utensilios del lenguaje de la pintura para poder interpretarla y, también, para crear un estilo propio (**Fig. 65**). Es su estilo lo que nos descubre los utensilios del arte como algo “diferente”, como unos objetos que tienen cualidades particulares y que pertenecen a un mundo que tiene que ser compartido. José Miguel Ullan cita una frase de la artista que, a mi parecer, resulta clarificadora:

“ « Obedezco a algo que sin cesar, pero no de manera uniforme, resuena en mí, ya sea dándome indicaciones o dándome ordenes. Cuando indica –cuestiono; cuando ordena –me someto. [...] “Oír acertadamente –éa es mi preocupación. En realidad no tengo otra.»”¹³⁴

Este “algo” que indica u ordena podría ser el estilo; una serie de normas formales o estéticas que permiten interpretar la realidad y comunicarla. Oír bien las indicaciones del estilo podría ser, por lo tanto, tener la capacidad de desarrollar un lenguaje coherente con el contenido de las obras, un lenguaje que traslade los objetos de nuestra cotidianidad al mundo del arte.

En un texto revelador para entender el lenguaje de Carmen Calvo, David Pérez introduce conceptos como tiempo, eternidad e instante¹³⁵. En el subtítulo se lee, entre paréntesis, “El objeto como medio poético”. El lenguaje metafórico y simbólico, característico de la poesía, parece pertenecer también a nuestro mundo vulgar, al mundo de los objetos y, sin embargo, solamente el lenguaje del arte puede revelar lo que de trascendental reside en la realidad común. De esta manera, según el crítico, las composiciones sobriamente poéticas de la artista nos revelan el carácter vacuo y fútil de nuestras acciones y nuestra palabras y, al mismo tiempo, la precaria eternidad de cada instante. La obra de arte parece hablar del tiempo, de esta entidad que transforma lo que imaginábamos permanente e imperecedero en los fragmentos de una memoria condenada a ser borrada. Pero el arte puede salvar estos fragmentos del dominio del tiempo, “[...] ese intangible espacio de ordenadas falacias e imposturas que la *realidad* roba a lo imprevisto-”¹³⁶.

¹³³ HUICI, Fernando, “Los atributos de la pintura”, *Carmen Calvo, Obras 1973-1990*, IVAM-Centre del Carme, Valencia, 1990

¹³⁴ ULLÁN, José Miguel, “Paréntesis con Carmen Calvo”, *Carmen Calvo*, Galería Fandos, Valencia, 1990, cit. en *Carmen Calvo*, Fundación Caixa Galicia, A Coruña, 1998, p.187

¹³⁵ PÉREZ, David, “El Haiku del espacio”, en *Carmen Calvo*, Palau dels Scala, Diputació de València, 1993, cit. en *Carmen Calvo*, Fundación Caixa Galicia, A Coruña, 1998, p. 190

¹³⁶ Id., *Ibid.*, p. 190

Parece, pues, que el arte tenga que moverse en este espacio indefinido entre realidad y memoria para poder encontrar algo imprevisto que lo distancie de los recorridos y de las interpretaciones más monótonas. Según Pérez, el arte de Carmen Calvo puede ser interpretado como el entrecortado relato de este hechizo entre tiempo e instante, entre realidad y memoria, entre monotonía e imprevisto. Otra vez, el paralelismo entre escritura y pintura ayuda a describir la operación metamórfica de la artista, y Pérez resalta el trabajo de reescritura de las palabras a través de los objetos y la reinterpretación de los objetos a través de la memoria. Según el crítico, el proceso de acumulación de fragmentos construye un espacio que se parece al *haiku*, y la pintura, por su parte, se transforma en una poética intervención tridimensional. Resultaría, en consecuencia, que los objetos se refieren a las palabras y que, de esta forma, la escritura pueda transformarse en espacio. Este espacio, a mi modo de ver, es un espacio de la memoria que permite asociar a los objetos unos conceptos y estos conceptos, o recuerdos, forman un relato. El relato tiene algunos elementos compartidos, que cada espectador puede decodificar, y una serie de conceptos, o interpretaciones, que son variables en relación al espectador y, posiblemente, también al momento temporal de la recepción.

La memoria, colectiva o individual, se modifica con el paso del tiempo y transforma, en consecuencia, las interpretaciones relativas a nuestro pasado. Así pues, un objeto que no tenía ninguna potencialidad de evocación puede asumir el valor de testigo de un cierto momento del pasado, colectivo o individual, en una época concreta, porque ha cambiado nuestro modo de interpretar este mismo momento del pasado.

No obstante, la asunción de un valor de rememoración puede advenir exclusivamente a través de la creación de un relato, y este relato será mucho más potente si utiliza el lenguaje del arte. Resulta, pues, que las palabras, como las formas, pueden transformar un objeto anodino en un objeto simbólico, aunque, para que esto suceda, es necesario que pase un tiempo suficientemente largo que permita que una imagen sin contenido simbólico se transforme en símbolo. En este sentido, creo que la imagen de la magdalena de Proust ha tenido todo el tiempo necesario para transformarse en símbolo colectivo y, posiblemente, esto se ha producido no exclusivamente por la fuerza de la escritura de Proust sino, también, por la capacidad de una cultura de mantener su memoria por un tiempo suficientemente largo como para permitir su transmisión. Creo, en consecuencia, que nuestra cultura tiene que proteger el lenguaje del arte de la dilución de los contenidos simbólicos y, para que esto sea posible, tendría que considerar un parámetro como la “novedad” como algo relativo. Considero que es necesario partir de que la atracción simbólica de un objeto, en este caso de un objeto artístico, crece proporcionalmente a su periodo de permanencia en la memoria colectiva.

Así pues, el reconocimiento de una coherencia en el lenguaje de un artista, y de modo particular en el caso de Carmen Calvo, no tendría porqué ser considerado extraño, o incluso negativo, sino funcional al incremento de su carga simbólica, de su capacidad de ser reconocido y fijado en nuestra memoria.

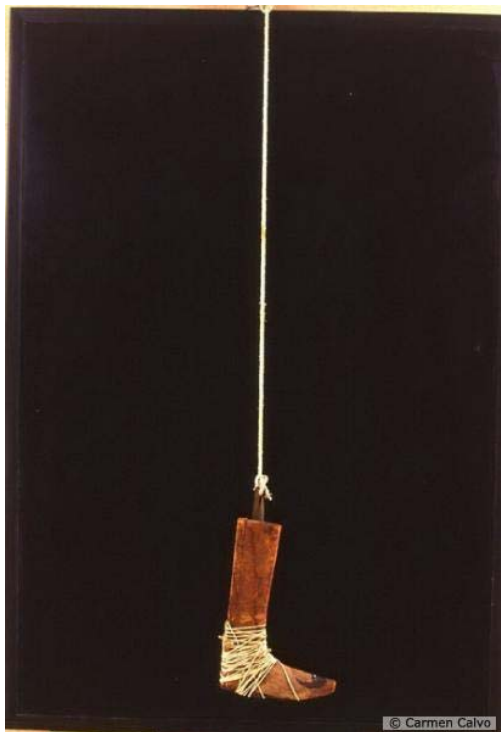


Fig. 66, Cogitranco, 1999

Temas como la arqueología, el coleccionismo, el afán clasificador, el gusto por el objeto cerámico o la fascinación por la caligrafía, como subraya Pérez, son “lugares comunes”¹³⁷ en la obra de la artista. Estos dos términos parecen, empero, tener una significación ambivalente, y también el modo en que el crítico describe la producción de Carmen Calvo resulta ambiguo. Según Pérez, la producción de la artista se podría definir como:

“[...] una producción que vinculada de manera coherente a lo pictórico desde presupuestos no estrictamente bidimensionales, siempre había sabido amalgamar con una extraña y atrayente habilidad el neurótico radicalismo de sus propuestas junto con una patente –y nunca rechazada- vocación esteticista.”¹³⁸

Parece querer darnos a entender que el “neurótico radicalismo” de la búsqueda de la artista y su “vocación esteticista” sean dos facetas antinómicas y que, según el lenguaje de la crítica contemporánea, el esteticismo es considerado como un elemento conservador más bien que como un desafío contra el lenguaje banal de mucho arte contemporáneo. Mas creo que la fuerza de muchas de las obras de la artista nace de este contraste entre un mensaje radical, a veces incluso violento, y un lenguaje extremadamente cuidado, refinado, y que busca la belleza. Además, cuando el crítico escribe que la vocación esteticista de Carmen Calvo no es “nunca rechazada” parece querer decir que la homogeneidad del lenguaje de la artista, sus “lugares comunes”, nacen de esta vocación, lo cual, a mi juicio, también resulta ambiguo. Cualquier tipo de lenguaje artístico tendría que tener como objetivo la definición de sus valores estéticos, considerando el arte como una forma de lenguaje diferente de los demás, propio por sus características estéticas. Sin embargo, tras de las vanguardias y hasta nuestra contemporaneidad, el concepto de “belleza” se ha ido diluyendo, e incluso ha adquirido unas connotaciones negativas. Considero que el límite entre lenguaje estético y lenguaje “esteticista” resulta vago y, muchas veces, la belleza parece ser un elemento que se considera opuesto a la profundidad y complejidad del mensaje.

¹³⁷ PÉREZ, Op. cit., p. 191

¹³⁸ PÉREZ, Op. cit., p. 191

La palabra “esteticismo” tiene una acepción más bien negativa en nuestra contemporaneidad, ya que el esteticismo es la “[...] actitud de quienes, al crear o valorar obras literarias y artísticas, conceden importancia primordial a la belleza, anteponiéndola a los aspectos intelectuales, religiosos, morales sociales, etc.”¹³⁹ Así que, cuando el crítico subraya la vocación esteticista de la artista, parece querer decir que se interesa primeramente por la belleza de su obra y, secundariamente, por el “contenido”. “El neurótico radicalismo de sus propuestas” se opone, entonces, a la “belleza” buscada por la artista. Sin embargo, desde mi perspectiva, la belleza de los objetos de Carmen Calvo pertenece y es inseparable de los aspectos intelectuales y sociales que la artista analiza en su obra, ya que las historias que narra tienen una fuerza que nace de sus componentes formales, y no a pesar de ellos. Considero que se tendría que hablar de “vocación estética”, más que de “vocación esteticista”, en el sentido de que la artista busca constantemente la belleza en sus narraciones, pero la belleza nunca es independiente de la misma narración. Por tanto, la producción de la artista, su pretendida homogeneidad, se contrapone a una interpretación del arte contemporáneo que, según la afirmación de Stefano Zecchi, resulta fragmentaria:

“Los lenguajes del arte renuncian a la búsqueda de la belleza, la *evocación* es sustituida por la *fragmentación* del sentido, la tensión del proyecto desaparece frente a los procedimientos deconstructivos. Un nihilismo reactivo invade las formas del arte, difundiendo una sistemática renuncia a la *mitopoiesis*, que es el aspecto esencial de cada energía creativa”¹⁴⁰.

Contra la fragmentación del sentido, la obra de Carmen Calvo defiende un lenguaje capaz de encontrar la belleza en los objetos comunes, reafirmando la predominancia del lenguaje poético sobre el lenguaje “informativo”, típico de nuestra contemporaneidad.

Pérez afirma que la obra de la artista se parece a un texto siempre incompleto, un texto que se refiere a un universo *meta-artístico* que tiene que ser reinterpretado, reescrito cada vez¹⁴¹. El crítico se refiere en particular a las relecturas de las obras de Van Gogh, Derain, Kandinsky, Klee, Mondrian, Lozano o Morandi, que la misma Calvo realiza en los años setenta. Sin embargo, si en este periodo la artista se interesa por el metalenguaje, por la interpretación o relectura de una obra externa a la misma obra, por el juego de cajas chinas, donde el cuadro representa otro cuadro; en su periodo más maduro el tema de la representación es la relación entre pintura y mundo real, entre pintura y objetos (**Fig. 67**). Mientras que las reinterpretaciones, en la serie *Retratos*, se refieren a un

¹³⁹ V. V., A. A., *Diccionario de la lengua española*, vigésima primera edición, R.A.E., Madrid, 1992

¹⁴⁰ ZECCHI, Stefano, “¿Existe una belleza moderna?”, en *Espazos de creación contemporánea*, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 2005, p. 394

¹⁴¹ PÉREZ, Op. cit., p. 191

objeto externo a la misma obra (por ejemplo, un cuadro de Van Gogh), en las obras posteriores son las mismas composiciones de objetos reales las que motivan las diferentes lecturas.

Se puede afirmar que el horizonte interpretativo se amplía, que las lecturas son múltiples y que la artista regala al espectador solamente algunos indicios para la interpretación de una realidad que es, en parte, no artística. Por ejemplo, una obra como *Lait dans la bouche*, de 1997 (**Fig. 68**), reúne unos objetos a través de una composición que parece sugerir la lectura tradicional de izquierda a derecha. Los objetos, sin embargo, no tienen ningún elemento en común y nos fuerzan, entonces, a buscar una posible relación entre ellos. La narración que nace de la relación entre estos objetos depende, en gran medida, del lector, de su interpretación, mientras que, en el caso de los *Retratos*, la relación de la representación con un objeto de la realidad reconocible, el retrato de Mondrian, disminuye el número de interpretaciones posibles.

En *Lait dans la bouche* (**Fig. 68**), la muñeca blanca colgada a la derecha del cuadro puede recordarnos a un maniquí de anatomía, porque todos los objetos de la composición tienen una carga siniestra: el número “seis” colgado en la parte inferior del cuadro puede recordarnos al número de la habitación donde ocurrió un asesinato, porque más abajo encontramos un cuchillo.



Fig. 67 Le surrealisme, 1999

El objeto en el centro de la composición recuerda a una carpeta de dibujos o a un monedero, algo valioso por lo que es posible cometer un asesinato; el zapato parece un zapato de flamenco, porque más arriba se encuentran unas castañuelas. Sin embargo, la artista no ofrece ninguna interpretación unívoca y el título resulta aún más enigmático. Según Pérez, las naturalezas muertas de Carmen Calvo son naturalezas sepulcrales de carácter minimizador; objetos residuales y descontextualizados que pertenecen a un tiempo ajeno al “Tiempo”¹⁴². Esta referencia del crítico al concepto de tiempo, un tiempo con T mayúscula, resalta, a mi entender, el carácter narrativo y relacional de los objetos. Los objetos elegidos por Carmen Calvo tienen un significado en relación con la narración de la obra y en relación con el espectador, ya que no se trata nunca de objetos “indiferentes”.

¹⁴² Pérez, Op. cit., p. 190



Fig. 68, *Lait dans la bouche*, 1997

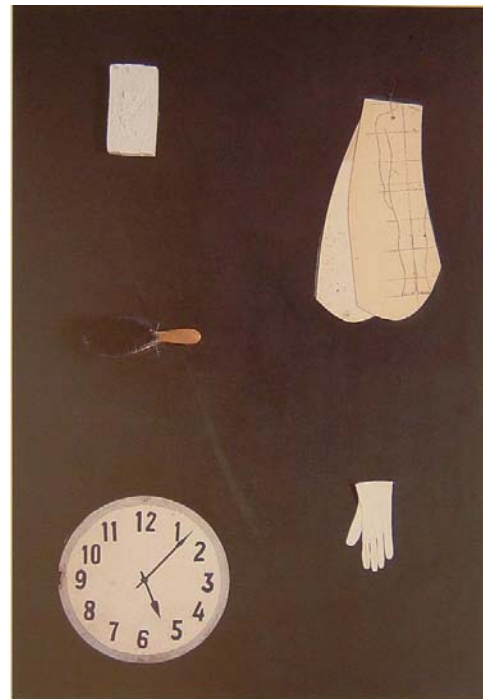


Fig. 69, *Obsesión*, 1995

El tiempo, entonces, es el tiempo de la narración y no tanto el tiempo relativo a cada objeto o el tiempo vivido de cada espectador. Un objeto como el reloj aparece en muchas obras de la artista (*Obsesión*, 1995 (Fig. 69); *Precaución*, 1996; *Contrat*, 1996; *Los parasitas viajan*, 1997; *7 giorni*, 1997, etc.) y considero que pertenece siempre a una visión angustiada del paso del tiempo, a unas composiciones que quieren resaltar el carácter transitorio de las cosas. Se trata, en consecuencia, de una concepción del tiempo que tiraniza la vida del hombre, que limita la libertad.

El hermoso análisis de Ernst Jünger sobre las diferencias entre un reloj de arena y un reloj mecánico, y la consiguiente distancia entre la concepción del tiempo del hombre medieval y del hombre moderno, puede ser útil para analizar la imagen del reloj. Jünger considera que el reloj de arena es una forma de representación del tiempo consoladora, ya que, escribe:

“La blanca arena se escurría sin ruido de una ampolla de vidrio a la otra. En la de arriba se ahuecaba en forma de embudo y en la de abajo se abombaba en forma de cono. El montículo que en esta última se formaba con instantes perdidos podía tomarse por un consolador signo de que el tiempo se desvanece, ciertamente, pero no desaparece. En la profundidad va enriqueciéndose.”¹⁴³

El escritor subraya que muy a menudo el reloj de arena se ha emparentado con la atmósfera doméstica y con la calma de los estudios de los eruditos. Ambas representaciones se encuentran en dos famosos grabados de Durero: *Melancolía* y *San Jerónimo en su celda*. Según Jünger, estos grabados nos hacen recordar muchas cosas y recalca que “[...] ese «hacernos recordar» forma parte

¹⁴³ JÜNGER, Ernst, *El libro del reloj de arena*, Tusquets Editores, Barcelona, 1998, p. 10; Tít. orig. *Das Sanduhrbuch*, Klett Cotta, Stuttgart, 1979

de la esencia de la obra de arte, la cual revela una relación que se halla oculta, pero que retorna siempre.”¹⁴⁴ Así pues, la relación que podemos establecer entre el reloj de arena del grabado de Durero *Melancolía* y el reloj de las composiciones de Carmen Calvo podría ser una común visión melancólica del tiempo. Según esta interpretación, si bien la obra de arte puede contener el tiempo que se desvanece, y permitírnos recordar, también nos advierte de que este tiempo ha pasado para siempre. Esta interpretación melancólica es la que se acerca al carácter de “[...] naturalezas sepulcrales de carácter minimalizador o, si se prefiere, objetos residuales y descontextualizados pertenecientes a un tiempo ajeno al Tiempo”¹⁴⁵. Sin embargo, otro análisis de Jünger es mucho más iluminador para entender la concepción del tiempo del hombre moderno y, por consiguiente, la distancia que existe entre el reloj de arena de los grabados de Durero y el reloj mecánico utilizado en las composiciones de la artista. Jünger sostiene que el tiempo del hombre antiguo no era un tiempo abstracto, como el del hombre moderno. Antes de la invención del reloj mecánico, los hombres medían el tiempo *ad hoc*; eran ellos quienes medían el tiempo de acuerdo con sus condicionamientos naturales y con sus necesidades. Por ejemplo, según las tareas del campo, o para medir acciones concretas¹⁴⁶. Jünger define también la diferencia fundamental entre el tiempo cíclico y el tiempo lineal, resaltando que el tiempo cíclico, el tiempo que retorna, es un tiempo que trae y restituye las cosas; mientras que, por el contrario, el tiempo que avanza, que progresa, no se mide por ciclos, sino por escalas graduadas, y es, en consecuencia, un tiempo uniforme.

Evidentemente, el tiempo representado por el reloj mecánico, el tiempo del reloj de las composiciones de Carmen Calvo, es un tiempo lineal, que “progresa”, un tiempo que no restituye nunca nada. Como bien escribe Jünger, en el tiempo del retorno lo importante es el inicio; en el tiempo del progreso, la meta¹⁴⁷. El reloj, en la obra de la artista, es una presencia que tendría que marcar el inevitable paso del tiempo, pero que, sin embargo, no funciona, no mide el fluir del tiempo hacia una meta esperada: es un reloj parado en un instante concreto. Este reloj mecánico, que mide un tiempo abstracto, un tiempo que no depende de los movimientos de los astros ni del fluir de los elementos, es un reloj detenido para siempre. El reloj de las composiciones de Carmen Calvo es un reloj que posiblemente señale un instante fatal, un instante en el cual ha pasado algo que desconocemos y que, sin embargo, la obra de arte vuelve a recordar.

Se podría pensar que el reloj utilizado por la artista valenciana pertenece a un tercer tiempo que Jünger no analiza: el instante, ese tiempo detenido para siempre que soñaba el Fausto de Goethe.

¹⁴⁴ Id. *Ibid.*, p. 11

¹⁴⁵ PÉREZ, *Op. cit.*, p. 191

¹⁴⁶ JÜNGER, *Op. cit.* p. 53

¹⁴⁷ JÜNGER, *Op. cit.*, pp. 68-70

Este instante único es el instante que el artista puede detener y salvar del tiempo lineal. Curiosamente, el mismo Jünger habla de Goethe y de su aversión para los aparatos. Jünger cita una frase de Goethe que podría referirse tranquilamente a los relojes: “En realidad lo que los microscopios y los telescopios hacen es introducir confusión en el puro sentir humano”¹⁴⁸. La controversia entre Goethe y Newton es la controversia entre la contemplación libre y la contemplación mediada por los instrumentos técnicos. Es posible que también el tic tac del reloj molestase a Goethe, introduciendo, en la contemplación libre, el elemento temporal y la perturbación de tener que llegar a un resultado, a una meta, antes de que el tiempo se acabe.

Por esta razón, considero que el instante, ese momento de belleza suprema, nos libera del objetivo y nos introduce en ese tiempo parado para siempre que es la representación. Así pues, el tiempo ajeno al Tiempo es el instante. Ese instante está fuera del tiempo lineal, no pertenece a la serie temporal del antes y del después. En este sentido, la obra de Carmen Calvo se encuentra libre de la serie temporal de la historia del arte. El juego de referencias y lecturas de las obras de arte que encontramos a lo largo de todo el recorrido artístico de la artista está fuera del tiempo lineal. Por tanto, su obra tiene ciertas resonancias constructivistas y dadaístas, y, según David Pérez, recupera el sueño de Lautréamont del *encuentro fortuito*, así como las posteriores definiciones de éste de Duchamp y Schwitters¹⁴⁹.



Fig. 70, 7 giorni, 1997

¹⁴⁸ JÜNGER, Op. cit., p. 209

¹⁴⁹ PÉREZ, Op. cit., p. 191

dibuja muchísimo y que hoy recoge mucha información del pasado, de los propios diarios, y que, sin duda, en su obra está presente una narración que nace de la propia observación de la vida. La fascinación de Carmen Calvo por Van Gogh, por su capacidad de reinterpretar la naturaleza muerta, por su arte tan revolucionario, es evidente en muchas composiciones de la artista. La obra *Naturalezas muertas de las botas, de 1994* (**Fig. 71**) parece ser un “memento” de la artista para no dejarnos caer en la tentación de jugar a las referencias e interpretaciones. Aquí encontramos todo un vocabulario de formas que la artista remite directamente a la influencia de Van Gogh. En la misma entrevista¹⁵¹, la artista recordaba la increíble fuerza expresiva del bodegón probablemente más revolucionario de la historia del arte: las botas de Van Gogh.

La utilización de suelas de zapatos, de siluetas de zapatos, de partes de zapatos, me recuerda a la famosa interpretación de Heidegger sobre las botas pintadas por Van Gogh. Aunque la interpretación de Heidegger respecto al cuadro de Van Gogh sea históricamente incorrecta, la fascinación de su hipótesis, la pertenencia de las botas pintadas a una campesina, sigue siendo grande. Del mismo modo, el riesgo de interpretar los fragmentos de Carmen Calvo de modo subjetivo y aleatorio es muy alto. Sin embargo, me atrevo a suponer que la fascinación que la artista demuestra por Van Gogh depende del carácter enigmático y de la intensidad de la obra del pintor. La potencia de las representaciones del pintor está libre de cualquier interpretación definida por el artista. Las declaraciones de Vincent Van Gogh no son muy abundantes y pertenecen casi todas a un periodo muy corto, su estancia en Arlés entre Febrero de 1888 y Mayo de 1889. Como ha denotado Meyer Shapiro, Van Gogh se dedica a la pintura con la seriedad de un converso religioso: “[...] Mi único tormento es saber cómo puedo ser útil en el mundo....” (carta núm. 133, julio de 1888) “[...] Intentar comprender el significado real de lo que los grandes artistas, los artistas serios, nos dicen en sus obras maestras, eso nos lleva hacia Dios....”. Van Gogh estaba profundamente preocupado por el sentido social de sus acciones y por la definición de sus teorías, lo que se refleja en las declaraciones sobre la pintura que aparecen en sus cartas, particularmente, en las enviadas al hermano Theo. En la entrevista citada¹⁵², Carmen Calvo revela la misma preocupación de Van Gogh por la evidencia de la imagen y la misma convicción respecto a lo que se podría definir como una ética de la representación y del oficio de artista.

Martín Heidegger escribe que, hasta Van Gogh, el arte ha tenido que ver con lo bello y la belleza y no con la verdad¹⁵³. Esta afirmación, a mi juicio, puede ser útil para entender el presupuesto ético de la pintura moderna. Hasta Van Gogh, según Heidegger, la cuestión de la verdad se había

¹⁵¹ Id., Ibid., p. 4

¹⁵² Id., Ibid., p. 4

¹⁵³ HEIDEGGER, Martin, “El origen de la obra de arte”, en *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, 1978

interpretado en el marco de la *adecuación*, de la *concordancia* de la imagen artística. El concepto de verdad se refería a la concordancia de la pintura con la realidad. El problema de la verdad se concretaba, entonces, en el parecido. Según Heidegger, sin embargo, lo propio de la obra de arte es la reproducción de la esencia general de las cosas. En consecuencia, para captar la esencia de unos zapatos, la pintura no tiene que reproducir de modo mimético los colores y las formas de los mismos zapatos, sino representar las propiedades de unos zapatos particulares. Heidegger indaga en la esencia de la obra de arte y afirma que en la experiencia estética no es posible prescindir del carácter de *cosa* de la obra. Sin tal carácter la obra no es tal, pero ello no es suficiente para contestar a la pregunta por la esencia de la obra. El concepto de *cosa*, en Heidegger, puede entenderse de distintas maneras. *Cosa* es, primero, aquello en torno a lo cual se reúnen sus propiedades; segundo, la unidad de lo múltiple que se da en los sentidos; tercero, la cosa es materia formada. Sin embargo, ninguna de estas acepciones es apropiada para contestar a la pregunta sobre la esencia del arte.

El arte es revelar la verdad. El arte no es una representación de lo que está dado fuera de ella sino una operación en el curso de la cual se hace patente una verdad que permanecía oculta. El uso (lo habitual del útil) había ocultado la verdad¹⁵⁴.

El planteamiento de Heidegger, según Luis Puelles, es al mismo tiempo esclarecedor y opuesto respecto a la concepción de los surrealistas. El filósofo alemán, a juicio de Puelles, confiere al arte la función de “hacer mundo”, desvelando la verdad oculta del mundo, mientras que, según los surrealistas, el arte tiene que llevar a cabo la ocultación del mundo, que consiste en cubrirlo de alteridad, actuando de manera irónica. Los surrealistas velan el mundo para hacer ver, para atraer la atención sobre lo que nunca se ha mirado antes. El principio básico de la ocultación surrealista es el principio de extrañamiento; la acción doble de “velar” el objeto y “llamar” la atención del sujeto¹⁵⁵.

Sin embargo, a mi modo de ver, la ocultación del objeto surrealista a través del enmascaramiento de su utilidad originaria se acerca a la concepción de Heidegger sobre el “ser” del útil. Como hemos visto, el ser del útil consiste en servir para algo y se basa en el “ser de confianza”. Si, como afirma Heidegger, utilizando el concepto de útil se pierde de vista la consistencia de la cosa, la cosa se vuelve habitual, los surrealistas enmascaran el objeto hasta que se transforme en algo totalmente inútil.

¹⁵⁴ BOZAL, Valeriano, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 2 Vols., ed. Visor, Madrid, 1996

¹⁵⁵ PUELLES Romero, Luis, *El desorden necesario, Filosofía del objeto surrealista*, Universidad de Málaga, 2002, p. 83



Fig. 72 Estantería en el estudio de Carmen Calvo

El presupuesto de los surrealistas asemeja la verdad a la “autenticidad” y asevera que lo más auténtico es lo que se revela como máximamente visible¹⁵⁶. “[...] la ideología de la revelación surrealista postula la existencia de una realidad «auténtica», camuflada por los falseamientos, los hábitos, las cegueras de la propia realidad.”¹⁵⁷

Desde mi punto de vista, cuando Carmen Calvo afirma, respecto a su obra, que “ « Obedezco a algo que sin cesar, pero no de manera uniforme, resuena en mí, ya sea dándome indicaciones o dándome ordenes. Cuando indica –cuestiono; cuando ordena –me someto. [...] » ”¹⁵⁸, parece buscar algo parecido a una verdad escondida, una verdad del arte que es deudora de las concepciones surrealistas. En consecuencia, los objetos de sus composiciones se acercan a la *objetología* surrealista de Breton¹⁵⁹: “[...] ni son sólo cosas ni son simples obras artísticas: ni sirven como lo hacen los útiles, ni son imágenes o representaciones de índole artística.”¹⁶⁰. Pero, a diferencia de los objetos surrealistas, la índole artística de los fragmentos de Carmen Calvo es, desde el principio, clarísima. Se trata de objetos que, de algún modo, sirven al objetivo primario de crear una obra de arte y, evidentemente, no todos los objetos tienen unos valores estéticos (**Fig. 72**). En la entrevista citada¹⁶¹, la artista recordaba que muy a menudo la gente le trae objetos que imagina que le pueden

¹⁵⁶ Id., Ibid., p. 82

¹⁵⁷ PUELLES, Op. cit., p. 82

¹⁵⁸ ULLÁN, Op. cit., p. 187

¹⁵⁹ BRETÓN, André, “Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista”, en *Manifestos del surrealismo*, Labor, Barcelona, 1992, pp. 277-8

¹⁶⁰ PUELLES, Op. cit., p. 28

¹⁶¹ “Entrevista a Carmen Calvo”, apéndice II

ser útiles para su trabajo. Después de haber visto sus estanterías en el estudio, las personas imaginan que un cierto tipo de objeto “le pueda valer”. A veces aciertan y otras no. Esta visión estética sobre el objeto es la que motiva también los paseos por la playa de artistas tan diferentes como Schwitters, Ferrant o Barbi para buscar piedras u otros fragmentos. También afirma que tiene la costumbre de pasear por la ciudad algunas horas todos los días “para ver, para mirar”. La mirada, la curiosidad hacia todo lo que nos rodea, es la base de la inspiración de la artista; su *modus operandi* implica la observación y sucesivamente la apropiación de unos fragmentos de la realidad a través del dibujo, base de todo su trabajo.

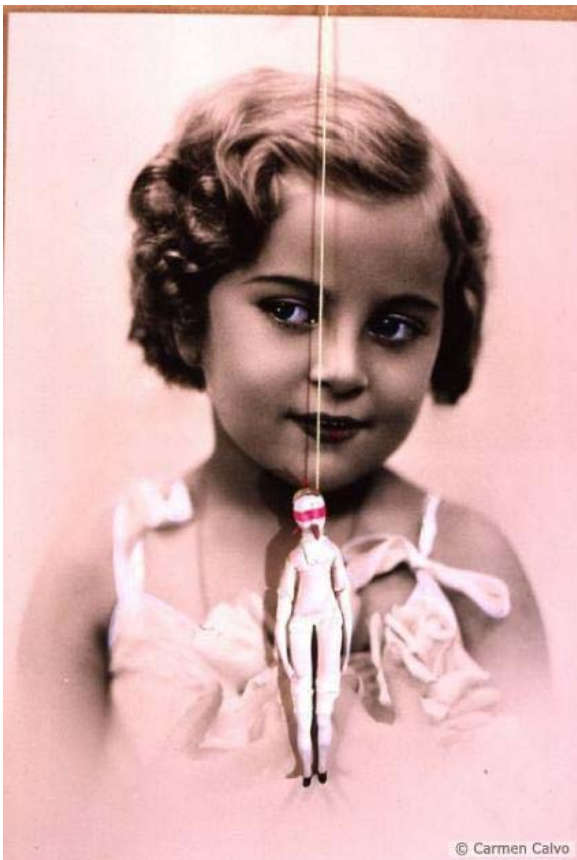


Fig. 73 Alegría es uno de sus adornos, 2000

A diferencia de los objetos surrealistas, los objetos de la artista no tienen el objetivo primario de desbaratar las opiniones preconcebidas sobre ellos, sino de llamar nuestra atención sobre elementos estéticamente significantes. Los objetos que se encuentran en el estudio de Carmen Calvo, por ejemplo, son perfectamente reconocibles, a diferencia de la mayoría de los objetos surrealistas. Son objetos que nos extrañan no tanto por su descontextualización o modificación, como por su desplazamiento “temporal”. Algunos parecen ser despojos de un naufragio, testigos de un tiempo lejano. Breton escribe refiriéndose a sus búsquedas en el Mercado de Pulgas de Saint-Ouen: “Voy a menudo en busca de objetos que no se encuentran en ninguna parte...”¹⁶². Carmen Calvo también busca objetos en los mercadillos y, sin embargo, la

diferencia entre los objetos surrealistas y los objetos encontrados por la artista es que éstos no son difíciles de identificar, sino “raros”. Los objetos insertados en las obras de la artista son peculiares porque, en nuestra época, son difíciles de encontrar. Así por ejemplo, el maniquí colgado en su atelier o las muñecas que inserta en sus composiciones (**Fig. 73**) no extrañan exclusivamente por las referencias evidentes que comparte con las imágenes surrealistas o por su carácter vagamente macabro, sino por su lejanía con el repertorio visual contemporáneo.

¹⁶² BRETON, André, *Nadja*, Seix Barral, 1985, p.50

Como afirma Juan-Eduardo Cirlot¹⁶³, el arte contemporáneo reflexiona constantemente sobre el papel de los objetos propios del discurso artístico y Carmen Calvo parece construir su universo estético utilizando los fragmentos de nuestro mundo cotidiano, investigando sobre “esta especie de ruina romántica de la modernidad” que son los despojos¹⁶⁴. La artista sigue la línea del arte contemporáneo que pone de manifiesto la aleatoriedad del concepto de géneros artísticos y que critica la extrema valoración del virtuosismo técnico. Según Pérez, Calvo es heredera de las investigaciones sobre los objetos que desarrollaron Marcel Duchamp, Kurt Schwitters y los surrealistas, así como de los más recientes *assemblages* de los artistas neo-conceptuales, de las reflexiones neo-dadaístas del movimiento *Fluxus* y de las investigaciones del *Arte Povera*. Sin embargo, el lenguaje tan personal de la artista valenciana deriva de su capacidad de recuperar los elementos más inesperados de un mundo de objetos menores, un mundo que mantiene una insospechada capacidad de fascinación.

3.3.2 Identidad e historia

Otro elemento fundamental es la reflexión sobre el tema de la identidad. Victoria Combalía cita una frase de Bretón, de *Le discours sur le peu de réalité*, para reflexionar sobre la cuestión de la identidad y pertenencia en nuestra época: “Nous, les occidentaux, nous ne nous appartenons déjà plus...”. La crítica sugiere que el aumento de la presencia de las mujeres en el arte contemporáneo ha significado la entrada de un aire fresco en la historia contaminada del arte. En el arte de las mujeres, según Combalía, parece tener un lugar importante la reflexión sobre el tema de la identidad sexual y sobre sus fantasmas y deseos. Carmen Calvo investiga sobre estos temas, utilizando, sin embargo, un lenguaje profundamente deudor de la tradición española¹⁶⁵. Los fondos negros de sus obras recuerdan a los ex votos de las iglesias católicas y a los bodegones de la tradición castellana del siglo XVII. Combalía recuerda los bodegones de Sánchez Cotán y de Zurbarán, además de la tradición de los trampantojos que se desarrolla en Valencia y Sevilla en el siglo XVII, como fuentes de inspiración para la artista. Los elementos de los bodegones españoles, como los objetos de sus composiciones, parecen ser los protagonistas de unas historias terribles donde la muerte y la pasión son los temas principales. Los objetos, por tanto, narran historias personales y tienen una componente fetichista que, según Combalía, se acerca a la definición de fetiche de Robert Stoller: “un fetiche es una historia enmascarada como un objeto”¹⁶⁶. Colegimos que los objetos de la artista sirven para interpretar hechos personales, emociones íntimas relacionadas con la infancia, la familia y el sexo.

¹⁶³ CIRLOT, Juan-Eduardo, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Anthropos, Barcelona, 1986

¹⁶⁴ PÉREZ, Op. cit., p. 154

¹⁶⁵ COMBALÍA, Victoria, “Carmen Calvo: objetos y fantasmas”, en *Carmen Calvo*, Catálogo XLVII Bienal de Venecia, 1997, cit. en *Carmen Calvo*, Fundación Caixa Galicia, A Coruña, 1998, p. 204,

¹⁶⁶ STOLLEN, Robert, *Observing the Erotic Imagination*, Yale University Press, 1985

Combalía resalta la presencia de objetos ginecológicos: un espéculo en *Moriré cuando quiera morir* y un fórceps en *Les sept éléments capitaux* (1997). Estos objetos se encuentran junto a otros relacionados con la seducción femenina, como zapatos de tacones, guantes negros, delantales con alfileres. El tema del sexo y de la identidad parece llevar consigo la idea del sacrificio y del dolor. Sin embargo, como bien aprecia Combalía, una obra como *Sex appeal* es el emblema de un anti-Vanitas, donde un universo siniestro de cuchillos y reglas de la post-guerra se reúne bajo la frase “El cielo no te espera”. Según la crítica, parece que Carmen Calvo quiere aludir a una filosofía del *carpe diem*, donde la posibilidad de disfrutar de una vida posterior a la terrenal no se encuentra garantizada. Aunque, a mi juicio, se podría también interpretar esta obra como la denuncia de una educación represora y estricta, la denuncia de una especie de sadismo hacía las mujeres que bien podría simbolizar el cuchillo de barbero que se encuentra escondido en una cabellera. El cuchillo, dice Combalía, también recuerda a la obra de Picasso *Guitarras*, de 1926, donde el pintor quería poner unos cuchillos para que el espectador se cortase. El cuchillo también nos sugiere la vena sádica de Buñuel y Dalí, que soñaban en una enorme masa de pan clavada por numerosos cuchillos para crear una obra jamás realizada.

Carmen Calvo ha referido en distintas ocasiones su fascinación por el cine, pasión nacida durante su juventud y ampliada por las restricciones culturales del periodo del franquismo. La artista nos ha hablado de su amor por Buñuel, por el neorrealismo italiano y el cine francés; sus tardes pasadas en salas alternativas o en cines de parroquias que, increíblemente, facilitaban el acceso a unas películas aparentemente subversivas. La artista ha amado las películas de Godard, de Truffaut, de Antonioni y recuerda que se trataba de una época marcada por la filosofía de Sartre y las novelas de Julio Cortázar, una época en la que el tema de la incomunicación resultaba fundamental.

Sin embargo, aunque se pueden buscar temáticas para interpretar la utilización de objetos significativos, creo que los objetos de la artista no tienen nunca una lectura unívoca. Se trata de objetos que, en definitiva, cuentan su propia historia y, por esta razón, el marco del cuadro, o la vitrina, son muchas veces elementos formales que ayudan a relacionar y realzar entre ellos los objetos, sin fijar una lectura estricta. Es por ello que las referencias masoquistas o a una educación autoritaria son algunas de las temáticas que infiere Combalía, mientras que otra parte de la crítica revela la presencia de obras enigmáticas de difícil interpretación. Una de éstas es *El porqué de la obesidad de los fantasmas*, de 1997, (**Fig. 74**) donde unas cuerdas rojas pueden evocar tanto los látigos de las santas como elementos domésticos.

La artista, según Combalía, ama recordar cómo en el pasado existía la costumbre de guardar los objetos atados con cuerdas y cordeles¹⁶⁷. Recuerdo haber guardado en un cajón las cartas de mi

¹⁶⁷ COMBALÍA, Op. cit., p. 166

primer amor de adolescente, habiéndolas atado, sin saber bien por qué, con una cinta roja de seda. Creo que atar algo puede significar intentar mantener un secreto, como si fuese imposible desatar un nudo sin que el propietario del secreto lo averigüe. Aunque los lazos son también emblemas de uniones indisolubles, de promesas sagradas. Los látigos de las santas son el símbolo de la unión indisoluble con Dios, mientras que los brazaletes de las niñas son a veces el recuerdo de un deseo pedido.



Fig. 74 El porqué de la obesidad de los fantasmas, 1997

En la misma obra de 1997, Carmen Calvo recurre a unas pequeñas bolsas rellenas de hierbas aromáticas que utilizaban los sastres para clavar las agujas. Se trata, como bien refiere Combalía, de algo muy doméstico y, sin embargo, encontramos una vez más el vínculo entre objetos domésticos y dolor. Parece que los objetos de Carmen Calvo son a la vez cotidianos e inquietantes, como si todo el mundo que hemos olvidado o rechazado se volviese peligroso y amenazante. En definitiva, el mundo de los objetos de la artista se aleja de los objetos del surrealismo porque, a diferencia de éstos últimos, no están nunca privados de significado. Los objetos surrealistas nos extrañan porque se encuentran fuera de su contexto original y porque actúan en las composiciones surrealistas de un modo totalmente ajeno a la realidad

cotidiana. Los objetos surrealistas dan pie a pensar sin ser pensables: “El objeto impensable fuerza a ser pensado a la vez que frustra la realización de esta posibilidad”.¹⁶⁸ Los objetos surrealistas intentan que la lógica del hábito pierda su consistencia, intentan que el espectador amplíe la realidad gracias a la imaginación. Y aunque los objetos de Calvo tengan muchos elementos en común con el mundo surrealista, son siempre objetos significantes, objetos identificables. Su carga enigmática no nace de la dificultad de descifrar su identidad, sino de la dificultad de trazar un relato que justifique su presencia no funcional. Los objetos no han sido manipulados, no se transforman en otra cosa, incluso su relación con los otros fragmentos de una composición no significa la anulación o modificación de su identidad previa.

La obra de la artista permite despertar nuestra sensibilidad hacia las cosas que hemos olvidado y recuperar así unos fragmentos de nuestra propia historia. Durante la entrevista citada, Carmen

¹⁶⁸ PUELLES, Op. cit., p. 27

Calvo se había parado mientras hablaba para mirar, curiosa, la camiseta de un chico que pasaba por la calle y que llevaba reproducida la publicidad del Nitrato de Chile. Esta capacidad de recordar y de pararse es la que, a mi parecer, distingue a la artista. Se podría discutir, como lo hace Danto¹⁶⁹, si existen representaciones universales y si, por ejemplo, las cartas del sastre Rafael Molina forman parte de este imaginario colectivo o no. Supongo que cualquier fragmento de la historia forma parte de la historia universal, aunque haya tenido una influencia relativamente poco importante; su conocimiento tendrá un impacto sobre nuestra sensibilidad más o menos significativo según su trascendencia o, simplemente, según su capacidad para conmovernos. Por lo tanto, incluso si un objeto determinado no forma parte de nuestro pasado puede tener la capacidad de emocionarnos como si fuese un objeto conocido desde siempre. La carga emotiva que tienen los fragmentos de la realidad no parece ser directamente proporcional a la importancia que han revestido en nuestra propia historia.



Fig. 75 Inceste ou passion de famille, 1996

La trascendencia de una imagen depende, probablemente, de muchos factores que difícilmente pueden ser diferenciados claramente. Posiblemente, la primera vez que conseguimos contemplar directamente la *Monna Lisa* de Leonardo en el Louvre nos emocionamos, porque se trata de una obra “universal”, pero, igualmente, podemos quedar desilusionados debido a nuestras expectativas. A diferencia de los iconos universales, los objetos banales tienen la ventaja de que, antes de transformarse en obras de arte, nadie tiene ninguna expectativa sobre ellos. Esperamos que un cuchillo pueda cortar algo, y nada más. Pero cuando encontramos una navaja suiza perdida en un cajón, posiblemente nos acordamos de las vacaciones

pasadas en un camping o de nuestro abuelo que nos la había regalado, etc. La magia de los objetos de Carmen Calvo nace consecuentemente, de todas las micro-historias que cuentan los objetos, más que de una historia universal compartida. Como afirma Combalía, en una obra como *Inceste ou passion de famille* (Fig. 75), la posible referencia a la infancia se relaciona con la definición de la identidad. La obra está compuesta por un espejo oxidado del que surge una cabellera entre oscura y

¹⁶⁹ DANTO, Artur C., *Más allá de la caja Brillo, Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Ediciones Akal, 2003 Madrid, p. 77

gris. Según la crítica, la cabellera recuerda la tan española tradición de las madres de guardar un mechón de pelo cortado de las hijas, a veces entre las hojas de un diario. Esta obra parece reflexionar también sobre el paso del tiempo, sobre las modificaciones que el tiempo impone a nuestra identidad. Un espejo oxidado, donde ya es imposible reflejar nuestra imagen, nos regala un fragmento de pelo grisáceo, casi argénteo. La imagen, sin embargo, por su equilibrio formal, por esta tonalidad argéntea que parece recordar más bien a un sueño o a un cuento infantil, no resulta nostálgica. El tiempo, en este caso, parece estar parado, como si no se tratase del tiempo que destruye los entes, sino de un tiempo capaz de devolvernos unas imágenes metafóricas, salvadas de la erosión¹⁷⁰. Al final, la belleza de una cabellera queda para siempre grabada en nuestra memoria como si fuese atemporal, o como si se tratase de una de esas imágenes dialécticas benjaminianas capaces de reunir fragmentos distintos del tiempo. El título de la obra procede directamente de André Breton y, sin embargo, a mi modo de ver, el surrealismo de la imagen, su carácter onírico, se atempera gracias a las referencias a un mundo más íntimo, subjetivo.

Combalía resalta la presencia de una identidad “femenina” en las obras de Carmen Calvo: por una parte, la referencia a la cerámica, a esta actividad típicamente femenina; y por otro, la paciencia y el orden según el cual la artista organiza sus composiciones, tan parecido a la naturaleza de un bordado. Combalía pone entre comillas el término “femenina”, advirtiendo de la dificultad de establecer las diferencias entre “femenino” y “masculino”¹⁷¹. Sin embargo, la crítica utiliza el término para referirse a todo un mundo simbólico utilizado por la artista: los guantes; los zapatos; los objetos contenedores, tradicionalmente asociados a los símbolos de refugio y matriz; las formas fálicas creadas por la artista; o las balas de metal dorado que se encuentran en *Una conversación*, de 1997 (**Fig. 50**). Combalía cita entonces una frase de Georges Duby relativa a Carmen Calvo:

“Temperamento admirable, femenino ciertamente. Además con esta feminidad recia, inmutable y fecunda que los moralistas del siglo XII ofrecían en ejemplo a los varones para substraerlos a su inercia.”¹⁷²

Creo que esta visión “femenina y vigorosa” es un poco tópica: por lo que se refiere a su imaginario, el adjetivo “femenino” resulta, a mi parecer, poco adecuado. Los objetos elegidos por Carmen Calvo no pertenecen exclusivamente a un mundo femenino. En la entrevista citada¹⁷³, la artista explicaba la utilización de objetos como los guantes y los zapatos refiriéndose a los iconos del surrealismo, a Breton, y a las imágenes de la pintura metafísica (De Chirico, Savinio, Morandi, etc.).

¹⁷⁰ GRASSI, Ernesto, *La metáfora inaudita*, Aesthetica edizioni, Palermo, 1990, p. 80

¹⁷¹ COMBALÍA, Op. cit., p. 206

¹⁷² COMBALÍA, Op. cit., p. 206

¹⁷³ “Entrevista a Carmen Calvo”, apéndice II



Fig. 76 *Y la nave va*, 1999

Desde mi punto de vista, se trata más bien de imágenes que pertenecen a la visión onírica masculina, al mundo de películas que, de Buñuel a Fellini, investigan sobre los deseos masculinos relativos a las mujeres. La obra *Y la nave va*, de 1999, (**Fig. 76**) parece remitir, por su título, a la última película de Federico Fellini y a sus mujeres. Por el contrario, los dibujos de la artista tienen unas características dramáticas que, a mi juicio, tienen poco en común con el mundo onírico de las películas. Esta obra, en particular, retrata la sexualidad de un modo particularmente crudo, casi violento. Considero que es una de las pocas obras donde el dibujo es preponderante respecto a los materiales del collage, donde el relato de los esbozos tiene un mayor protagonismo que las cartas utilizadas para la composición.

La fotografía retocada que se encuentra en la parte inferior semeja retratar una escena militar y adquiere una relevancia particular respecto a toda la composición. El esbozo de la proa de un barco, en la parte central de la composición, casi pasa desapercibido, no obstante su evidente relación con el título de la obra. Si bien es cierto que el orden de las composiciones de Carmen Calvo recuerda a un tipo de compilación más bien femenina, el origen de los objetos y la crudeza, a veces, de las referencias sexuales no tienen, a mi entender, particular relación con el mundo femenino. La artista investiga la relación entre individuos, la pasión o el desencanto, la pérdida y el dolor, de modo que sería limitado adscribirlo a una sensibilidad “femenina”. Según una interpretación fácilmente freudiana, el mundo de Kurt Schwitters parece ser más femenino que el mundo de Breton; sin embargo, creo que el contraste en la organización de las imágenes depende más bien de la procedencia de diferentes mundos estéticos y formales de los fragmentos. También la referencia que Combalía establece con el mundo de la cerámica, un mundo supuestamente femenino, resulta un poco forzada, ya que en la formación de la artista el periodo de trabajo en una fábrica de cerámica tiene tanto peso como en la formación de Miguel Navarro.

Sin embargo, también Bernardo Pinto de Almeida¹⁷⁴ inserta la obra de Carmen Calvo en la línea de investigación artística definida como pos-feminista, una corriente del arte contemporáneo donde se encuentran, según el crítico, Louise Bourgeois o Cindy Sherman y, antes, las propuestas pioneras de Meret Oppenheim. No obstante, subraya el crítico, aunque los trabajos de estas artistas no son formalmente asimilables, tienen una preocupación similar por la investigación sobre el objeto cotidiano y por la representación de temas como la sexualidad y la muerte, utilizando una lógica fragmentaria para la organización del espacio plástico. Analizando la modalidad de recolección de Carmen Calvo, sin embargo, Pinto de Almeida resalta el humor dadaísta de las obras de la artista, un humor, desde mi punto de vista, que se encuentra más raramente en las artistas de los movimientos pos-feministas. También es cierto que los fragmentos utilizados por la artista, aunque tienen elementos en común con el mundo surrealista y dadaísta, parecen más bien reflexionar dramáticamente sobre la identidad y la existencia. La acumulación de fragmentos de muñecas sobre fondos dorados recuerdan la fragilidad de nuestra condición, según este crítico. En consecuencia, la obra de la artista tiene un componente “pos-romántico” que evoca nuestra debilidad y pequeñez, a pesar de todas las victorias técnicas y científicas que, como subraya Pinto de Almeida, han construido el mayor mito de nuestra época¹⁷⁵.

El mito del progreso, de la capacidad del hombre de eliminar cualquier barrera, es efectivamente una ilusión que borra, a mi juicio, los fragmentos del pasado. El pasado es, de algún modo, el recuerdo de nuestros límites, de las fronteras que el progreso científico tiene que borrar. La antítesis del progreso es un pasado atrasado opuesto a un futuro de felicidad.

La mirada retrospectiva del progreso no puede ser más que negativa, considerando el presente como el resultado de todos los esfuerzos para salir de una condición de inferioridad. No existe una visión conciliadora entre pasado y presente, como si el pasado representase lo negativo de la condición humana que la técnica ha tenido que borrar. Pero, según una visión humanista, el pasado es lo que constituye nuestra identidad, histórica e individual. La reflexión sobre el pasado es la que nos permite definir nuestra condición presente. El “objeto encontrado” se contrapone a aquella visión lineal del progreso, para recordarnos que la existencia no se desarrolla nunca de tal forma y que la historia es fragmentaria, una relación compleja entre pasado y presente.

¹⁷⁴ PINTO de Almeida, Bernardo, “Carmen Calvo ou a fantasmização”, en *Carmen Calvo*, Galería Fernando Santos, 1999

¹⁷⁵ Id., *Ibid.*, p. 1



Fig. 77 Estoy y no soy, 1998

Escribe Zecchi que la lógica moderna ha pasado del triángulo aristotélico –idea, imagen, cosa- a la relación binaria palabra-cosa. El triángulo aristotélico establece la relación entre palabras y cosas no tanto de modo directo como de modo mediado, considerando las ideas como imágenes que realizan la conexión entre el lenguaje y las cosas. La lógica moderna, según Zecchi, considera, al contrario, que las palabras definen directamente las cosas. Michel Foucault resume así el desarrollo de este concepto: “La idea significante se desdobra, ya que a la idea que reemplaza a otra se superpone la idea de su poder representativo”¹⁷⁶.

Todo esto pone en cuestión un problema clásico del arte: su carácter mimético. Imitar significa representar, sin embargo representar, escribe Zecchi, no significa transformar lo que se representa en algo presente, actualizar la realidad, sino producir una imagen que conteste a una exigencia de verdad. Zecchi considera que la representación presupone la presencia tanto de la cosa, como de la representación de la cosa. Entonces el signo sólo puede significar lo que es exterior a sí mismo. De esto se colige que tiene que haber una distancia que separe el representante del representado. Tiene que existir una distancia entre el presente y el representado. Esta distancia es la que permite la representación: la representación puede representar cualquier cosa pero no puede representar el presente.

Al hilo, Zecchi se pregunta cómo puede ser pensado el acto de la representación, y concluye que, no pudiéndose representar el presente, la única relación posible con él es la manipulación, el uso, la relación práctica e interesada. El experimento deviene en consecuencia fundamental, y del experimento se deriva la capacidad de conocimiento de la técnica. Cierra afirmando que, en este

¹⁷⁶ FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI editores Argentina, Buenos Aires, 2003, p. 70

proceso de separación del hombre de la auto-representación viviente de la Natura, el arte tiene una responsabilidad fundamental¹⁷⁷. Considero que esta reflexión es esencial para entender la naturaleza del “objeto encontrado”, ya que el objeto, en general, funciona como un objeto presente, la presencia de una cosa, y, sin embargo, cuando se transforma en “objeto encontrado”, en obra de arte, deviene un objeto de contemplación; se transforma, entonces, en representación y se refiere al pasado. El “objeto encontrado”, el objeto artístico, no es nunca sólo un utensilio, porque su desplazamiento al mundo del arte lo transforma en una representación. Las muñecas de Carmen Calvo no son muñecas presentes, muñecas que una niña puede utilizar para sus juegos, sino que son representaciones de muñecas, pues se encuentran trasladadas al mundo del arte (**Fig. 77**). En este sentido, se refieren a un momento pasado de la existencia, el momento en el que eran objetos de uso. La reflexión sobre el tiempo se define en este espacio en el que la artista investiga sobre los objetos como testigos de una existencia pasada.

Por esta razón, la interpretación post-feminista de Pinto de Almeida resulta, a mi parecer, insuficiente. Si es cierto que las muñecas o los zapatos de tacón pertenecen a un mundo femenino, la representación de estos objetos pertenece a un universo que carece de identidad sexual. Acertadamente afirma el crítico que la representación del cuerpo generada por Carmen Calvo mediante los restos de muñecas es una representación fantasmal, un reflejo imaginario que pertenece al mismo mundo de la escritura.



Fig. 78 La petite fille de Montreuil, 1998

Los fragmentos de muñecas (**Fig. 78**), escribe Pinto de Almeida, no son tanto modelos de representación como puras afirmaciones de la preponderancia del signo. Por esta misma razón, continúa, las obras de Carmen Calvo no son puramente metafóricas, sino meta-lingüísticas. Por tanto, la obra de la artista se desarrolla en el interior del lenguaje, a la vez que resalta la imposibilidad del lenguaje de representar la extrema complejidad de la realidad. Lo inefable parece ser el motor mismo de la búsqueda de la artista, como si lo que no se puede decir permitiese representar el silencio y el drama de una herida que no se puede sanar¹⁷⁸.

El problema de la representación realista es central en la obra de la artista así como en toda la historia del arte. Afirma

¹⁷⁷ ZECCHI, Stefano, *L'artista armato*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1998, pp. 148-150

¹⁷⁸ PINTO, Op. cit., pp. 2- 3

Adolfo Wilson¹⁷⁹ que el problema de la representación realista siempre se ha asociado a la naturaleza muerta, desde Plinio el Viejo en su *Historia Natural* hasta las naturalezas muertas barrocas. Las composiciones de la artista valenciana se pueden asociar con el tema tradicional de la naturaleza muerta, pero no exclusivamente con los bodegones barrocos sevillanos y valencianos, sino con algunas creaciones del arte holandés y con una interpretación particular de la naturaleza muerta que pertenece a la pintura norteamericana del siglo XIX. Si Wilson cita a Duchamp para interpretar el “objeto encontrado” de Carmen Calvo, también subraya la originalidad de la obra de la artista, que juega con las normas de la pintura tradicional y con el formato tridimensional del objeto. Según el crítico, la artista impone al objeto real la visión frontal y la composición de un cuadro tradicional, transformando el objeto común en una referencia a la pintura. Es entonces evidente el carácter metalingüístico y arqueológico de la lectura de la realidad: los objetos se trasladan a un mundo de la representación onírico y surrealista, pero también nos permiten encontrar un reflejo de nuestro imaginario kitsch, del culto al mundo de los objetos tan típico de nuestra contemporaneidad.

3.3.3 El objeto único e irrepetible de Carmen Calvo

Los temas del coleccionismo, de la escritura, de la arqueología, tan intrínsecos a la obra de Carmen Calvo, son algunos de los elementos que pertenecen a la definición de la identidad del hombre. La narración de nuestro pasado, la colección de los objetos y su interpretación, a través de la escritura, son una de las obsesiones más comunes del hombre contemporáneo. Así, Fernando Castro Flórez¹⁸⁰ cita a Walter Benjamin y su interpretación del objeto como un elemento de la realidad que contesta a nuestra mirada y que necesita ser coleccionado para definir nuestra propia identidad y nuestra propia historia. El coleccionista, afirma Castro Flórez¹⁸¹, es un fabricante de ficciones que son heterotopías, unas ficciones que recuerdan a las de Borges en *El idioma analítico de John Wilkins*¹⁸².

Castro Flórez cita también a Jean Baudrillard y su afirmación según la cual el objeto es como un perro fiel que no puede devolvernos la mirada. Su fidelidad silenciosa nos permite desarrollar unos sentimientos afectivos que no conseguimos en las relaciones humanas¹⁸³. Por lo tanto, parece que el objeto se configura como una especie de espejo donde, como Narciso, nos miramos para definir

¹⁷⁹ WILSON, Adolfo, “Carmen Calvo y la hermenéutica del objeto”, en *Carmen Calvo*, edición Cajastur, Obra Social y Cultural, Oviedo, 1999, p. 19

¹⁸⁰ CASTRO Flórez, Fernando, “Las cosas del amor. Consideraciones dispersas en torno a Carmen Calvo”, en *Carmen Calvo*, edición Cajastur, Obra Social y Cultural, Oviedo, 1999

¹⁸¹ Id., *Ibid.*, p. 30

¹⁸² BORGES, Jorge Luis, “El idioma analítico de John Wilkins”, en *Otras inquisiciones*, Edición Alianza, Madrid, 1985, pp. 104-105

¹⁸³ BAUDRILLARD, Jean, *El sistema de los objetos*, Ed. Siglo XXI, México, 1969, p.102

nuestra identidad y recrear nuestro pasado. Castro Flórez cita también a Breton y define la concepción surrealista del “objeto encontrado” como “[...] la emergencia de una realidad que es pérdida del rostro en el surrealismo.”¹⁸⁴

El crítico no subraya, sin embargo, la aparente antítesis entre la definición del objeto surrealista de Breton y la concepción del “objeto encontrado” como elemento de una colección. A mi entender, la concepción del surrealismo define el objeto como algo que descoloca al espectador, que sale de las categorías de la racionalidad y que, como tal, difícilmente se podría definir como “un perro fiel”. Al contrario, creo que los objetos surrealistas provocan, en un primer momento, una especie de rechazo emotivo y, por lo tanto, con dificultad entran pacíficamente en una colección. Castro Flórez cita apropiadamente una frase de Breton que me parece ejemplificar la concepción del objeto surrealista:

“En septiembre de 1924, en la *Introducción al discurso sobre la poca realidad*, propuse ya fabricar objetos que sólo se nos aparecen en sueños y que parecen tan poco recomendables desde el punto de vista de la utilidad como desde el del placer.”¹⁸⁵

La fabricación de objetos inquietantes, incluso desagradables por inclasificables, irreales o pertenecientes al mundo de los sueños, es un rasgo del surrealismo que no se encuentra en el universo de la artista. Los objetos de la artista son perfectamente reconocibles y si nos parecen inquietantes es porque estos mismos objetos pertenecen a una realidad compleja y difícil de clasificar. La obsesión creativa de Carmen Calvo, como bien afirma Castro Flórez¹⁸⁶, dirige su mirada hacia objetos que normalmente pasan desapercibidos y que, sin embargo, siempre han estado delante de nuestros ojos.

El coleccionismo y el afán arqueológico son elementos que alejan las obras de esta artista del “poco de realidad” surrealista, y le permiten entrar de lleno en la contemporaneidad. En este sentido, Castro Flórez, citando a Foucault, nos recuerda que el fragmento es una de las características de nuestra época. Flórez recuerda también la descripción de Borges de una extraña enciclopedia china que incluye una clasificación de los animales que se contiene a sí misma. En este caso, las normas de clasificación son internas a la misma clasificación y, por lo tanto, excepcionales y heterotópicas. Los animales se dividen, por ejemplo, en animales “pertenecientes al Emperador”, en animales “embalsamados”, en “fabulosos”, en “dibujados con un pincel de finísimo pelo”¹⁸⁷, etc. Este tipo de

¹⁸⁴ CASTRO, Op. cit., p. 30

¹⁸⁵ BRETON, André, “Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista” 1935, en *Manifiestos del surrealismo*, Edición Labor, Barcelona, 4º ed. 1985, pp. 306-307

¹⁸⁶ CASTRO, Op. cit., p. 31

¹⁸⁷ BORGES, Op. cit., pp. 104-105

clasificación, según Foucault, es el signo de la introducción de lo aberrante en el seno de lo real¹⁸⁸. Sin embargo, recordando a Perec¹⁸⁹, este tipo de clasificación ambigua es la estructura principal en que se apoya cualquier discurso artístico:

“En toda enumeración hay dos tentaciones contradictorias, la primera consiste en el afán de incluirlo todo, la segunda en el temor de olvidar algo, si en aquel primer impulso se querrían cerrar todas las cuestiones, en la segunda actitud hay que aceptar el carácter abierto de lo que se tiene entre las manos. Entre lo exhaustivo y lo inconcluso, la enumeración es, antes de todo pensamiento y de toda clasificación, la marca misma de esta necesidad de nombrar y de reunir, sin la cual el mundo y la vida carecerían de referencias para nosotros”¹⁹⁰



Fig. 79 L'orgie parisienne ou Paris se repeuple, 1998

Las composiciones de Carmen Calvo parecen también responder a una exigencia de enumeración y, sin embargo, siempre prevalece la intención de dejar abierta la interpretación, de crear una catalogación en la cual cada objeto es una identidad única (**Fig. 79**). Los fragmentos de la artista pertenecen a una categoría *singleton*, a un conjunto individual en el que se encuentra un único objeto, un objeto que tiene una serie de características únicas, como un individuo. Los fragmentos de la artista mantienen entonces su individualidad porque cuentan historias particulares, vivencias particulares. Los objetos nos recuerdan al famoso cuadro de Magritte *Ceci n'est pas une pipe*, donde el objeto representado niega su referente real.

La presentación de los objetos en las enumeraciones de la artista niegan cualquier identificación y clasificación ordinaria, llevando al espectador hacia la duda interpretativa. El objeto no es una representación sino que es “un objeto” presentado como único e irrepetible, con su relato y su inserción en un instante particular de la historia. Escribe Castro Flórez:

“Si lo inmóvil es el instante (el tiempo de la representación de la pintura), el caso ejemplar de esta paradoja será la naturaleza muerta, que arrastra el devenir hasta el punto cero, para conseguir mostrar el sentido inexorable del paso del tiempo y la vanidad de los placeres mundanos; esto constituye una nueva paradoja: «para

¹⁸⁸ FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2003, pp. 1-5

¹⁸⁹ PEREC, Georges, *Pensar/Clasificar*, Edición Gedisa, Barcelona, 1986, pp. 108-127

¹⁹⁰ CASTRO, Op. cit., p. 32

representar el paso del tiempo (tiempo representado) es necesario bloquear el tiempo de la representación». ”¹⁹¹

Por tanto, la narración de los objetos es la narración de un instante detenido que es capaz de reunir en sí mismo todos los instantes que lo han precedido y, probablemente, también los instantes que lo seguirán. La reflexión sobre el paso del tiempo, la caducidad, la muerte, el amor y la violencia, reflexión tan intrínseca a las obras de la artista, pertenece a un tiempo eterno que se condensa en un instante de contemplación. Castro Flórez cita acertadamente a Deleuze, señalando la relación entre inmutabilidad del tiempo y fijación de un instante en la representación de una naturaleza muerta: “[...] la naturaleza muerta es el tiempo, pues todo lo que cambia está en el tiempo, pero el tiempo mismo no cambia, no podría cambiar él mismo más que en otro tiempo, hasta el infinito.”¹⁹²

El tiempo es el horizonte de los acontecimientos; en el tiempo hay que insertar los eventos de los que participan los objetos utilizados por Carmen Calvo. Sólo la muerte es el punto final del tiempo individual, y, por esta razón, la representación de un instante, como en el caso de las naturalezas muertas, se transforma en un *memento mori*.

Sin embargo, no hay emblema más representativo de la muerte que una habitación abandonada, que el desorden de una habitación después del abandono de su dueño. Por esta razón la artista parece tener una fascinación particular por representar los espacios abandonados y los objetos que se encuentran en estos espacios. Castro Flórez habla de cosas inútiles, “arrastradas toda una vida”, posiblemente privadas de valor simbólico o dramático. Pero a mi juicio, los objetos recogidos en una vida tienen siempre un valor simbólico, el valor de todo el tiempo de una existencia. Por tanto, desde las cartas del sastre Molina hasta las fotografías del atelier lleno de fragmentos de la misma artista, los objetos de Carmen Calvo no parecen nunca nimios, sino que tienen la grandeza de su propia resistencia a la desaparición, al olvido.

La presentación de los fragmentos se rige según el ideal de exactitud¹⁹³. En la entrevista citada, Carmen Calvo afirmaba que el orden de sus composiciones deriva de su formación clásica¹⁹⁴, y, efectivamente, la dimensión y formato de sus obras ordenan los objetos y fragmentos presentados como en una partidura (**Fig. 80**). Los fragmentos parecen, también, seguir el orden de la página escrita, como si la artista, dejando todavía abierta la interpretación, sugiriese un orden de lectura. Castro Flórez¹⁹⁵ cita a Italo Calvino para definir el concepto de exactitud. Según el escritor italiano, la exactitud depende de tres cosas: un diseño de la obra bien definido y calculado; la evocación de

¹⁹¹ CASTRO, Op., cit., p. 32

¹⁹² DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Edición Paidós, Barcelona, 1987, p. 31

¹⁹³ CASTRO, Op. cit., p. 36

¹⁹⁴ “Entrevista a Carmen Calvo”, apéndice II

¹⁹⁵ CASTRO, Op. cit., p. 36

imágenes nítidas, incisivas y memorables; y el lenguaje más preciso posible como léxico y como expresión de los matices del pensamiento y la imaginación.



Fig. 80 Pardi parée de paresse de paroisses, 1996

La exactitud no es contraria a la sorpresa, porque se refiere a las características del lenguaje y no a la narración. La precisión del lenguaje de la artista es evidente, en las relaciones entre colores, líneas y formas de la composición, una precisión casi estructuralista y un equilibrio formal que, efectivamente, se podría definir como clásico. Sin embargo, la narración de las obras de la artista sigue, como escribe Calvino, los matices del pensamiento y de la imaginación y, por lo tanto, no es nunca lineal, sino sorprendente, inesperada, incluso desconcertante. Parece que la capacidad de sorprender, de impresionar al espectador, en el arte contemporáneo más actual, dependa exclusivamente de la narración, de la imagen impactante, de la representación de una realidad cruda y

desconcertante. Carmen Calvo utiliza el lenguaje artístico de un modo sustancialmente opuesto, probando que la capacidad de capturar la atención, de fascinar, no depende exclusivamente de la narración sino de las calidades formales del lenguaje, que permiten diferenciar una obra de arte de un simple documento. En cierto modo, los fragmentos, gracias al estilo de la artista, a su lenguaje formal, entran en la historia saliendo de la simple crónica; abandonan el carácter de micro-evento para entrar en la memoria colectiva.

Sostiene Castro Flórez que la artista se opone a la tendencia “desmaterializadora” del arte contemporáneo, subrayando la importancia de la cualidad sensible de la obra de arte, de su materialidad. Desde mi punto de vista, sin embargo, la obra de Carmen Calvo se opone también al carácter “excesivamente físico”, por ejemplo, de la fotografía contemporánea. Las obras de la artista están llenas de objetos reales y, sin embargo, nunca la obra es “demasiado real”. El lenguaje del arte permite que las imágenes de nuestra realidad se trasladen a un mundo metafórico y simbólico que trasciende la banalidad de lo cotidiano. Los objetos nacen, entonces, del mundo de un poeta-coleccionista. Como perspicazmente señala Castro Flórez¹⁹⁶, refiriéndose implícitamente a

¹⁹⁶ CASTRO, Op. cit., p. 39

Walter Benjamin¹⁹⁷, la metodología de selección de los fragmentos se acerca a la visión que Baudelaire tenía de la heroicidad del hombre moderno.

Baudelaire identificaba al poeta con el trapero y al trapero con el niño que construye su propio mundo con todos los fragmentos que los adultos han desechado. En consecuencia, la representación de cada contemporaneidad puede nacer de los objetos y de las imágenes que ya no pertenecen al movimiento de la vida diaria, a la relación entre función y utilidad. Para Baudelaire, la apuesta del pintor de su época tenía que ser la representación de la heroicidad del hombre contemporáneo, contra la proliferación de las obras retóricas y pomposas típicas de los Salones de la época.

La apuesta del artista de hoy podría ser, entonces, la salvación de las imágenes que yacen olvidadas, de las imágenes que nunca han sido consideradas porque son marginales respecto a los procesos de producción-consumción de nuestra sociedad (**Fig. 81**).

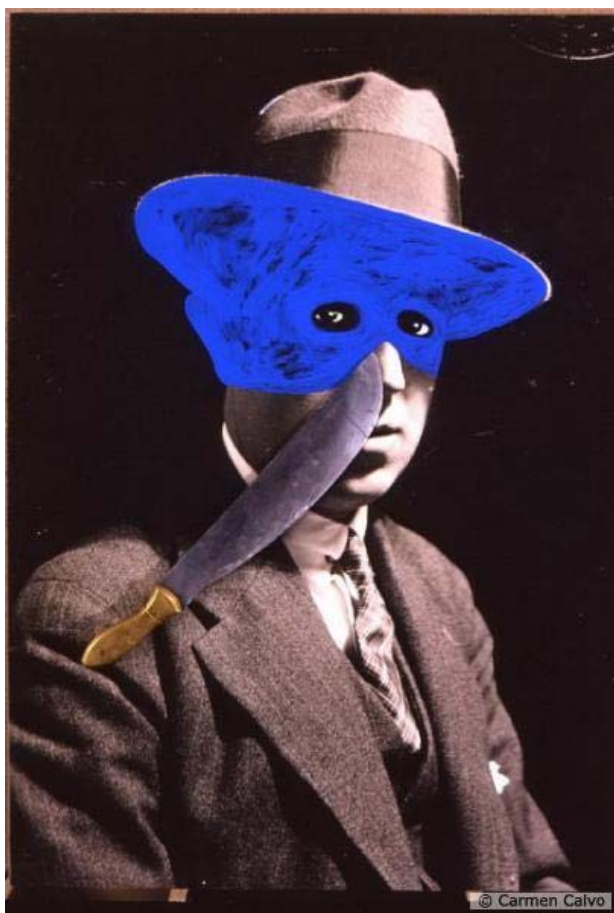


Fig. 81 El pintor de la vida moderna, 2000

Me parece indispensable recordar que para salvar unos fragmentos de la realidad no es suficiente “representar”, sino que es necesario “evocar”. Como recuerda Bailly¹⁹⁸, Baudelaire, en su poema *La Chambre double*, habla de la “puissance d’évocation”: “[...] un pouvoir d’effacement du réel, un éloignement quasi extatique qui transpose l’ordre de choses dans « une réalisation » rêvée proche de celle de l’opium – la rêverie diurne portée a l’intensité de la vision, cette réalisation déréalisante qui focalise l’infini.”¹⁹⁹ El poder de la evocación puede revelar el carácter único de las cosas, de la realidad que nos rodea. Añade Bailly, siempre citando a Baudelaire y recordando la habitación evocada en su poema:

“Et là, dans ce lieu idéal qui vient à lui et qu’il invente, en cette simultanéité parfaite du voulu et du

subi, là « où tout a la suffisante clarté et la délicate obscurité de l’harmonie », là, dans cette chambre, il n’y a pas d’art, pas d’œuvre, rien que le lent travail des choses à se dessaisir de la pesanteur.”²⁰⁰

¹⁹⁷ BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes*, Edición Akal, Madrid, 2005, [J 68, 4]

¹⁹⁸ BAILLY, Jean Christophe, “La surface profonde, Naissance de la modernité”, en Baudelaire, *Ecrits esthétiques*, 10/18, Paris, 1986

¹⁹⁹ Id., *Ibid.*, p. 11

²⁰⁰ BAILLY, Op. cit., p. 11

Baudelaire se opone a un arte que es incapaz de evocar las cosas y que, simplemente, representa una realidad viciada. El poeta apuesta por un arte capaz de liberar las cosas de la pesadez de la cotidianidad. Así pues, el mismo centro de la teoría estética de Baudelaire, es un vacío que puede ser colmado cuando el arte consigue este poder de evocación. El mundo de Carmen Calvo es parecido a la habitación descrita por el poeta francés; la artista evoca las cosas y las traslada a un universo artístico capaz de liberarlas de su aparente pesadez y banalidad. La habitación de la artista valenciana acoge todos los objetos y todos los recuerdos de nuestra sociedad caracterizada por una memoria lábil, para sumergirlos en el tiempo parado de un cuento universal.

Apéndice II

CARMEN CALVO

(Transcripción de una entrevista realizada el día 24 de junio de 2005)

Formación

Yo diría que mi formación es más bien clásica. Empecé muy joven. Desde el '62 empecé a ir a Artes y Oficios para formarme en dibujo, modelado... hice también el curso de publicidad en cinco años, pero siempre con la visión de hacer Bellas Artes, en el antiguo centro del Carmen, que por cierto quitaron de aquí ahora y muy malamente, porque era un centro que, junto con el IVAM, hacía exposiciones muy interesantes. El edificio era un claustro, un edificio religioso que luego sirvió también como Museo. Y bueno, esa mirada de ver aquello, a la gente con las batas, todo el fetiche que había alrededor de la pintura, era parte de lo que me atraía a hacer Bellas Artes, aunque después no la he terminado.

He empezado a pintar relativamente joven, con 18 años, y a la vez que hacía Bellas Artes. Tengo un sentido del oficio muy tradicional, el dibujo y ... bueno, lo que se entiende por Bellas Artes. Dejé la escuela porque me aburría muchísimo y además no pensaba dedicarme a la docencia. Y lo que empezó como una manera de hacer, se ha convertido en una manera de vivir, y de vivir doblemente, primero por necesidad, porque es lo único que sé hacer medianamente bien y segundo porque he tenido la suerte de poder vivir, o ir funcionando, con este trabajo que es la pintura.

Equipo Crónica

Una vinculación que me ayudó a ver y a comprender lo que era la pintura, ya que en los años 60 y pico, España estaba desolada, vaya, que no había nada. Y digamos que ese contacto que hubo con el Equipo Crónica, que a su vez tenía sus contactos con Saura, con Recalcati, con Arroyo... con esta gente que vivía fuera exiliada... Y aunque yo era joven, tenía 19 o 20 años, fue una manera de empezar a ver las cosas de modo diferente: a nivel de cine, de literatura, y de pintura también... Ya había esa ruptura con los cánones que aún se daban en Bellas Artes: una época impresionista banal, mirando a Sorolla pero sin estudiar lo anterior (ni Cezanne, ni Braque) vaya, en una escuela muy provincial.

La mirada de ellos era diferente y a través de esas reuniones, se fomentaba el ampliar todo ese desierto que había tras la guerra. Estos señores, con un arte social pero a la vez con una mirada muy plástica que ... vaya, remito al Equipo Crónica como ejemplo pero estaba otra gente, como Genovés, Ramírez Blanco, Miguel Navarro, por ejemplo. Y lo que nos une es el lenguaje, la conexión que se da en el mundo de la pintura, porque miraban a Goya, a Van Gogh, a toda la historia del arte y con unas maneras diferentes de ejecutarlo. Y yo creo que mi trabajo en un principio tiene ese tipo de mirada, aunque el esquema sea darle la vuelta a la pintura, como si no me creyese mucho lo que era la pintura y quisiera deshacerla. El modo de realización ya es otro, porque ahí han influido muchas otras cosas, como por ejemplo, el que yo haya trabajado en una empresa de cerámica, y no por el hecho de la cerámica en sí, porque yo no hacía cerámica, lo que yo hacía era el barro pero lo que me interesaba - y me sigue interesando - es la manipulación de los materiales.

Pintura

El pintor siempre está mirando... y está mirando también al pasado. A mi me gusta mirar tanto a Piero della Francesca, como a Louise Bourgeois... y ella a su vez también está mirando al pasado. O Kounellis por ejemplo. Es parte de la historia de la pintura el que siempre se mire hacia atrás.

Miguel Navarro

Tenemos una vinculación desde los 14 años, hemos estado unidos en muchos inventos juntos... pero vaya, lo mismo puedo decir del Equipo Crónica, de Rafael Ramírez o de otros.

Aunque, indudablemente, con Navarro ha habido esa conexión cuando yo era joven y ambos somos los que hemos tocado más la cuestión de la materia. Que, por otro lado, es una mirada más próxima a lo que era Cataluña, hacia Tàpies... al que he observado mucho, igual que a Millares, que ya estaba muerto pero que siempre ha estado ahí. La pintura siempre es una reflexión.

Surrealismo

De todas maneras siempre he sido algo surrealista, porque la cuestión de los objetos, de manipularlos, o de llevarlos, de buscarlos... siempre hay en mi obra ese azar que une a la vida. También me gusta mucho mirar el mundo de De Chirico, o de Carrà... me interesa mucho su propuesta en la manera de ver los bodegones.

Pero al final es sobre todo una búsqueda del objeto hallado. A mi hay mucha gente que me regala objetos que piensan que pueden ser útiles para mi. Así que perfectamente podría organizar una exposición con la mirada de la gente que me regala objetos, podría ser...

La casa misteriosa

Probablemente debe de ser porque soy parca y no sé escribir... Escribir en el sentido de que nunca he tratado... de pequeños bocetos, historias, comentarios... Y entonces fui a una casa abandonada, de la que habla Juan Manuel Bonet, la Casa Misteriosa,... una casa abandonada, de un amigo, deshabitada, toda una finca... y cuando llegué estaba expoliada, no había realmente objetos, pero encontré muchos papeles. Eran de una persona que era sastre y guardaba todo tipo de papeles, tenía desde las facturas, los materiales que pedía, los encargos, facturaciones de fuera ... papeles que me interesaban no por una cuestión nostálgica, sino por el color. Son papeles que han cobrado un color, tienen una textura, unos dibujos... Y tampoco es nada inventado, los *collages* los han hecho hasta los Dadaístas. En el fondo, yo lo que hago es un lenguaje de una visión que realmente ya está dicha, aunque procuro meterle un grano personal. Si lo consigo, ya no lo sé... Pero esto me ha llenado, porque eran papeles, cartas... había hasta cierto morbo, incluso, al abrir esas cartas que desde el año '20 no estaban abiertas, aún en su sobre... Yo las limpiaba, y conservaban su tinta perfecta, se pueden pegar con una cola especial... y de ahí he ido formando toda una serie de *collages*, de diferentes maneras, escrituras, colores, formas.. Y digamos que encima de estos papeles, que es el motivo que más utilizo, convirtiendo el objeto una vez hallado en algo mio... y se queda ahí. Es difícil ver repetido algún objeto, no se repiten, a menos, claro, que hayan sido manipulados por mí: de barro, de hierro, de cristal...

Entonces esas cartas siguen ahí, hasta que se acaben. Todo un cúmulo sobre el señor Rafael Molina y cuando se acabe, pues, se acabará esta historia. Son dibujos que empecé en el año '96, estamos en el 2005, sigo haciendo dibujos, pero claro, como esos dibujos están encima de esas cartas, que dicen una noticia o redactan algo.. mis dibujos están narrando otras historias. Y claro, cada vez son historias diferentes.

Metodología

Tengo completamente una formación clásica, en el sentido de que tengo mis libritos de apuntes, con mis dibujos o bocetos. Yo manipulo cualquier objeto, el azar interviene muy poco, todo está muy puesto. Por eso me gusta mirar a Zurbarán, o los bodegones de Sánchez Cotanda o de De Chirico, o de Carrà.

Escritura

En las escrituras, aquellas que tenía en un principio, en los '70 y algo, era una mirada sobre el lenguaje de la pintura. El hecho de hacer un Van Gogh o la mirada sobre un Van Gogh, era como descomponer, como fosilizando esa pintura y llevándola a mi mundo, que era el barro... y en esas pequeñas formas, como una síntesis del cuadro, de ese retrato o ese paisaje. Utilicé a otros impresionistas, pero sobre todo a Van Gogh porque estaba vinculado con la formación que había recibido, con el concepto de una pintura más actual, con sus *pros* de haber sido un pintor maldito, un pintor que realmente rompió con todo el esquema de la pintura y a la vez era muy objetual, como

cuando presenta un bodegón con unas botas, lo que ya te da otro sentido... y que fue una revolución en su época en el Salón de los Independientes.

Todo esto me llevó a ver estas cartas escritas por Van Gogh a Theo, o las de Kandinsky o Miró... y todo eso, de alguna manera, lo llevé a mi mundo.. a la manera de realizarlo con barro o con otros materiales, como tizas.. y entonces ahí puede entrar el concepto más Povera, más Informal, que estaban utilizando ya en la pintura de los años '60 italiana o en este caso en España artistas como Millares o Tàpies.

Narración

Yo creo que todo pintor tiene un guión, hasta Rothko lo tenía, y eso que puede ser lo más abstracto, me parece a mí... pero en la densidad del color hay una narración más espiritual, aparte de la ruptura que supuso este hombre.

Yo el guión lo tengo dado, digamos, por mi formación, por mi interior, ya que uno va narrando realmente el poso que tiene, su formación, su mirada. Y mi mirada actual reúne el pasado con los dibujos presentes... Yo cojo información de los diarios, probablemente porque ahora está muy cerca la historia.

Y sin duda hay una narración. La mía es la observación de la vida, de la vida misma, de la mía y de la vida pasada... y es como un refrito, un psicoanálisis que te vas haciendo.

Á l'oublie livrée

Y en el fondo, en esa niña a veces me veo yo. Hay un texto precioso, de Paco Brines, en el que, hablando de *Una jaula para vivir*, que es el título que le di, aporta una mirada salvadora. En el fondo ese lugar que está cerrado, que está lleno de muñecas... y a la vez, esas muñecas son encontradas en el rastro, tienen la huella de una vida, porque han sido manipuladas por unos niños, y eso hace que por ello tengan un aura, puedan querer dar vida a esa niña brutalmente castigada. Lo principal es entonces el desarrollo que va a tener esa persona.

Objetos

Sí, porque creo que en el fondo son objetos de desecho que nadie quiere, y de alguna manera tú los llevas a una categoría, ya no de obra de arte, sino de recuperación, como hizo Duchamp con su famoso inodoro. La mirada del objeto es, como todo, la mirada a la pintura, al bodegón, al retrato... Cualquiera que se dedica al arte (fotógrafos, escultores, pintores, músicos..) es siempre una mirada de *voyeur*, de la observación, más de admiración, de conservación, de ver... En mi caso, tal vez, porque yo desde pequeña, por ejemplo, iba a dibujos de "retentiva"... Esta idea de ver la imagen, de no verla, de quitarla, de no quitarla... es un mundo también de la fotografía... Una forma de educación que te han dado.

Barro

A mí lo que más me influyó fue el barro, porque a mí lo que realmente me hubiese gustado hacer es Escultura. Hice Pintura, de hecho, por una cuestión, como ya te he dicho, de sobrevivir... me era más fácil ir a Pintura porque Escultura era por la mañana y yo trabajaba. Todos esos rollos que forman un hilo conductor que te va desarrollando.

La publicidad yo la hice porque entré muy joven en Artes y Oficios, con 13 años, a dibujar pues eso, la Venus de Milo, muchas manitas... un concepto de lo que es el Dibujo y de lo que es el planteamiento de las Bellas Artes que ahora ya no existe. Y no me gusta hablar de generaciones, pero sí que ves que es otro poso.

Como todo, he estudiado con becas, por recursos... e hice publicidad, que era lo que me gustaba más y luego me sirvió para estar empleada, trabajar un tiempo de eso y bueno... todo está unido, el barro... las miradas que se van uniendo y todo te va formando. Yo creo que historias así, paralelamente, no son comparativas, pero sí que hay una generación de artistas que han trabajado en otros oficios, y para muchos ha servido el estar vinculado a estos otros oficios para retomar algo y llevarlo al campo de uno.

A mi el barro era lo que realmente me gustaba, la cerámica no me gusta, aunque la he empleado... las cosas de alquimia, o el gravado, que no me atrae porque se lee al revés, no me gustan... aunque sí me gusta el componente de las miradas vistas por el espejo retrovisor, como *Las Meninas* de Velázquez, que se reflejan en el espejo. Usé la cerámica, por ejemplo, en la Beneficencia, hice los patios, 500 m. cuadrados, pero era una cerámica tradicional: el azul, el blanco... mirando a Gaudí o mirando a una cerámica del XV valenciana, del “pañolé”... pero hasta ahí llego. No es el concepto de cerámica de intervención... No la he tocado... y eso no quiere decir que no la toque.... Pero el barro, sí, a mi todo lo que sea manipular me gusta.

París

Pues me apunté a una beca y me la dieron, y dije “más vale tarde que nunca” y con 32 años me fui a París, por un año, que era la beca, y al final me quedé 9. Si no seguí allí, ya es por cosas más personales... He vuelto, pero esa idea no se me quita de la cabeza, me gusta ser un poco movible en el sentido de absorber. Y Père-Lachaise a mí me lo ha enseñado un artista tan maravilloso como es Miguel Ángel Campano, porque la mirada de este hombre es una mirada de pintor, que es la que a mí me gusta... él ha mirado a Delacroix y mira tantas cosas, sigue mirando, mira al arte africano... Yo lo considero uno de los pintores más importantes actualmente y ha marcado una época y él me llevó a Père-Lachaise, y de alguna manera Père-Lachaise es una manera de ver el paisaje. Probablemente por eso, porque él también es paisajista, y es algo que a mí en el fondo también me gusta mucho: el paisaje, los bodegones. Yahí ves, dos tipos de educación y culturas próximos, es una generación. Él es tres años mayor, pero es el mismo diálogo y ese diálogo es lo que él me hizo ver. Y lo cierto es que todavía sigo yendo a Père-Lachaise. Luego hay algo más personal, por la muerte de un amigo, y no es porque esté enterrado allí, pero hay un espíritu allí y esas torres... Pero yo voy porque siempre hay algo curioso de ver.

Arqueología

Probablemente, ahí también hay un tanto de la mirada de esa recopilación que luego va unida a los objetos. Arqueología porque era una continuación de formas que nunca son repetidas, no exactamente como en el Pop, porque en el Pop una imagen sí se puede repetir, y esto es más como un camino intermedio, que si acaso se relaciona con el Pop en la idea de acumulación.

Silencio

Esa obra nació en Barcelona, cuando llevé a unos alumnos y amigos al cementerio que está en lo alto de Montjuic. Había una serie de lápidas apoyadas en la pared, y aunque allí no dejan hacer fotos, yo saqué una, casi nada, borrosa y rápida, pero se me quedó más en la cabeza. Era una acumulación de lápidas, en el fondo, si se ve bien, es un nicho, son nichos... y personalmente, para mí, esto entra ya en lo que hablamos de esa relación con cada uno, que cada uno cuenta sus historias y sus vivencias... Y yo arriba puse cuchillos. Digamos que yo tenía una situación personal un tanto delicada, que la iba superando poco a poco, la muerte de un amigo... y por eso para mí era algo entre el bodegón y un paisaje, una naturaleza muerta... y nunca mejor dicho, porque era la muerte estacionada, la muerte tranquila... estaba blanca, el componente blanco como el infinito, algo que está pasando dulcemente... no había ningún tipo de necrofilia, ningún tipo de sabor por la muerte, aunque en eso si que veo, o puedo relacionarlo ahora, con que yo miro mucho a Sánchez Cotán, digamos una pintura del siglo XV, unos bodegones que son un poco trágicos y también la manera de la colocación de los objetos, que están hablando de una manera de ser, conforme pones el objeto... hay un lenguaje, no? Y por eso estos cuchillos bajaban hacia abajo... digamos, que era la muerte... pero una muerte quieta.

Luz y Sombra

Uno transmite lo que ha sido su oficio o, como diríamos... sus estudios. Yo he dibujado tantas escayolas que, claro, las luces y las sombras para mí son muy importantes. Además también me encanta el cine negro, años '30, años '40, años '50..., me encanta. Alfred Hitchcock también me

encanta, porque tiene una visión del blanco y el negro, del dibujo, de lo que se va aproximando al color... Por ello el blanco, esta visión de enseñanza que tuve, que es también una mirada a la historia... porque allí hacíamos también la Venus de Milo, el Doríforo, todo este tipo de esculturas clásicas, griegas y romanas.. y es también el material, que es un oficio antiguo, el yeso, la escayola... es el material que realmente ha servido de oficio a los artistas... que luego también se ha aplicado en las artes industriales... los interiores de los antiguos palacios, con sus volutas, en el Renacimiento y el Barroco... siempre ha sido una continuidad, un material que siempre ha estado ligado a las artes y a las bellas artes, como el cristal, el pan de oro o incluso el caucho, porque el uso del caucho, aunque sea un concepto moderno, digamos plástico, que viene a ser de los años '40 o incluso un poco anterior, siempre lo he empleado en su relación con la pintura del siglo XV o XVI, esa relación con Sánchez Cotán que citabas antes, esos cuadros negros.. Para mí son muy importantes los materiales.

Oficio

De alguna manera lo que ha cambiado es la manera de ejecutarlo. Pero para mí, por ejemplo, el dibujo es importantísimo... es lo que me lleva a hacer las fotografías. Los conceptos van cambiando, los fotógrafos tienen otra visión, aunque indudablemente seguirán dibujando... pero digamos que esto del oficio es un componente más clásico y más de escuela. Allí va también ya introducido lo que es el objeto, porque cuando haces una mano, una oreja, una escultura... pero más las cosas sueltas, era como una manera de posesión, y realmente eran naturalezas muertas. Y ahí lo que te decía de las bases, de los materiales, es una cuestión de ver el oficio también, y por eso en mis obras he utilizado la escayola, el hierro, el cristal, el oro... El oro por ejemplo es también un material empleado desde los egipcios, hasta el Renacimiento, el Barroco o Manzoni en los '60. El lenguaje de los oficios está siempre por ahí. Porque en definitiva la pintura es una obsesión, como puede ser la literatura... y para mí esa frase de que “la inspiración te pillaba trabajando”, es así. Por otra parte yo no puedo trabajar con ayudantes, mi trabajo es individualista total y necesito hacerlo todo, y por ahora lo pienso así, aunque pueda aceptar una pequeña ayuda con el ordenador, porque lo odio, y por eso cuando me dicen “tú podrías dibujar con el ordenador”, pues mira, no, porque yo soy de papelitos, soy del dibujo y soy de la observación. Y dentro del mundo de la fotografía, para mí es importante la imagen quieta, porque me gusta el cine... pero yo casi me he quedado en el clasicismo... me he quedado muy abuela.

Novedad

Y claro, decir algo en la pintura o en cualquier tipo de rama es complicado y tener un poco de aura o más bien de alma, alma como para decir algo nuevo... las rupturas en la historia se dan muy de tarde en tarde... Y me acuerdo cuando expusimos en el Guggenheim, que esto ya es como... que todo pasó muy rápido, o en la Bienal de Venecia... y tienes que hacer como las *vedettes* antiguas “yo expuse en el año tal...”, ¿por qué? Porque la memoria también selecciona y estamos en un mundo en el que tu continuamente tienes que estar, dando presencias de que estás.

Cabelleras

Las cabelleras que yo creo, ves, es otro símbolo muy utilizado por los surrealistas o los románticos (con Ofelia), aparte que es un componente femenino con muchas connotaciones... también generacionales: cortar el pelo, el paso a la pubertad, la realización como mujercita, el sentido de la muerte, el sentido fetiche... Es una de las partes de nuestro cuerpo que más ha estado manipulada o observada por los pintores.

Sensualidad

Yo creo que sí que mi obra es sensual, y también sexual... Porque hay una mirada a la vida y la vida tiene esos componentes. Además la sexualidad también ha estado siempre narrada por toda la historia. ¿Qué pintor no ha reflejado el sexo en un papel, en un cuadro o en una pintura? Lo que pasa es que uno puede ser más intimista o ir abriéndose más, psicoanalizándose más.. y van saliendo más y más cosas y, de hecho, yo espero que vayan saliéndome más.

Capítulo 4

Los objetos de Jorge Barbi: juego e ironía

Primera Parte: Los principios

4.1.1 El origen de los objetos: aspectos críticos

En esta relación, a veces conflictiva pero siempre evidente, con el pasado y con la historia, se inserta cierta interpretación del objeto encontrado que pertenece, entiendo, tanto a la sensibilidad de Jorge Barbi como a la de Carmen Calvo y Christian Boltanski, aunque sus lenguajes sean claramente diferentes.

Barbi no utiliza el objeto encontrado para declarar la indiferencia del objeto estético, siguiendo la línea de investigación que se ha venido marcando desde el *ready made* en adelante. El objeto encontrado del artista tampoco revela las relaciones ocultas entre el mundo objetivo y el subjetivo, entre el mundo del inconsciente y el mundo “real”, como los surrealistas. Jorge Barbi tampoco parece interesarse por el mundo de la fabricación y de la reproducción en masa. Los objetos encontrados del artista no mantienen una relación necesaria con el valor de uso que la sociedad ha definido para ellos, y su valor estético reside en una “evidencia estética”, en la evidencia que Yves Bonnefoy auguraba revelar en la piedra de un río¹.

Los objetos encontrados de Jorge Barbi no desbaratan las normas estilísticas de una época, no se erigen amenazadores para atestiguar la decadencia cultural de la sociedad y no declaran ninguna guerra personal, sino que, de un modo más sutilmente revolucionario, juegan con nuestra sensibilidad. Los objetos nos recuerdan la increíble belleza que hemos perdido distraídos por la proliferación de una estética de la apariencia que nos priva de la posibilidad de gozar de un momento de contemplación.

El artista empieza el catálogo de su obra citando una frase de Fernando Pessoa: “El mundo exterior existe como un actor en un escenario: está ahí pero es otra cosa”². El mundo exterior siempre se encuentra ahí, delante de nuestros ojos, sin embargo, si no nos paramos a admirarlo, tampoco conseguiremos verlo. Gracias a un objeto encontrado por casualidad, algunos artistas nos recuerdan que la contemplación pertenece a un momento fugaz y único y, por tanto, precioso.

La operación de “desvelamiento” de Jorge Barbi parece heredera de cierta tradición española de interpretación del objeto, una interpretación de los objetos ciertamente “surrealista” y sin embargo peculiar respecto, por ejemplo, al surrealismo francés. Josep-Miquel García subrayaba, sin

¹ BONNEFOY, Yves, *Giacometti*, Flammarion, París, 1998

² BARBI, Jorge, *Jorge Barbi*, Deputación de Pontevedra, Servicio de Publicacións, Pontevedra, junio 1999

embargo, una ausencia teórica importante respecto al surrealismo plástico español³. El objeto surrealista en España parece no tener el mismo apoyo literario que el *objet trouvé* en Francia. Joseph-Miquel García cita a Josep Viola Gamon: “¿Puede la escultura con un empleo adecuado de sus elementos lograr en volúmenes y formas esa expresión del pensamiento, esa realidad interior que es distintivo del lirismo más absoluto?”⁴ Como defensor de una lírica-plástica, Viola indica que la vía más acertada podría ser la de Angel Ferrant. Considero que Angel Ferrant es un antecedente significativo que puede ayudar a entender la interpretación del objeto de Jorge Barbi.



Fig. 1 Angel Ferrant, *Marinero Narciso*, 1945

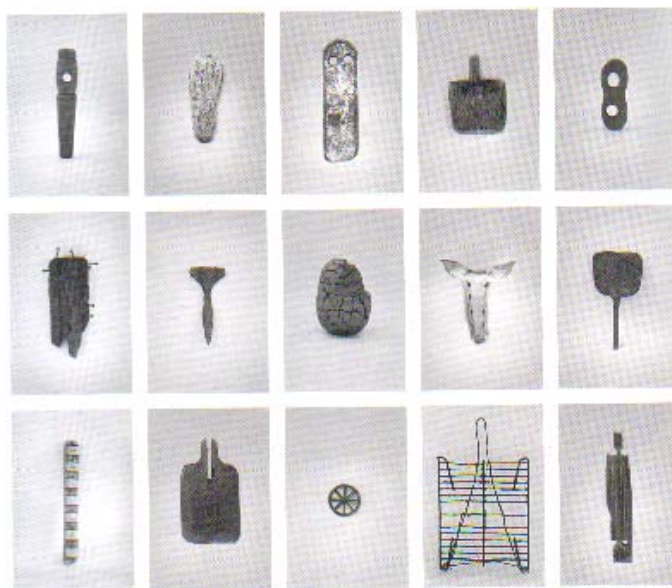


Fig. 2 Jorge Barbi, *Objetos encontrados*, 1982-88

Como ya hemos visto, en un texto inédito que Angel Ferrant titula “Recuerdo esto: veraneo en Galicia”⁵, el artista relata el verano de 1945 y recuerda cómo llenaba un saco con pedruscos, animaluchos o fragmentos que transformaba después en esculturas. Los *Objetos hallados* de 1945 de Angel Ferrant (**Fig.1**) no pueden no recordarnos a los *Objetos encontrados* de 1982 de Jorge Barbi (**Fig.2**). El lirismo de Ferrant, aunque se puede considerar más “ingenuo”, menos conceptual respecto a la poética de Barbi, tiene elementos comunes con la obra de este último por una misma búsqueda de un “espacio inesperado, fuera de lugar y de programa.”⁶ La obra de Ferrant es una invitación a la alegría como explosión de la naturaleza, una invitación a la belleza como emanación

³ “[...] la proliferación del ‘objeto’ surrealista, en nuestros años 30, fue más debido a la exhibición de obras y al efecto que ello provocaba en otros artistas que a su formulación teórica, incluso (como en la figura de Angel Ferrant) producto de una enseñanza pedagógica singular en los programas educativos. Había que esperar a la obra de Juan Eduardo Cirlot *El mundo del objeto a la luz del Surrealismo* para encontrar un libro que argumentase la importancia de la escultura objetual, o de la poética del objeto.”, García, Josep-Miquel, “Utilizarlos en lo inútil, respetar los materiales”, en V.V. A.A., *Angel Ferrant*, Ministerio de Educación y Ciencia, Servicio de Publicaciones, Madrid, 1973

⁴ VIOLA Gamon, Josep, “ESCULTURA”, en la revista ART, 1933

⁵ FERRANT, Angel, “Recuerdo esto: veraneo en Galicia”, texto inédito, cita en Fernández del Amo, José Luis, “La obra de Angel Ferrant”, en V.V. A.A., *Angel Ferrant*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1983

⁶ BARBI, Jorge, *Jorge Barbi*, Deputación de Pontevedra. Servicio de Publicacións, Pontevedra, 1999

de la vida. En este sentido, los objetos de Ferrant me parecen responder a la misma exigencia de Jorge Barbi de “pensar algo divertido.”⁷ Los objetos encontrados en la naturaleza de Barbi no están ensamblados entre ellos como para configurar una imagen particular, como ocurre con los fragmentos de Ferrant, sino que se presentan aislados, como objetos interesantes por sus propias formas. Sin embargo, obras como *Reconstrucción* I y II, de 1989, me recuerdan a las reflexiones de José María Iglesias sobre el propio Ferrant⁸.



Fig. 3 Reconstrucción, 1989

También Jorge Barbi parece seguir un recorrido personal que transforma sus hallazgos en una proyección de su pensamiento: las líneas de *Reconstrucción* I y II (Fig. 3 y 4) parecen transportar dos trozos de madera en un mundo ideal de formas cumplidas. Sin embargo, una obra como *Estoy perdido. No me retenga* (Fig. 5) parece afirmar todo lo contrario: no existen formas acabadas porque no existen interpretaciones unívocas, sino sólo encuentros afortunados, instantes fugaces e irrepetibles. Así como Paolo Uccello investigaba la perspectiva sin buscar una solución unívoca, sino todas las posibilidades relacionadas con la representación, Barbi no quiere seguir una única orientación, sino perderse en este universo de signos que nos rodean para encontrar algo de imprevisto.

⁷ BARBI, Jorge, *Jorge Barbi*, Exposición Gamarra Garrigues, Madrid, marzo 1995

⁸ “Donatello recriminaba a Paolo Uccello diciéndole: «¡Ah, Paolo, descuidas la sustancia por la sombra!» Sin embargo, es la sombra, esto es, el personal estudio de la perspectiva a que se aplicó Uccello, lo que le hace ser el más actual de los pintores de su tiempo.....Temo que también a Angel Ferrant alguien pudo hacerle igual reproche. No era muy normal en su momento.....integrar en sus piezas materiales como piedrecillas y maderas encontradas.....”, Iglesias, José María, “Sombra y sustancia de la *escultura infinita* de Angel Ferrant”, en V.V. A.A., *Angel Ferrant*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Palacio de Cristal, Madrid, mayo-julio, 1983, p. 95



Fig. 4 Reconstrucción 1989

Desafortunadamente, el hombre contemporáneo ha perdido para siempre, según Jean Christophe Bailly⁹, la capacidad de entender el crujido de los árboles del bosque, el lenguaje de la naturaleza. La muerte de los dioses, la muerte de la posibilidad de mediación entre el hombre y el mundo, la pérdida de la capacidad de interpretar el entorno como algo distinto de la *techné*, ha transformado la naturaleza en un terreno árido. La función del arte, en este mundo que ha asistido a la muerte de la divinidad, según Bailly, se divide en dos tendencias: una, que busca restablecer el culto, la comunidad de fieles reunida en torno a la obra; y otra, que intenta renunciar definitivamente a cualquier forma de culto, declarando su autónoma fuerza de revelación. La utilización del *objet trouvé*, la simple presentación de un objeto, puede responder a esta última tentativa, esto es, la de un arte que declara su capacidad simbólica, su fuerza de revelación.



Fig. 5 Estoy perdido, no me retenga, 1995

⁹ BAILLY, Jean Christophe, *Adieu. Essais sur la mort des dieux*, Ed. de l'aube, París, 1993

Según Jean Christophe Bailly, el lenguaje es lo que nos queda de divino después de la declaración de la muerte de dios. La capacidad de asignar un nombre a las cosas que nos rodean y la memoria que confiere valor a un objeto no son cultos, pero son capacidades que nos permiten representar al mundo, revelar su verdad. Aunque el arte no utiliza directamente las palabras, puede ser interpretado como una extensión del lenguaje. Así pues, el movimiento del arte hacia la verdad, desde que el arte se ha emancipado de cualquier tutela metafísica, se parece a un camino tortuoso en el cual el mundo viene presentado de manera fragmentaria, provisional, y donde la verdad puede aparecer como un indicio o un resplandor. Según Bailly, el arte busca en los fragmentos de realidad que logra aferrar, una verdad nueva y, añadido, un lenguaje nuevo para describirla.

Sin embargo, como ya hemos subrayado, Arthur C. Danto¹⁰ ha reinterpretado la historia del arte afirmando que ésta ha llegado al fin de su camino cuando un artista ha presentado un objeto común como un objeto de arte. La identidad entre un objeto de la realidad y un objeto “artístico” ha definitivamente revolucionado el lenguaje del arte: el arte ha llegado al final de su historia, al final de su búsqueda. Desde el *ready made* de Duchamp, la identidad entre un objeto común y un objeto de arte no es discutible, sin embargo, entiendo que aún se puede discutir si un objeto de arte nos revela algo de la verdad del mundo, si su lenguaje nos dice algo sobre el mundo.

Como he intentado subrayar en los capítulos anteriores, considero que se puede encontrar una interpretación del *objet trouvé* que no pertenece estrictamente a la herencia surrealista o *dada*, y tampoco a la crítica de la sociedad de masas del *Pop Art*, pero que se acerca a una tentativa de definir el lenguaje artístico como capacidad *mitopoiética*, esto es, como actitud propia del espíritu humano que lo impulsa a pensar críticamente y a producir unas narraciones poéticas. Algunos artistas intentan encontrar una forma simbólica, aquella que Alois Riegl¹¹ define como el resultado de la necesidad de una época, o de una zona, y que responde al deseo de cambio, de mutación, de una sociedad. También Walter Benjamin, como analizaremos más adelante, piensa que una de las tareas principales del arte es la de engendrar exigencias, sin embargo subraya que el propio arte a menudo no está en condiciones de satisfacer estas exigencias porque su lenguaje no es, en su momento, el adecuado¹².

¹⁰ DANTO, Arthur C., *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Ediciones Paidós, 2002, Barcelona, título original: *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge, 1981

¹¹ RIEGL, Alois, *Stilfragen*, Berlin, 1893, 2º ed., 1923

¹² “Desde siempre ha venido siendo uno de los cometidos más importante del arte provocar una demanda cuando todavía no ha sonado la hora de su satisfacción plena. La historia de toda forma artística pasa por tiempos críticos en los que tiende a urgir efectos que se darían sin esfuerzo alguno en un tenor técnico modificado, esto es, una forma artística nueva.” en BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (1936), Taurus, Madrid, 1973, p. 14

Sin embargo, el deseo de cambio de una sociedad se encuentra a veces reflejado en las formas del arte y en el estilo. El arte contemporáneo, en opinión de Jean Christophe Bailly, no sólo declara la voluntad del arte como “fuerza autónoma”, concepto asociado a la figura de Aloïs Riegl, sino que enuncia la autonomía de su búsqueda. El conocimiento, en definitiva, no puede tener ningún objetivo predeterminado.

Considerando que el arte es una de las formas posibles que el hombre utiliza para representar el mundo, Bailly afirma que los toros y los caballos de las grutas de Lescault son el testimonio de la aparición del uso de asignar un nombre a cada elemento de la realidad. Este posible estado originario, de descubrimiento y definición de la realidad, puede recordar el primitivo carácter religioso del arte. Si el arte moderno no ha borrado el recuerdo del arte antiguo, del arte religioso, el arte moderno transfiere el contenido de lo que *fue* religioso a un terreno libre de cualquier fin. El arte, sin templos ni dios -como también cree Bonnefoy-, no ha de tener un objetivo, pero tiene que alcanzar la evidencia o la resonancia de la piedra de un río, de un fragmento cualquiera de la realidad¹³.

Cuando Duchamp bautiza un urinario *Fontaine* parece, en efecto, ofrecer un nombre nuevo a un objeto que tiene simplemente un valor de uso. Si no fuese por el carácter irónico y desacralizado de la operación, por la elección del objeto, se podría pensar que Duchamp está declarando, simplemente, el valor estético de un urinario. Aplicando la alegoría del lenguaje originario utilizada por Walter Benjamin, Duchamp está nombrando por primera vez un objeto y redefiniendo su significado. Sin embargo, la operación de Duchamp mina los fundamentos del arte, considerando la operación artística como una operación sin objetivos y, al mismo tiempo, el arte como algo antitético respecto a las normas de la sociedad. Su revolución artística tiene como finalidad la destrucción de todo un mundo y, por tanto, la voluntad artística de Duchamp es la negación de todas las “fuerzas formadoras de costumbres”, concepto también asociado a la figura de Aloïs Riegl. Estas fuerzas, exteriores al arte, son las que impiden al arte ser autónomo. Sin embargo, la elección de Duchamp no quiere transformar un objeto utilitario en un objeto de contemplación, sino que el fundamento de la elección del artista se basa en una “reacción de indiferencia”, que jamás es dictada por una delectación estética¹⁴. El objeto elegido, entonces, es un objeto indiferente. Una operación así, abiertamente revolucionaria, difícilmente puede restituírnos los fragmentos de la realidad -en este caso un objeto encontrado- como forma simbólica.

¹³ BONNEFOY, Yves, *Giacometti*, Flammarion, París, 1998

¹⁴ OYARZUN, Pablo R., *Anestésica del ready-Made*, Universidad Arcis, Ediciones Lom, Santiago de Chile, 2000, p. 81

El objeto encontrado, el fragmento de la realidad capaz de adquirir un valor simbólico, es, a mi modo de ver, un objeto más discreto que el *ready made*. El artista que es capaz de alcanzar la evidencia de un fragmento, su valor estético, no persigue otro fin.

También Thierry de Duve¹⁵ instituye una relación entre lenguaje y arte, y se pregunta si la modernidad prefiere la frase “esto es arte” a la frase “esto es bonito”. Si fuera así, la modernidad habría abandonando la posibilidad de emitir cualquier juicio estético. Después de la operación de Duchamp, que bautiza un urinario como *Fontaine*, para Thierry de Duve el arte es todo lo que la comunidad llama de este modo.

La cuestión de la identidad del arte -cuestión que un lógico define en términos de propiedad común a los objetos y un semiólogo en términos de pertenencia común a los lenguajes- se define ahora con referencia a los sentimientos. El juicio estético, para Thierry de Duve, no unifica nada, pero opera según estos sentimientos. La palabra “arte”, en consecuencia, no es un signo lingüístico, no es un concepto lógico y no es un nombre común, a pesar de ser común a todos los objetos que definimos como arte. La cualidad común que define a algunos objetos como artísticos es del mismo tipo que la cualidad común que une a todos los Pedro, Pablo o Juan. Todas las personas que se llaman Pablo tienen en común su nombre propio. Los nombres propios, sin embargo, están destinados a marcar la singularidad de un individuo; no tienen connotación pero sí denotan algo; no tienen ningún sentido, pero tienen un valor referencial.

La idea reguladora inconsciente que define la tradición estética de las vanguardias, según Thierry de Duve, es la idea de “arte como nombre propio”.

A mi parecer, el elemento más interesante de la hipótesis del crítico no es tanto la aparente disolución de la posibilidad de definir el valor connotativo de la palabra arte cuanto la idea de que un objeto inesperado puede modificar nuestra costumbre estética. Si eso es cierto, un artista puede “bautizar” un objeto, esto es, llamar a un urinario *Fontaine*, modificando no sólo el valor denotativo, sino también el valor connotativo: el urinario se transforma en una fuente y la obra de arte *Fontaine* asume un valor estético. Como en la alegoría de un estado paradisiaco del lenguaje imaginada por Walter Benjamin, el artista parece poder bautizar de nuevo un objeto, buscando el valor que el propio objeto había perdido.

Contra la amnesia de una sociedad que concede a la técnica y al progreso científico la única posibilidad de desarrollar una identidad cultural, el objeto encontrado permite al artista reivindicar

¹⁵ DUVE, Thierry de, *Au nom de l'art. Pour un archéologie de la modernité*, Les Éditions de Minuit, París, 1989

la importancia del valor estético del objeto artístico. En contra de la “anéstetica”¹⁶ del *ready-made*, algunos artistas buscan en los objetos su “diferencia estética”.

Según Walter Benjamin¹⁷, una de las tareas principales del arte es la de engendrar exigencias que el propio arte no está en condiciones de satisfacer en la actualidad. El arte aspira a una forma, intenta alcanzar un resultado, que puede ser obtenido sólo a un nivel técnico distinto. El Dadaísmo, por ejemplo, buscaba obtener, con los medios de la pintura o de la literatura, lo que el público posteriormente encontró en el cine. Las poesías dadaístas, según el filósofo, son ensaladas de lengua y sus pinturas contienen billetes ferroviarios y botones que eliminan el aura de sus productos. La obra de arte Dada, según Walter Benjamin, contiene la marca de la reproducción y su único objetivo es suscitar la pública indignación, satisfaciendo una exigencia social de diversión.

A pesar de la condena de Walter Benjamin¹⁸, aquellos botones y aquellos billetes ferroviarios tienen un “aura”, pueden suscitar una contemplación estética si el objetivo del artista, como es el caso de Schwitters o Ferrant, no es suscitar el escándalo o minar el concepto de arte, sino, simplemente, encontrar el valor estético de unos objetos.

De un modo en cierto sentido “indiferente” al mercado del arte y a la idea de producción, Jorge Barbi sigue esta herencia, buscando los fragmentos que, en ningún caso, se pueden definir como “anésteticos”.

4.1.2 Un paseo entre A Guarda y Cabo Silleiro

Jorge Barbi vive y trabaja en su pueblo natal, A Guarda. El artista ha elegido este lugar extremo, entre Galicia y Portugal y en el límite occidental de Europa, no sólo porque aquí nació, sino por una cierta afinidad electiva. El océano, esta inmensa superficie que divide dos continentes, le permite sentirse más libre aquí que en otro lugar.

Celoso de su trayectoria, su biografía, publicada en un apartado de su primer catálogo¹⁹, no contiene más informaciones que la lista de sus exposiciones individuales y colectivas, como si el artista hubiese considerado como anecdótico cualquier otro dato. Artista esquivo, indiferente a las maniobras de los circuitos del arte, a veces incluso en abierta polémica con este mundo y sus instituciones, Barbi no parece creer que el análisis crítico pueda decir algo que no esté ya dicho por la propia obra. Escribir algo sobre su obra es, por tanto, una tarea difícil: es difícil no tener la sensación de profanar un conjunto de signos que no necesitan ser decodificados. Las obras de Barbi parecen crear un universo poético que no necesita que alguien explique su misterio. Se puede hablar

¹⁶ OYARZUN, Pablo R., Op. cit., p. 180

¹⁷ BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (1936), Taurus, Madrid, 1973, p. 14

¹⁸ Id., Ibid., p. 14

¹⁹ BARBI, Jorge, *Jorge Barbi*, Deputación de Pontevedra, Servicio de Publicación, Pontevedra, junio 1999

de una magia estética que rodea sus obras, y la tentativa de un crítico puede parecer la de un espectador incrédulo que intenta descubrir el truco. Para no caer en esta trampa, la crítica, a mi juicio, tiene que asumir la posición estupefacta de un observador fascinado por su mundo de formas. En efecto, Jorge Barbi no parece estimular el análisis crítico relativo al significado de su producción: parece que cada teoría artística o estética no fuera capaz de captar lo que él llama “el contexto de una experiencia”²⁰. Barbi privilegia este aspecto frente a un análisis de las referencias formales e interpretativas de su obra.

En contraposición a una de las direcciones del arte contemporáneo que potencia la comunicación impulsada por la sociedad del consumo, Jorge Barbi propone el ejercicio de la experiencia estética utilizando objetos encontrados de diversa procedencia.

El artista recupera objetos olvidados y los utiliza como testigos de un instante fugaz, un instante de contemplación estética. Al mismo tiempo, Barbi revela la magia que estos objetos esconden, una magia que deriva del tiempo que ha precedido a aquel instante de contemplación, de las historias que los propios objetos narran. Según el artista, su investigación artística tiene que tener la forma de la autobiografía. Todos los instantes de contemplación no son iguales y la importancia de los objetos que los han provocado depende de su fuerza evocadora, aquella fuerza que llama nuestra atención hacia un aspecto imprevisto, “fuera de lugar y fuera de programa”²¹.

Achille Bonito Oliva²² observaba que la sociedad de la información ha permitido el desarrollo cada día más preocupante de aquella desatención del espectador que Walter Benjamin criticaba en su ensayo de 1936²³. Sin embargo, según Bonito Oliva, si es cierto que la percepción del sujeto está cada vez más centrada en la desatención, el arte puede crear un enlace capaz de obrar entre desatención y atención. Bonito Oliva supone que el espectador puede ser obligado a enfrentarse a su responsabilidad, participando en micro-eventos existenciales y no sólo en macro-eventos expositivos. Los objetos de Jorge Barbi, a mi parecer, son micro-eventos. El itinerario artístico de Barbi se transforma entonces en una biografía que implica al propio espectador. Su arte parece oponerse a la simplificación de los medios de comunicación y pedir al espectador que transforme un instante de contemplación en evocación de todo el tiempo que lo ha precedido. Así, de un modo coherente, la propia obra de arte se transforma en biografía del artista, mientras que los micro-eventos de su vida parecen insignificantes para la comprensión de su obra. La obra de arte crea un enlace con el espectador y el propio artista desaparece.

²⁰ BARBI, Op. cit., p. 7

²¹ BARBI, Op. cit., p. 7

²² BONITO Oliva, Achille, *Oggetti di turno, Dall'Arte alla critica*, Marsilio Editori, Venecia, 1997

²³ BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (1936), Taurus, Madrid, 1973

El artista no parece estar interesado en analizar la acción metafórica que vivifica sus obras, sin embargo, entiendo que su acto artístico es propiamente una operación metafórica que acepta no actuar directamente sobre la realidad. Parece intentar crear un depósito de objetos expresivos, una reserva iconográfica, que testimonia su conciencia reflexiva y crítica.

Después de las vanguardias del siglo XX, según Bonito Oliva, el artista es consciente de la fuerza meta-lingüística del arte, pero aún acepta que el poder de la imagen quede circunscrito a una representación crítica que difícilmente se transforma en acción subversiva²⁴. Barbi no pertenece a aquella serie de artistas que, según el crítico, han aceptado el esteticismo de lo cotidiano y adoptado estratégicamente los caracteres del eclecticismo estilístico. Creo más bien que Barbi sigue una estrategia de elecciones formales que presupone una explícita crítica a la indiferencia estética.

Escribe Bonito Oliva:

“È proprio il raggiunto risultato formale a permettere di esprimere in maniera coinvolgente, nella sua interna qualità, la riuscita del processo creativo, il passaggio dall'intenzione dell'artista all'intenzionalità dell'opera [...]”²⁵.

La intencionalidad de la obra deriva de su resultado formal, y es esta intencionalidad la que, en el caso de Jorge Barbi, transforma un objeto encontrado en una obra de arte. Los objetos del artista adquieren una forma autobiográfica y también testimonian una resistencia subjetiva. Esta resistencia nace de una idea del arte como futura memoria: un arte que está estrechamente relacionado con el tiempo y que intenta superar la limitación del espacio.

El artista recuerda que entre A Guarda y Cabo Silleiro hay 20 kilómetros de costa rocosa que casi nadie visita en los meses invernales. Esta costa, “como cualquier otra”²⁶, acoge “impasible”²⁷ los restos de fragmentos olvidados o perdidos, restos vegetales y animales, objetos de origen industrial o artesanal. No creo que el artista utilice los términos que he citado entre comillas de manera casual. Los objetos utilizados en su obra son universales, pueden ser hallados en todas partes, y, sobre todo, son objetos que cualquier costa recoge sin que esto signifique nada en particular; que pueden yacer olvidados por siglos en la arena o en el fondo del mar o venir arrastrados desde otras costas lejanas. Sin embargo, es la mirada de quien los encuentra la que los rescata del olvido. Según el artista, los objetos menos identificables son los objetos más preciosos, los que tienen una historia por descubrir.

²⁴ BONITO Oliva, Achille, Op. cit. , p. 23

²⁵ “Es precisamente el resultado formal alcanzado que permite expresar de modo implicatorio, en su interna cualidad, el éxito del procedimiento creativo, el paso desde la intención del artista hasta la intencionalidad de la obra [...], en Id., Ibid., p. 24 (La traducción es mía)

²⁶ BARBI, Op. Cit, p. 11

²⁷ Id. Ibid., p.11

Entre 1984 y 1989, los paseos del artista por esta costa se hacen más constantes y avanzan por las zonas menos accesibles, donde “[...] cualquier cosa olvidada tiene más posibilidades de permanecer”²⁸. El artista encuentra fragmentos no identificables, que recoge para formar parte de una serie que llama *Objetos encontrados*. El valor estético de estos fragmentos no nace de una operación metafórica que elimina su condición de objetos sin nombre, sino que tiene su origen en su condición de objetos “encontrados”, sustraídos a la indiferencia de aquella costa que los ha preservado. Es la elección, el encuentro entre estos fragmentos y el artista, lo que transforma los fragmentos en obra de arte.

En estas propuestas, no es tanto el aspecto formal alcanzado lo que define el éxito del procedimiento creativo, cuanto la elección del artista, que define un cierto criterio formal. El procedimiento de creación no parte de la intención del artista para llegar a la intencionalidad de la obra, sino que el descubrimiento del fragmento condiciona su inclusión en el universo formal del artista.

En un catálogo²⁹ dedicado a Jorge Barbi, Juan Ariño cita a Lévy Strauss e imagina la posibilidad de liberar el arte de su estado de cautividad. La supuesta libertad del arte es posible en un espacio restringido que le permita ejercer un “pensamiento salvaje”, el cual se diferencia de la reflexión culta o domesticada que apunta siempre a obtener un fin productivo. Según Ariño, el arte tiene que escapar de este espacio donde se encuentra relativamente protegido, porque esta situación le obliga a moverse de un modo artificial. El arte, para liberarse de esta situación de cautividad, tiene que convertir lo que está más cercano a nosotros en un punto de partida, recogiendo lo que, para la mayoría, son sólo detritos y que, en cambio, para aquellos que ejercen una mirada atenta, como los artistas, son huellas que testimonian de la vida.

El sentido de la obra de Barbi depende de la operación de recoger el vestigio de sucesivas construcciones y destrucciones, objetos que testimonian actividades que hemos olvidado y que nos obligan a ejercitar la imaginación. El artista parece rebelarse contra la falta de sentido y empezar a obrar precisamente desde el punto en que la ciencia deja de ejercer su poder. Los estatutos del operar científico, basados en el concepto de validez, pueden ser superados, como augura Stefano Zecchi³⁰, por la facultad de la imaginación.

El artista, según Ariño, tiene que ser liberado tanto de la tiranía del modelo convencional de arte como de la “ejecución” para poder rebelarse ante cualquier academia y, sobre todo, ante cualquier

²⁸ BARBI, Op. cit., p. 11

²⁹ ARIÑO, Juan, *Jorge Barbi*, Exposición Gamarra y Guarrigues, Septiembre 1989

³⁰ ZECCHI, Stefano, *L'artista armato, Contro i crimini della modernità*, Arnoldo Mondadori Editore, Milán, 1999

operación de mercantilismo. Tiene que utilizar la materia que pertenece a la vida, rechazando los gestos grandilocuentes y la estéril retórica, y actuar según una necesidad interior. Sin embargo, ¿Cuál es la necesidad interior de Jorge Barbi? ¿Qué intención estética le permite encontrar los objetos que formarán luego parte de su universo artístico?

En una entrevista, Maria Bennett³¹ pregunta al artista la razón de su predilección por objetos encontrados en ambientes rurales más que por los objetos encontrados en espacios urbanos. Barbi subraya que el ambiente que lo circunda determina su producción artística y que, probablemente, sus obras no existirían si hubiese vivido en otros lugares. Sin embargo, remarca el artista, los lugares no son el fruto de una elección, sino que, simplemente, sus obras parten de todo lo que está más cercano. En este sentido, los objetos encontrados de Jorge Barbi nos recuerdan, como ya hemos subrayado, a las obras de Ángel Ferrant construidas con piezas encontradas en la playa pero también nos recuerdan los paseos de Carmen Calvo para “ver” la ciudad de Valencia y la búsqueda de fragmentos desechados en la *banlieue* parisina del propio Boltanski.

Ferrant, en un texto de 1934³², afirmaba que la descontextualización de estos objetos revelaba su auténtica forma plástica. El artista utilizó al principio utensilios de trabajo y herramientas, mientras que es propiamente la casualidad de encontrarse en otro lugar la que determina una serie de obras totalmente distintas, obras que recuerdan el mar y la naturaleza. Ahora bien, a diferencia de Barbi, estos objetos no asumen ninguna intención crítica, sino que mantienen una intencionalidad más bien lúdica, figurativa y, sobre todo, poética.

Sin embargo, tampoco sería exacto considerar la naturaleza como el punto de partida de la obra de Barbi, sino, más bien, el encuentro del artista con elementos de orden utilitario que han sido manipulados por la naturaleza y que provocan unos estímulos visuales.

La relación de Barbi con la naturaleza no es, por tanto, bucólica. El artista considera la naturaleza como un gran contenedor donde lugares que antes eran habitados se encuentran ahora físicamente uniformados con todo lo que los circunda. Las intervenciones del hombre en la naturaleza tienen una finalidad utilitaria, sin embargo el artista se interesa por los signos en el territorio, que se diferencian porque no tienen ninguna finalidad y poseen, precisamente, la capacidad de transformarse en una representación de formas objetivas.

En opinión de Bonito Oliva³³, el arte refleja una propia especificidad, relacionada con la historia lingüística y con la historia individual de cada artista. En el pasado, la memoria territorial, que el

³¹ BENNET, María, “Jorge Barbi”, en V.V., A.A., *Reflexions 2, Expolio*, Casa da Parra, Abril – Mayo 1989

³² GASCH, Sebastián, *Ángel Ferrant*, Ediciones Gaceta de Arte, Tenerife, 1934

³³ BONITO Oliva, Achille, *Oggetti di turno, Dall’Arte alla critica*, Marsilio Editori, Venecia, 1997, p. 23

crítico llama *genius loci*, ha influenciado las formas del arte. En el siglo XX las vanguardias han perseguido una estrategia de experimentación lingüística supra-nacional, gracias también a la utilización de la tecnología, pero desde 1980 se produce un cambio de sentido hacia la recuperación del valor de la memoria, una memoria que restituye a la obra no tanto una inflexión dialéctica o una identidad autárquica, como una identidad subjetiva e históricamente individual.

Así pues, la utilización del objeto cotidiano significa devolver dignidad a la memoria. Sin embargo, se trata de una memoria que no tiene nada que ver con una idea estática de pureza territorial y que pertenece, más bien, al nomadismo individual del artista.

Respecto a una idea de *genius loci*, es necesario señalar *Atlántica*, un fenómeno que nació en los años ochenta del siglo pasado en Galicia. *Atlántica* provocó una ruptura con el lenguaje artístico anterior y, sin embargo, no fue portavoz de ninguna teoría, ni hubo ningún teórico que desarrollase un manifiesto concreto. Los artistas que participaron en el grupo organizaron unas exposiciones, y su éxito dependió de la capacidad de sorprender a una sociedad que entonces se encontraba expectante ante su cercana autonomía política. El movimiento supo entrar en sintonía con el espectador y su lenguaje le permitió transformar una serie de exposiciones en una especie de movimiento. *Atlántica* puso en marcha un proyecto en el que al principio se integraron artistas como Antón Patiño, Menchu Lamas, Guillermo Monroy, Anxel Huete y que fue incorporando en el camino artistas muy heterogéneos³⁴. Sin embargo, Jorge Barbi afirma³⁵ no haber pertenecido nunca al movimiento, aunque sus comienzos coincidiesen con el periodo de desarrollo de *Atlántica*. Tampoco parece querer recordar o interesarse particularmente por estos años de formación, como si la misma palabra “formación” le resultase incómoda. En efecto, su obra no parece nacer de los principios de las post-vanguardias, ni tampoco apoyar la idea de pintura y escultura que se desarrolló bajo la etiqueta de *Atlantismo*. Jorge Barbi es otro tipo de creador, podríamos decir que conceptual, que funde intenciones y formas para producir la obra. Si seguimos la interpretación crítica de la obra de Barbi, Carola Kleinstüch-Schulman afirma, en el catálogo M.E.S.S.A.G.E.³⁶, que el artista siempre alcanza un difícil equilibrio entre forma y representación. Sus creaciones se definen por su alto grado de abstracción, que las transforma en signos polisémicos. Estos signos parecen explorar las últimas fronteras del lenguaje. Por esta razón, según la crítica mencionada, el observador no necesita títulos o interpretaciones cuando contempla sus obras. El artista, en efecto,

³⁴ V.V., A.A., *Atlántica*, 1980-86, Marco, Vigo, 2003

³⁵ “Jorge Barbi”, en *Escultura Contemporánea en Galicia*, DVD, Proyecto de investigación “Análisis de los procesos de creación escultórica: un programa de innovación tecnológica aplicado a la Historia del arte” (PGIDT99INN21001) dirigido por María Luisa Sobrino Manzanares, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Santiago de Compostela, 2003, ver Apéndice III

³⁶ M.E.S.S.A.G.E. *Positionen aktueller Kunst*, Galería Schüepenhauer, Colonia, 1997

regala al espectador un puente polisémico, para alcanzar aquella parte del mundo que no ha sido valorada.

Sin embargo, a mi modo de ver, si bien el artista no crea un lenguaje, la compilación de estos signos se puede poner en relación con aquel estado paradisíaco del que habla Walter Benjamin³⁷. El carácter de comunicación está ausente de la originaria denominación, mientras que se mantiene su carácter de “aparición”. Si el lenguaje originario bautizaba las cosas, ofrecía por primera vez un nombre a las cosas, el arte de Jorge Barbi se acerca al lenguaje originario, desvelando el carácter de “aparición” de los objetos encontrados.



Fig. 6 Objetos encontrados, 1982-1988

Los objetos de la serie *Objetos encontrados* (Fig. 6) no tienen un nombre, a parte el título “acumulativo” de la propia serie; sin embargo, sus formas, que aparecen delante de nuestros ojos por primera vez, recuerdan a aquel estado paradisíaco del lenguaje, un estado en que los objetos asumen el valor de un descubrimiento. El carácter poético de las formas es probablemente su capacidad de erigirse en testimonio de la realidad que nos rodea. Las formas parecen pertenecer a un estado absoluto del significado que es precedente al lenguaje, un estado libre de cualquier funcionalidad coercitiva y, al mismo tiempo, capaz de facilitar la comprensión de nuestro presente. No es importante reconocer en los objetos del artista alguna semejanza con elementos de nuestra vida diaria; un trozo de madera puede parecerse a una pequeña rueda, una piedra puede recordar la forma de un zapato; sin embargo, estos objetos fascinan principalmente por su estrecha relación

³⁷ BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, Flammarion, París, 1985, p. 34

entre materia y forma, por su rara proporción entre vacíos y llenos, por su armonía entre elementos que parecen decorativos y su síntesis formal. Un trozo de madera con algunos clavos a los lados, una chapa con dos agujeros en la parte superior parecidos a dos ojos, un trozo de metal que recuerda a una araña, etc., son todos objetos preciosos por su singularidad. Próximo a un buscador de perlas, el artista parece haber hallado los objetos capaces de realizar nuestro deseo de “encontrar” algo inesperado.

Jorge Barbi³⁸ se detiene a analizar específicamente una de las piezas de la serie *Objetos encontrados*. Se trata de un objeto hallado en el curso de sus paseos de 1984 y que el artista considera particularmente singular, tanto por su color como por su forma, irregular y compacta (**Fig. 7**). El objeto parece una piedra, sin embargo está constituido por numerosas láminas de corcho superpuestas y muy prensadas. Esta forma, después del azaroso encuentro, permanece en la mente del artista y, nueve años más tarde, decide realizar una obra compuesta con las mismas láminas de corcho. Empieza entonces un viaje que le lleva a buscar una fábrica de corcho capaz de prensar entre sí una serie de bloques de este material con la misma técnica que se utilizó para el objeto que había encontrado en la playa. La forma de este objeto, más que su materia o su utilidad, su origen misterioso, tiende un hilo que une un tiempo y un espacio indefinido. De Vigo a las zonas circundantes de Oporto, de la zona portuguesa de Portalegre, donde se trabaja el corcho, a la ciudad española de Alcántara, el artista indaga sobre la proveniencia de aquel objeto encontrado, pero sin éxito. Volviendo de Portugal, Barbi decide intentarlo una vez más y enseña el objeto al propietario de una pequeña fábrica de artesanía de Picoto. Éste, sorprendido, admite que aquel trozo había salido de su taller y que este método para prensar no se realizaba de manera mecánica. Treinta años antes era común embalar la corteza fina del corcho prensada para venderla a las fábricas de calzados. Este material se enviaba en grandes paquetes que se embarcaban en las dársenas del puerto.



Fig. 7 Objeto encontrado, 1984

³⁸ BARBI, Jorge, *Jorge Barbi*, Deputación de Pontevedra, Servicio de Publicacións, Pontevedra, Junio 1999, p. 85

Finalmente, el objeto encontrado por el artista es un resto que provenía de uno de estos paquetes, arrastrado desde el río Duero hasta el mar en la gran inundación de 1966.

Considero que el encanto del relato se encuentra fuera de la anécdota y revela mucho del método y del pensamiento del artista. Durante una entrevista³⁹, al preguntarle por los diferentes estadios de su formación, el artista afirmaba que no veía en el conjunto de su obra ninguna evolución que tuviese el sentido de una superación o de una fractura. Las distintas técnicas utilizadas no marcaban una fractura respecto del lenguaje precedente, sino simplemente eran elegidas por ser las más idóneas para representar una determinada idea.

El objeto encontrado entra en su bagaje de formas y lo reutilizará nueve años más tarde para inspirar una nueva obra que, finalmente, no podrá ser realizada. El método de artesanía que creó el objeto ya no se utiliza y la idea del artista queda en el campo de las posibilidades. La casualidad del recorrido de aquel objeto encontrado, arribado a las costas de Galicia, lo convierte en el testimonio de una actividad perdida y, contemporáneamente, en una forma única, que no tiene ninguna relación inmediata con su función originaria. No tanto su extraña procedencia, cuanto su casual semejanza con una piedra, define la singularidad de este objeto, aunque subsiste una evidente curiosidad relativa a su origen. Barbi no ha operado ninguna transposición de sentido, no ha operado ninguna metáfora, no ha dado ningún nombre a la obra, sin embargo ha conservado el recuerdo de este objeto a través de su forma única y no repetible.

Tal vez el hecho de que el artista haya subrayado el origen no mecánico del objeto tiene su significado. Este objeto parece ser un testigo de la época pre-industrial, y, precisamente, su relato aumenta el aura de la obra. Desde esta óptica, el objeto encontrado de Barbi se transforma en una obra de arte no repetible y única, resultado del encuentro casual entre artista y objeto y del desuso y obsolescencia de la técnica que lo produjo. Su función ya no es reconocible y su valor no se puede definir por un hipotético uso; ni siquiera por su carácter de testimonio antropológico. El único valor que puede tener este objeto es formal, estético, el resultado de las evocaciones que su material y su forma pueden despertar. Sin embargo, en mi opinión, no sólo el espacio y el tiempo definen el carácter de unicidad de un objeto, sino que también la memoria, individual o colectiva, determina el valor de las cosas, en su permanencia más allá del tiempo.

En la novela de Günter Grass, el *Tambor de hojalata*⁴⁰, el autor relata el extraño encuentro de un tamborilero enano con un soldado, durante la segunda guerra mundial. El soldado es además un

³⁹ “Jorge Barbi”, en *Escultura Contemporánea en Galicia*, DVD, Proyecto de investigación “Análisis de los procesos de creación escultórica: un programa de innovación tecnológica aplicado a la Historia del arte” (PGIDT99INN21001) dirigido por María Luisa Sobrino Manzanares, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Santiago de Compostela, 2003, Apéndice III

⁴⁰ GRASS, Günter, *El tambor de hojalata*, Alfaguara, Madrid, 1999

artista y, en los largos días de espera por el desembarco de las fuerzas aliadas en la costa normanda, construye un búnker y sobre éste integra unas decoraciones que define como “figuraciones estructurales torcidas”. El soldado-artista ofrece una explicación de su intervención: un día, cuando hayan pasado siglos y la guerra haya sido olvidada, el búnker sobrevivirá como las pirámides. Entonces, un arqueólogo lo hallará y, estudiando estos siglos pasados tan pobres de arte, llenos de hormigón armado obtuso y gris, se detendrá frente a su búnker y encontrará las figuraciones estructurales de este soldado-artista, descubriendo tal vez al único gran genio del siglo XX. Por consiguiente el tiempo, no la indiferencia que sanciona la definitiva pérdida de cualquier sentido, puede borrar el valor utilitario de un objeto y restituir su aura, su carácter de descubrimiento, de encuentro único e irrepetible.

Jorge Barbi escribe:

“Cuando decimos- exigimos-: «Me gustaría no pensar en nada», deberíamos conformarnos con decir «Me gustaría, de una vez, pensar algo divertido»⁴¹.

Probablemente, los objetos del artista permiten precisamente eso; ver finalmente algo inesperado y pensar algo divertido.

Una frase de Barbi me parece también particularmente esclarecedora:

“[...] poco a poco vamos aprendiendo a opinar más que por nuestras convicciones, por la inconsistencia de la de los demás”⁴².

La operación de un crítico, y todavía más la de un espectador, tendría que ser parecida a un movimiento de aprendizaje que permite definir lo que es estético después de haber visto todo lo que no lo es, todo lo que es banal o sin sentido, porque no asume nunca el carácter de un descubrimiento.

⁴¹ BARBI, Jorge, *Jorge Barbi*, Exposición Gamarra Guarrigues, Madrid, marzo 1995, p. 5

⁴² Id., *Ibid.*, p. 5

4.1.3 La reconstrucción de una historia y de una identidad: la redefinición formal de un objeto

El camino, tanto espacial como temporal, que ha recorrido un objeto define, o redefine, su valor estético, además de su propia identidad.

En el prefacio que Achille Bonito Oliva escribe para su libro *Oggetti di turno*⁴³, el texto se encuentra enmarcado en una forma geométrica que recuerda a un reloj de arena. El símbolo más utilizado para definir el tiempo está dibujado por un texto que es un verdadero manifiesto de la concepción del crítico. Según Bonito Oliva, al término del vigésimo siglo se hacía necesario fundar de nuevo el calendario del arte porque la creatividad tendría que cabalgar al presente y poder sobrepasar al futuro. El arte, en consecuencia, tendría que ser una suerte de sistema de alarma capaz de despertar la sensibilidad colectiva. En este sistema de alarma, los *oggetti di turno* “[...] fondano il futuro sul movimento eccellente delle proprie forme indistruttibili”⁴⁴.

La forma indestructible de un arte capaz de mantener su relación con el presente no es la forma de una belleza estética eterna, sino la forma capaz de enlazar un tiempo pasado con un tiempo presente que puede abrirse a la evolución futura. Las consonancias con el pensamiento de Walter Benjamin me parecen evidentes⁴⁵.

La *Fontaine* de Duchamp es un objeto que ha sido sustraído al tiempo presente, modificando sustancialmente su contexto, para ser irónicamente transformado en objeto de contemplación, en objeto “eterno”, fuera del tiempo, consagrado por el arte. La ironía de Duchamp, si bien en principio suponía una revolución e incluso una “devaluación” del objeto de arte, ha provocado posteriormente la transformación del objeto común en un icono de culto, en un objeto de museo. *Fontaine* ya no es un objeto enigmático, sino un objeto que, por encontrarse en un museo, deja poco espacio a nuevas interpretaciones. El anillo de conjunción, entonces, entre el significado originario del objeto y el significado presente no ha dejado espacio para ulteriores pasos interpretativos. Ambos estados, aquello antecedente de urinario y aquello presente de *Fontaine*, no permiten entrever ningún estado intermedio o futuro. La ironía, que nace de una mínima transformación del objeto que viene presentado como *Fontaine*, reside en la diferencia entre lo que el espectador

⁴³ BONITO Oliva, Achille, *Oggetti di turno, Dall'arte alla critica*, Marsilio, Venezia, 1997

⁴⁴ “[...] fundan el futuro sobre el movimiento excelente de las propias formas indestructibles.”, en Id., *Ibid.*, p. 10 (la traducción es mía)

⁴⁵ “En toda obra de arte verdadera hay el sitio en que ésta sopla frío, a aquél que se sitúa en él, como el viento de una alborada venidera. Se sigue de ahí que el arte, al cual se lo veía a menudo refractario a toda relación con el progreso, puede servir a su determinación genuina. El progreso no está domiciliado en la comunidad del curso temporal, sino en sus interferencias: allí donde algo verdaderamente nuevo se hace sentir por vez primera con la sobria frescura del alba.” [N9a, 7], en Benjamin, Walter, *La dialéctica en suspenso, Fragmentos sobre la historia*, Traducción, introducción y notas de Pablo Oyarzún Robles, Arcis-Lom, Santiago de Chile

percibe y la definición del objeto por parte del artista. Sin embargo el espectador es pasivo en la percepción de este “nuevo objeto de arte”, tanto como lo era anteriormente en la percepción de un objeto común. El urinario se ha transformado en el objeto de una contemplación estética gracias a su consagración a posteriori como objeto de arte.

La obra *Fin de trayecto*, de 1989, (**Fig. 8**) es un tronco de madera alisada por la arena de la playa de Oia, cerca de Pontevedra. El objeto ha sido recubierto por el artista con tiras de plomo cruzadas que modifican sustancialmente su aspecto. El propio artista cuenta el origen de este objeto: se trata de un tronco encontrado en la casa de un vecino, entre otros trozos de madera que el hombre recogía en la playa para utilizarlos posteriormente como leña. El vecino se olvida de este tronco, depositado en la playa por el mar y dejado en este lugar durante años, hasta el día en que decide sacarlo de ahí. El tronco era de un tipo de madera que el hombre no conocía, así que le gustaba pensar en las posibles etapas de su recorrido desde el lugar en que se hallaba originariamente hasta la puerta de su casa. Barbi comenta así su obra: “Yo añadí solo el último trayecto, o el penúltimo”⁴⁶. El último estado del tronco, sin embargo, no es el resultado de una casualidad: el artista no sólo lo recubre con placas de plomo que recuerdan a un vendaje, sino que lo apoya sobre dos pequeños pedestales en el centro de una especie de escaparate cuyos lados son delimitados por una sutil línea de plomo que, sin embargo, no sostiene ninguna pared de cristal.

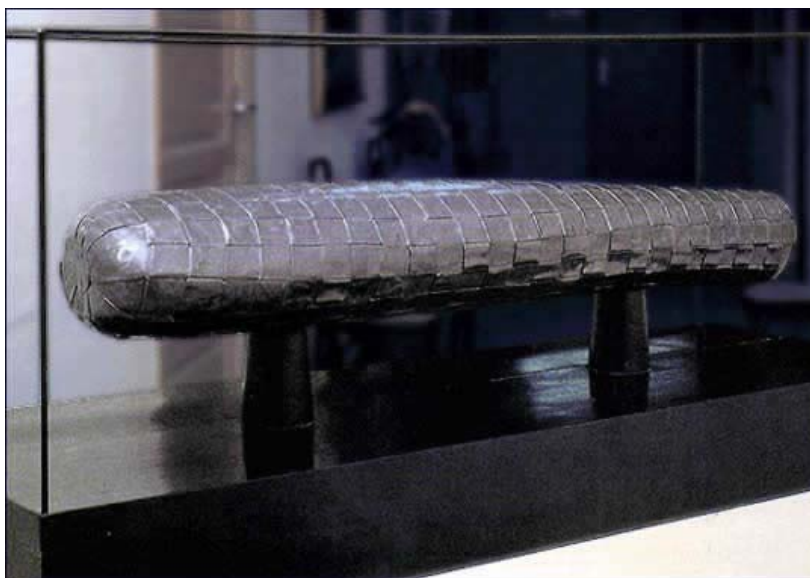


Fig. 8 Fin de trayecto, 1989

Establece así una lejanía entre el espectador y el objeto, una lejanía que transforma el “aura” en un simple juego de líneas y no en una barrera efectiva. El espectador no puede percibir nada del estado

⁴⁶ BARBI, Jorge, *Jorge Barbi*, Deputación de Pontevedra, Servicio de Publicacións, Pontevedra, junio 1999, p. 21

originario del objeto, el objeto es ya “otro”; sin embargo el final del trayecto, aquel estar apoyado sobre un pedestal como una escultura, lo transforma en objeto de contemplación. Sólo el título puede indicar que su naturaleza ha sido otra. Es decir, su título y su actual estado de objeto expuesto para ser contemplado, conllevan indefectiblemente implícitos sus estados precedentes. Evidentemente, el vendaje de plomo recuerda a las vendas con las que se recubrían los difuntos para transformarlos en momias. También la forma del tronco recuerda a un cuerpo, un cuerpo apoyado con cuidado sobre dos pedestales para poder ser conservado. Además, el contraste entre la supuesta pesadez del plomo y el contenedor de forma aérea, crea un nuevo equilibrio sorprendente. Parece que el objeto no necesitase ser preservado, sino que, simplemente, se encontrara tranquilamente a la espera de un nuevo desplazamiento, dispuesto a ser levantado por un arqueólogo para verificar su actual estado. El deseo de descubrir su origen parece estar legitimado por un confinamiento sólo aparente, por una lejanía demasiado cercana que parece invitar a tocar la obra.

El tronco que viene de países lejanos y la similitud de la pieza con una momia preservada en un museo me recuerda a la curiosidad que despierta el collage de Schwitters *Miss Blanche* (1923) (**Fig. 11, Cap. 1.2**). Ambas obras parecen jugar con la fascinación de los viajes y de lo exótico, como para invitar al espectador a oler los aromas de Egipto. Esta invitación a ejercitar la imaginación y la memoria es la que acomuna los objetos encontrados presentes en este estudio. También la fascinación por la colección y la preservación pertenecen a la dimensión del objet trouvé. Así pues, la vitrina de Barbi me remite a la *Vitrine de référence* de Boltanski (1970), que sí tiene cristal, pero que también guarda objetos incomprensibles como si pertenecieran a civilizaciones lejanas.

La obra de Barbi, además, se caracteriza por un esmero de ejecución, una fineza de relaciones entre llenos y vacíos, que modifica sustancialmente el carácter del objeto encontrado. La trama de las placas de plomo, la forma de los pedestales, el aéreo escaparate, determinan un equilibrio de una belleza estética notable. El objeto encontrado intriga al espectador pero, sobre todo, fascina por su presencia y su carácter único. El “aura” que Benjamin definía como lejanía, en *Fin de trayecto* se encuentra también aumentada por la intrínseca cualidad estética del objeto.

La pareja de obras *Reconstrucción I y II* (**Fig. 3 y 4**) juega con el deseo de reconstruir un estado originario. En este caso, sin embargo, el artista sugiere este estado directamente, interviniendo sobre el objeto encontrado y modificando su forma. Un trozo de madera curva, sutil, que parece la mitad de un círculo, viene a ser delimitado por el artista con un doble hilo de metal que termina idealmente su forma. La parte superior del círculo, prolongación hipotética del objeto de madera, está vacía, sólo sugerida por las líneas curvas de los hilos de metal. Además, a tres cuartos del arco superior, las dos curvas de metal están unidas por otra pequeña línea también de metal. Se puede

entonces imaginar que el metal une los trozos de madera cortados en chapas, como en las ruedas de madera de los carros de antaño, para alcanzar la forma de un círculo. Sin embargo, en la obra de Barbi la madera sutil no viene curvada en semicírculo, es originalmente un semicírculo. El carácter precioso de esta madera es propiamente su curvatura y su fineza.

La operación mental del artista reenvía a los retículos de líneas que definían el espacio en la perspectiva del renacimiento. La operación mental, en este caso, se verifica al revés: no es tanto el artista quien representa la realidad como una perspectiva geométrica, cuanto que el objeto encontrado sugiere su posible representación.

La segunda obra, un trozo de madera cilíndrico (**Fig. 10**) atravesado por surcos, termina en la parte inferior en forma de abocinado, semejante a un capitel volcado. La parte superior parece interrumpida, como si la madera hubiese sido partida. El artista prolonga idealmente la forma, con un esqueleto de líneas de metal que reproduce la estructura de la parte inferior. Las líneas de la parte superior, sin embargo, son rectas o curvas perfectas y, aunque no siguen los surcos de la madera, reproducen “una idea mental”, así como las líneas de la perspectiva geométrica.

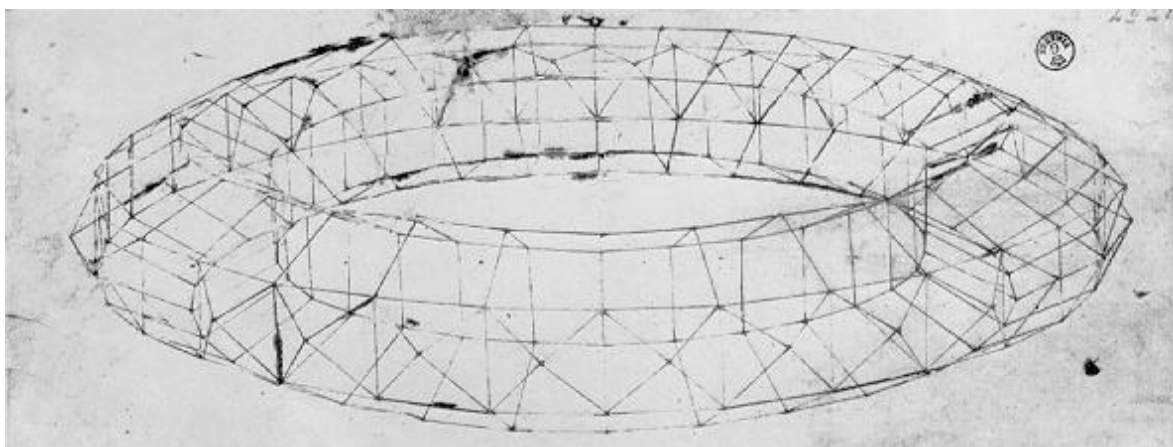


Fig. 9 Paolo Uccello, *Mazzocchio*, sin data, Uffizi, Florencia

La elegancia del ritmo de líneas de la parte superior de *Reconstrucción* (**Fig. 10**) recuerda al dibujo de Paolo Uccello llamado *Mazzocchio*, un dibujo a pluma sobre carta blanca conservado en los *Uffizi* de Florencia. Este estudio, dedicado a indagar en las reglas de la construcción legítima, reconstruye la figura de un envase o, según otra hipótesis, de un sombrero. Precisamente la enredada estructura de líneas que define un objeto con una funcionalidad dudosa, a pesar de las interpretaciones de los historiadores, es el elemento más fascinante del dibujo de Paolo Uccello. No interesa tanto el objeto representado o la finalidad de éste, cuanto su elegancia formal, las líneas que lo definen.



Fig. 10 Reconstrucción, 1989

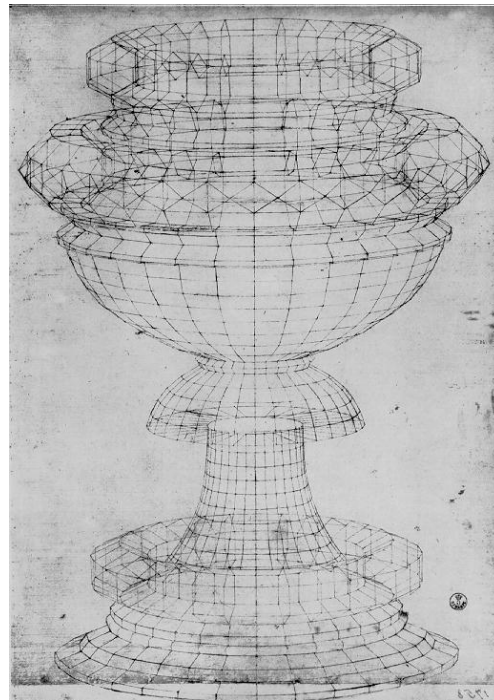


Fig. 11 Paolo Uccello, *Calice*, sin data, Uffizi, Florencia

También en el caso de *Reconstrucción* (**Fig. 10**) el objetivo no es reconstruir el origen del objeto o su finalidad porque la belleza formal de sus líneas es autónoma con respecto a eventuales ulteriores especulaciones. El artista parece ofrecer un modo nuevo de mirar aquel objeto encontrado: guía nuestra interpretación, pero nunca elimina otras perspectivas. Las líneas de metal, en efecto, no delimitan unos planos, los sugieren. Mientras que las líneas de un dibujo sugieren la profundidad, la perspectiva, y definen unos planos bloqueando el paso de la luz, representando las sombras, las dos obras de Barbi definen la profundidad y sin embargo dejan abiertas las superficies, no limitan el paso de la luz. Las esculturas son aéreas, una prolongación del pensamiento y no una proyección sobre un plano. Estas dos esculturas de Barbi pueden relacionarse con la línea de investigación que caracteriza el irrumpir de una nueva plástica, en los años 60, en la que domina el vacío sobre lo lleno, donde el espacio interno ha sustituido en importancia al externo. Gillo Dorfles confronta las obras de escultores que anteriormente se consideraban modernos, con las obras de Milani, Calder, Gonzáles, Jacobsen, Paolozzi, Turnbull, César, Chillida, Consagra o de los creadores de estructuras primarias. El crítico reconoce la frontera entre la escultura precedente y aquella contemporánea en la sucesiva y progresiva simplificación de la figura, a través de la cada vez más evidente importancia del espacio interno que corroe e invade los volúmenes y las masas⁴⁷. Si estos rasgos pueden en parte definir las dos obras escultóricas de Barbi (por la preponderancia de intervenciones mínimas sobre la materia del objeto encontrado, o por la proximidad de la intervención escultórica a

⁴⁷ DORFLES, Gillo, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Gian Giacomo Feltrinelli, Milán, 1961

la línea del dibujo), finalmente el componente poético de interpretación del valor simbólico del objeto encontrado acaba prevaleciendo.

La obra de Barbi me recuerda a Bruno Munari que define la tarea del artista como:

“[...] la capacidad de comunicar a los demás un mensaje poético, expreso con formas, con colores, a dos o más dimensiones, con movimiento, sin preocuparse a priori si lo que saldrá es pintura o escultura o otra cosa aún.... con tal de que contenga este mensaje y con tal de que este mensaje consiga hablar, se haga entender también por un mínimo de personas.”⁴⁸

Jorge Barbi siempre me ha parecido privilegiar la poesía frente al efectismo formal, la búsqueda de una imagen sugerente más que sorprendente.

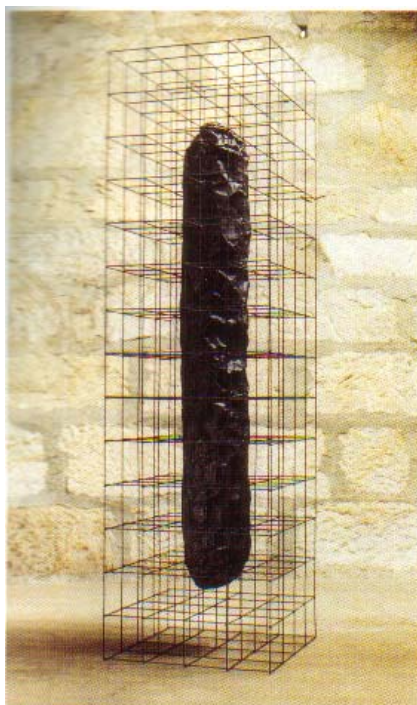


Fig. 12 Sin título, 1992

La obra *Sin título* de 1992 (**Fig. 12**) está compuesta por una estructura metálica, una especie de caja de red, que envuelve un objeto de origen marino, un tipo de boya encontrado en el mar. La boya se encuentra modificada por la erosión del agua y las corrientes.

El interior de la boya es de poliuretano y la superficie de hierro, cuyas marcas se deben a los continuos golpes recibidos después de que el objeto haya permanecido encallado entre las rocas.

No sabemos la razón de la forma y del material utilizado para construir la boya, razones que podemos sólo suponer, sin embargo sorprende la impresión de pesadez del objeto y, por contraste, la ligereza de la estructura de alambres que lo circunda y sostiene. Los golpes que han marcado la superficie del objeto parecen ser infinitos como los planos hipotéticamente definidos

por la red que envuelve el objeto. Un equilibrio precario, entonces, parece salvaguardar el objeto de los golpes que ha sufrido en su itinerario, en este recorrido que lo ha traído hasta nosotros. Sin embargo, al mismo tiempo, la red metálica parece bloquear el objeto en su actual posición vertical. El artista no revela nada sobre este objeto, no señala ninguna posible interpretación, sólo juega con los materiales preexistentes y los deja interactuar con el nuevo espacio, sugerido a través de los alambres. La boya parece estar bloqueada en su fluctuación por una red que la eleva del suelo, como si tuviera que seguir permaneciendo suspendida como cuando se hallaba en el mar.

⁴⁸ SAUVAGE, Tristan, *Pittura italiana del dopoguerra (1945-1957)*, Schwarz Editore, Milán, 1957, p. 333 (La traducción es mía)



Fig. 13 *Toute l'équipage*, 1993

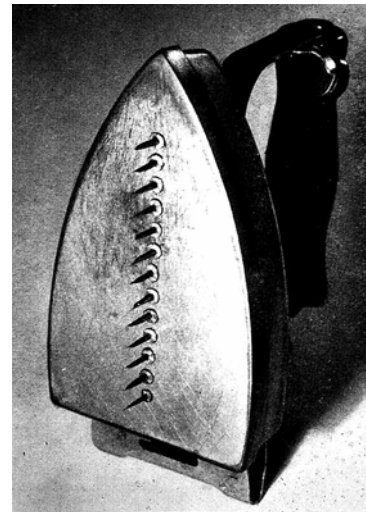


Fig. 14 Man Ray, *Cadeau*, 1921, (fabricado en 1974)

En otra obra de Barbi, *Toute l'équipage* de 1993 (**Fig. 13**), nos hallamos frente a una operación sustancialmente diferente. El artista aplica el mango de una bolsa de viaje a una piedra de color marfil, compuesta por lajas lisas de forma inusual. La piedra está cortada horizontalmente, formando distintos planos superpuestos de espesor diverso. La bolsa de viaje es así despiezable, y sus partes recuerdan a las rebanadas de un pan artesano. El título en francés parece crear una relación entre la obra y la tradición del *ready made*, sin embargo la contraposición entre función del objeto y forma, el carácter irónico de la pieza, remiten a las operaciones surrealistas. En particular, esta bolsa tan pesada que puede transformarse en bolsos de dimensiones más pequeñas, como una serie de *Samsonite*, me recuerda la obra de Man Ray *Cadeau*, una plancha con clavos (**Fig. 14**). La operación surrealista de Man Ray transforma una plancha en un objeto que ha perdido su inicial finalidad. La imposibilidad de planchar los pliegues de una camisa con una plancha con clavos, transforma un objeto cotidiano en un objeto desconocido, inquietante. Sin embargo, existe una fundamental diferencia entre la plancha de Man Ray y la maleta de Jorge Barbi: el componente desacralizado de la obra surrealista está ausente en la obra del artista gallego. Barbi no investiga sobre la función primaria de un objeto encontrado, no desea desorientar al espectador, operando una modificación inesperada de la funcionalidad originaria de un objeto. El artista parece más bien estar interesado en la forma de la piedra, en su valor estético. La piedra originaria de *Toute l'équipage*, no es un utensilio, como la plancha, sin embargo recuerda a un objeto que tiene una utilidad, la maleta. Al contrario, la plancha de *Man Ray* es un objeto que tenía una funcionalidad, sin embargo esta funcionalidad se pierde después de la metamorfosis operada con la aplicación de los clavos. En su manipulación, la piedra de Barbi asume una irónica funcionalidad y con ella un nuevo valor estético; el *Cadeau* de Man Ray, en cambio, pierde su funcionalidad y adquiere un sentido de provocación que me parece ausente en la obra de Jorge Barbi. *Toute l'équipage* es una de las obras

más afines a la poética surrealista, también por la ironía de su título, sin embargo es también una obra que evidencia la distancia del artista con los juegos desacralizados de las vanguardias surrealistas. La maleta de Barbi parece responder más a la exigencia de “pensar algo divertido”⁴⁹ y no tanto al deseo de revolucionar los cánones de la percepción.

⁴⁹ BARBI, Jorge, *Jorge Barbi*, Exposición Gamarra Garrigues, Madrid, Marzo 1995, p. 5

Segunda Parte: Objetos y conceptos

4.2.1 Relaciones entre objetos, lugares y tiempos

En la producción de Jorge Barbi se puede encontrar un *file rouge* que une los conceptos de espacio, lugar y tiempo, como si la obra escultórica no tuviese que mirar exclusivamente a las tres dimensiones del espacio, sino que pudiese jugar conceptualmente con las dimensiones del pensamiento y de la percepción.

La obra de 1988, *Cuatro posiciones de una misma piedra después de cuatro pleamares* (**Fig. 15**), utiliza el medio fotográfico para relatar los cambios de posición de una piedra en cuatro momentos temporalmente diferentes. El agente que ha provocado la modificación de la posición de la piedra es el mar, su movimiento relacionado con las mareas. No conocemos cuánto tiempo ha pasado entre las diferentes posiciones asumidas por la misma piedra, sin embargo sorprende la relación de la piedra con el espacio que la circunda, con las rocas rosadas que han impedido que fuese arrastrada al mar. También sorprende la forma extrañamente redonda de la piedra, su color blanco que puede hacer suponer que proceda de otros lugares. Su diferencia de tonalidad respecto al entorno subraya su extrañeza y recuerda a una pelota perdida por un niño que ha sido transportada por la corriente hasta la costa. Se podrían observar estas fotos durante horas, buscando una relación entre el fondo rocoso y la amplitud del desplazamiento de la piedra, el mar más o menos picado, la luz y la hora o la estación en la que el artista ha tomado la foto. Como si las tres fotos fuesen un informe, deseamos poner en relación los distintos elementos para saber algo más de aquel objeto que, de repente, no es sólo una piedra cualquiera, sino una piedra con una historia propia, con un protagonismo propio. También en este caso, el artista no sólo cuenta una historia, sino que revela la belleza de unas formas estéticas.

Ahora bien, como escribe Stefano Zecchi:

“L'arte è conoscenza; è, per se stessa, attività originaria formativa che non si esaurisce nella rappresentazione: è energia creativa che trasferisce nella molteplicità dei fenomeni un significato simbolico determinato, una forma. L'arte non rispecchia un dato empirico: lo simbolizza in una forma. Senza quest'attività non c'è arte.”⁵⁰

⁵⁰ “El arte es conocimiento; es, por sí mismo, actividad originaria formativa que no se agota en la representación: es energía creativa que transfiere a la multiplicidad de los fenómenos un significado simbólico determinado, una forma. El arte no refleja un dato empírico: lo transforma en símbolo, en una forma. Sin esta actividad no existe arte.” en ZECCHI, Stefano, *L'artista armato. Contro i crimini della modernità*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1998, p. 30 (La traducción es mía)



Fig. 15 Cuatros posiciones de una misma piedra después de cuatro pleamares, 1988

En este sentido, las fotografías de Barbi no representan simplemente cuatro posiciones de una piedra después de cuatro pleamares, sino que interpretan los datos de un modo estético, transformándolos en formas artísticas. Entre una multiplicidad de fenómenos, el artista ha escogido éstos, y su elección es una elección creativa, su sorpresa frente a un fenómeno natural que de otra manera, probablemente, nos dejaría indiferentes.

Hay que subrayar, además, otro componente del objeto encontrado, de su relación con el tiempo y el espacio, una dimensión más íntima que es aquella del recuerdo, como si se tratara de una búsqueda del tiempo perdido semejante a la concepción de Proust, aunque menos melancólica, más jocosa, dispuesta a transformar la añoranza por las cosas perdidas en una forma estética capaz de restituirlas.

El propio Barbi relata el origen de la obra *Hacia el norte en diciembre* (**Fig. 16**), de 1990⁵¹. En la primavera de 1990, durante un viaje hacia Marruecos, el artista pasa por Granada. Atraído por un escaparate, se para a mirar unas pizarras expuestas entre cuadernos y otros objetos para la escuela. El escaparate le llama la atención porque contiene unos objetos que, en nuestra edad adulta y absorbidos por la tecnología, ya no estamos acostumbrados a usar. Barbi pregunta al comerciante si tiene otras pizarras disponibles, además de aquellas expuestas en el escaparate. En el almacén, el artista

encuentra los dos últimos paquetes de veinticinco unidades, escondidos y olvidados entre otras mercancías. Después de haber enviado por correo las pizarras a A Guarda, continua su viaje hacia el sur y, de vuelta a casa meses más tarde, decide construir una caja de madera que contenga las distintas pizarras. Sobre las pizarras dibuja la parte de firmamento que se observa mirando hacia el norte en diciembre.

⁵¹ BARBI, Jorge, *Jorge Barbi*, Deputación de Pontevedra, Servicio de Publicacións, Pontevedra, junio 1999, p. 61

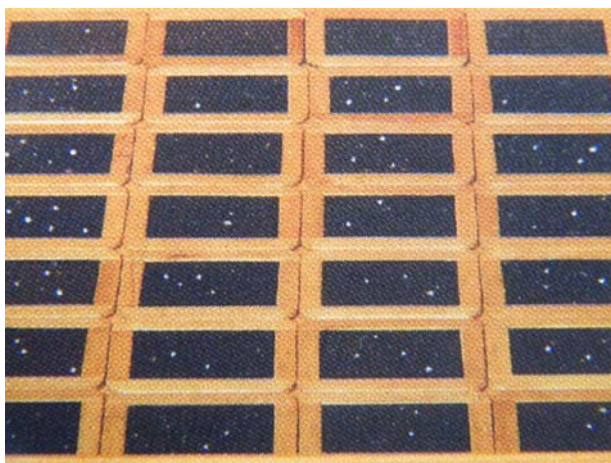


Fig. 16 Hacia el norte en diciembre, 1990

Afirma el artista:

“Si pudiéramos indicar qué cosas no han cambiado desde la visión de la infancia hasta la que ejercemos ahora, siendo generosos y sin ser científicamente exigentes, ese ordenamiento de estrellas podría ser una de ellas.”⁵²

Me parece muy sugerente el “sin ser científicamente exigentes”. La obra no quiere ser una constatación empírica sobre el paso del tiempo o un análisis sobre un elemento de la naturaleza que parece eterno, sino que, por el contrario, revela una percepción subjetiva del tiempo. En la representación del artista, el cielo estrellado no ha cambiado, porque lo percibimos del mismo modo cuando somos niños y cuando somos adultos, pues, para la mayoría de nosotros, el cielo estrellado no es objeto de especulaciones científicas. Nuestra percepción, por lo tanto, no ha cambiado, pero las pizarras nos traen a la memoria algo que pertenece al pasado, algo que atañe a nuestros recuerdos de escuela. Se trata, además, de un recuerdo que las nuevas generaciones no pueden compartir del mismo modo, porque estas pequeñas pizarras no sólo están relegadas a un tiempo lejano, sino que son anacrónicas, prácticamente desconocidas para los escolares de nuestros días. La fascinación de estas pizarras no puede competir con las nuevas pantallas extra-planas de ordenador. La obra, entonces, no revela el recorrido de un tiempo lineal, escandido en unidades temporales sucesivas, sino un tiempo subjetivo, un tiempo que pertenece a la memoria. La pizarra, como el cielo estrellado que se encuentra dibujado en ella, puede ser considerada en consecuencia como un símbolo, en la acepción utilizada por Stefano Zecchi⁵³.

Bajo esta luz, su obra se puede considerar como una forma simbólica que une el tiempo pasado, simbolizado por la pizarra, con el tiempo presente, para engendrar un instante de contemplación que confiere al mismo objeto un significado nuevo y poético.

⁵² Id., *Ibid.*, p. 61

⁵³ “La modalidad temporal de la forma simbólica es el instante, la instantaneidad con la que dos partes se enlazan para engendrar una tercera. El instante, esta capacidad del símbolo de actuar de manera creativa, salva el paso del tiempo y lo transmite para conferirle significado en el presente.”, ZECCHI, Stefano, *L'artista armato. Contro i crimini della modernità*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1998, p. 88-89 (La traducción es mía)

En la obra de Barbi, el tiempo regala a los objetos una especie de *plusvalía*.



Fig. 17 Cosecha del '95, cosecha del '96, 1996

Para la obra *Cosecha del '95, cosecha del '96* (Fig. 17), el artista recoge unas varas durante la primavera del 1995 y la primavera del 1996. La tarea de subir el monte en distintos días, seleccionar las varas, quitar la corteza y secarlas al sol, es la misma que tradicionalmente realiza un campesino para poder luego utilizarlas en distintos quehaceres. Las varas recogidas por Barbi, sin embargo, no tienen ninguna utilidad, sino que se presentan al espectador envueltas en un material plástico como si se tratase de una extraña mercancía. Escribe Barbi: “Sea cual sea su nueva utilización, ese envoltorio no encierra unas varas sino el tiempo, no contabilizado, pero real y vivido, de su recolección”⁵⁴. Podemos preguntarnos, entonces, si el valor de estos

bastones depende del trabajo empleado y de la fatiga necesaria para recoger las maderas; si se aplica un valor distinto a la cosecha del '95 y a la del '96; si este valor depende de una cosechada más o menos afortunada; si hay años mejores o peores para cosechar varas, etc. En realidad, la belleza de esta obra reside simplemente en la elección del artista, en su decisión de empaquetar cada vara en un envoltorio, como para subrayar su carácter de “regalo”, de encuentro afortunado, y también depende de la complejidad de su estimación: las varas tienen un valor de mercado definido por el tiempo empleado para acometer el trabajo artesanal, y un valor “estético” que depende de la propia elección del artista. El tiempo necesario para encontrar y trabajar las varas no define sólo su valor económico sino que define el valor subjetivo de un descubrimiento, el valor de una cosecha más o menos afortunada. La búsqueda de un objeto añade un valor simbólico: el hecho de que el artista decida ponerse en camino para encontrar “algo” concede al objeto encontrado una *plusvalía*, un aura que no depende sólo de la distancia del objeto, sino de las dificultades que el artista ha superado para gozar de aquel encuentro, del tiempo necesario para que el encuentro afortunado entre buscador y objeto pueda tener lugar. Se puede subrayar también el contraste entre el objeto de origen natural, la vara, y su envoltorio, que tiene un aspecto industrial, o el contraste entre el objeto

⁵⁴ BARBI, Op. cit., p. 101

encontrado casualmente y simplemente “presentado” y su confección, que lo transforma en mercancía.

En el prefacio a los textos de estética de Baudelaire, Jean Christophe Bailly⁵⁵ recuerda las reflexiones de Walter Benjamin⁵⁶ dedicadas al tema de la belleza y las dos posibles definiciones de ésta. Según la interpretación de Jean Christophe Bailly, es necesario renunciar a la naturaleza para que sea posible intuir la “ semejanza”, para que puedan verificarse las correspondencias. El aura vive en el seno de la mercancía: sólo los objetos reproducibles pueden generar el aura. La transformación, entonces, de un objeto encontrado de origen natural en un objeto fabricado, en una mercancía, es necesaria para que éste pueda asumir un valor estético.

La vara elegida por Barbi ha sufrido las modificaciones típicas de un producto cuando ha sido confeccionada por el artista; sin embargo, su aspecto recuerda a los bastones que utilizan los campesinos, aunque ya no es simplemente un bastón. Del mismo modo que la cosecha de la uva es necesaria para la producción del vino y que su tratamiento y embotellamiento define la calidad del producto con respecto al año de cosecha, así las varas de Barbi se transforman en producto. Sin embargo, la belleza de la obra depende de la relación entre el objeto común, la vara, y su estado actual de obra de arte, de objeto buscado y escogido. En esta correspondencia entre objeto natural y objeto fabricado radica la belleza de la obra de arte. La ironía implícita que cuestiona el sistema del arte y la cultura del consumo se “destempla” en el cuidado formal, en esta confección que polemiza con las reglas de nuestra economía y que, sin embargo, transforma una vara en un objeto que tiene un valor estético autónomo, al margen de cualquier crítica.

En la obra *Tus propiedades en rojo; las mías en azul*, de 1996, (**Fig. 18**) el artista reflexiona irónicamente sobre el contraste entre la concepción de la propiedad de un individuo y la definición de la propiedad del catastro. Las reorganizaciones del territorio, con el paso del tiempo, redefinen las parcelas de una zona y la percepción del paisaje. La percepción del ciudadano muy a menudo no coincide con el mapa catastral sino que depende de su vivencia, de cómo ha utilizado y de cómo se ha amoldado al territorio, de las referencias y de los recuerdos que han formado parte de su vida. Por otra parte, la percepción que tenemos del paisaje tiene muy poco en común con su representación en un mapa. Barbi reproduce el viejo plano catastral del Baixo Miño, en la provincia de Pontevedra, y los mapas de los terrenos donde se encontraban las casas que ha alquilado entre 1978 y 1988. El artista redefine entonces las porciones de terreno de los pisos según las nuevas

⁵⁵ “[...] « il faudrait finalement définir le beau comme l’objet de l’expérience dans l’état de ressemblance [...] » « l’expérience dans l’état de ressemblance » définit ce territoire mobile où la puissance de remémoration de correspondances peut retentir à l’intérieur d’une univers qui a renoncé à la nature.”, BAILLY, Jean Christophe , " La surface profonde, Naissance de la modernité ", en Baudelaire, *Ecrits esthétiques*, Éditions 10/18, Paris, 1986, p. 24

⁵⁶ BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l’apogée du capitalisme*, Payot, Paris, 1982, p. 213

reordenaciones del territorio y enseña al espectador el resultado final: una serie de fragmentos de casas desparramadas por el territorio como si se tratara de un puzzle.

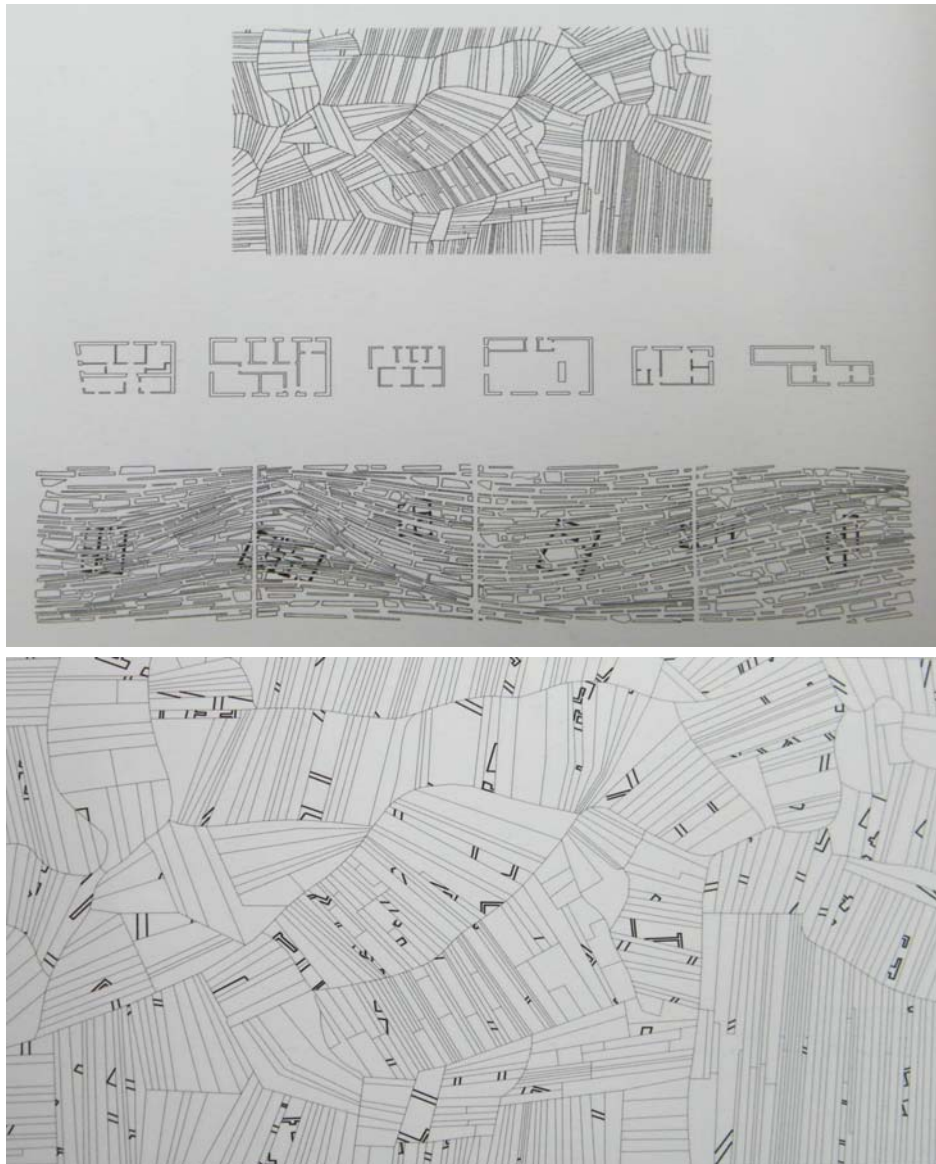


Fig. 18 Tus propiedades en rojo; las mías en azul, 1996

El tiempo, con las modificaciones de las organizaciones territoriales y de las propiedades, ha perturbado la percepción del territorio, creando una fractura entre la representación del plano catastral y el espacio vivido por el propio artista. En una tierra de inmigrantes como ha sido Galicia, el uso de un terreno a menudo se transmitía de generación en generación, sin tener noticias del paradero o de la suerte del propietario original, que se había marchado al extranjero. El uso transmitido o consensuado entre vecinos o parientes modificaba las propiedades originarias sin que el catastro jugara ningún papel en el proceso, creando una escisión entre el uso efectivo del territorio y la propiedad, entre la necesidad de reorganizar las parcelas por parte de las instituciones y la posibilidad de verificar la propiedad de los terrenos. El tiempo, en consecuencia, ha redistribuido el territorio según lógicas aleatorias o disímiles, considerando las relaciones

personales, las necesidades contingentes, la falta de control, etc. La historia de la propiedad y de la utilización de los terrenos diseña unos mapas que no se pueden superponer sino dividiendo el territorio en una multitud de fragmentos sin sentido.

Jorge Barbi investiga las modificaciones aportadas por el tiempo también en la obra *Entre puntos cardinales*, de 1994 (**Fig. 19**). El paso del tiempo se encuentra reflejado en las modificaciones de la sombra proyectada por el sol sobre las formas curvas de un huevo. El huevo se encuentra suspendido de una vara en un espacio abierto. El propio huevo aparece representado en cuatro fotografías distintas, iluminado de frente, desde la izquierda, desde atrás o desde la derecha, dependiendo de si la luz solar procede del norte, del oeste, del sur o del este. Las cuatro fotografías retratan no solo las modificaciones de la luz determinadas por las distintas posiciones del sol, sino el paso de la luz matutina a la luz vespertina. El paso del tiempo, en este caso, no modifica el objeto representado, sino la percepción que el espectador tiene de él. Por la simplicidad de la puesta en escena de las fotografías, de forma cuadrada y dispuestas una al lado de la otra sobre un fondo blanco, por la inserción de las letras *N*, *O*, *S*, *E* debajo de las distintas imágenes para señalar los cuatro puntos cardinales, ésta obra parece revelar una estética de resonancia oriental, una particular atención por el equilibrio formal, por la composición, por los datos naturales. Parece nacer, como el arte japonés, de una particular forma de percibir y vivir la naturaleza, como si la elegancia de las formas naturales tuviese que estar regida o sublimada por unas normas estéticas.

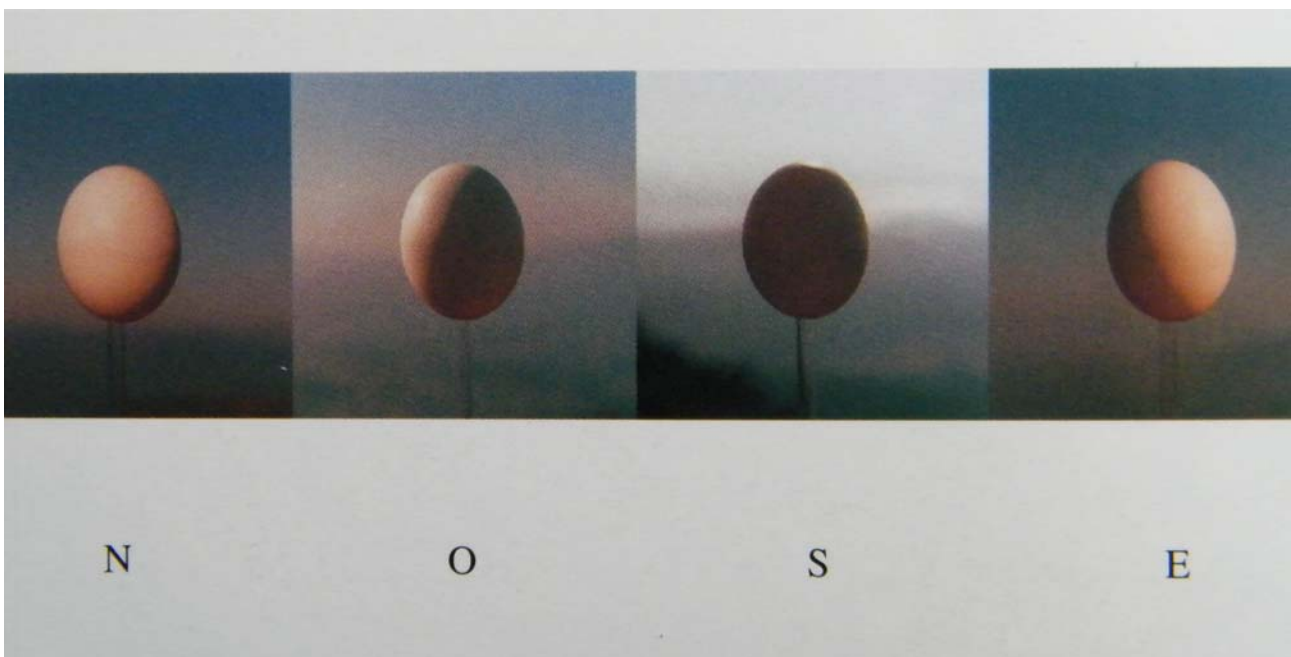


Fig. 19 Entre puntos cardinales, 1994

Barbi fotografía un huevo, una forma natural, aparentemente sin aportar ninguna modificación, exceptuando el palito que permite que el huevo se mantenga en pie. Sin embargo, la suspensión del huevo en un espacio indefinido que encierra un horizonte de nubes, que cortan el espacio de la composición, transforma la serie fotográfica en algo extraño, “artificial”, una representación controlada por el equilibrio entre luces y sombras, entre el color claro del huevo y el gris azulado del cielo. La elección de utilizar un huevo para representar las modificaciones de la luz con el paso del tiempo, además, no sólo se justifica por sus formas curvas, que recogen mejor la luz, sino también por su forma simbólica, por su valor de arquetipo, de forma originaria. El huevo es símbolo de fertilidad, de nacimiento, del principio u origen, pero es también un objeto frágil, que rechaza el contacto y necesita un espacio que lo proteja. El huevo de la obra de Jorge Barbi es un objeto que construye un espacio casi arquitectónico alrededor, una construcción de proporciones entre luz y atmósfera que crea un equilibrio estético. Su fragilidad parece dejar al objeto solo en el medio del espacio y, sin embargo, la composición transmite una sensación de tranquilidad, de equilibrio.

Este objeto tan frágil, este huevo suspendido, parece transformarse en arquitectura, reunir en sí los conceptos de espacio y tiempo. Se trata de una obra bella por su equilibrio entre la representación de un tiempo fugaz, el instante del disparo fotográfico, y un tiempo eterno, el recorrido del sol y los cambios de la luz.

Sin embargo, la belleza y el carácter enigmático de la imagen tienen, también en este caso, una lectura irónica. Parece que el artista no puede evitar bromear y estas imágenes parecen ser demasiado trascendentes. Así, la inscripción N, O, S, E, que remite a los puntos cardinales, parece asumir una nueva significación y, simplemente, dejarnos sin explicaciones: “No sé...”.

No sabemos, no tenemos ninguna interpretación ni ninguna lectura unívoca. La obra de arte se deja mirar para dejar que nuestra imaginación construya su propio espacio, su propio mundo. Los itinerarios, como los puntos cardinales, son sólo líneas imaginarias trazadas para controlar el territorio, sin embargo, parece decir Barbi, el mundo siempre se ha resistido a entrar en un mapa.

4.2.2 La metonimia, la metáfora y el símbolo como método

La metonimia es una figura retórica que utiliza, en lugar del término que es propio, otro que tiene con el primero una relación lógica. De uso frecuente en el lenguaje hablado, la metonimia puede ser considerada como el eslabón de una cadena que lleva hacia la evolución semántica de las palabras. Las metonimias más difusas son las que indican la causa por el efecto, o viceversa, el contenido por el continente, lo abstracto por lo concreto, el símbolo por un objeto o concepto, etc.



Fig. 20 Las cuatros verdades, 1989

El objeto encontrado frecuentemente se asienta, más que en el símbolo o la metáfora, en la metonimia, en el sentido de que indica mediante la forma su relación con otra forma. Ésta última revela una relación lógica con un concepto, o define, más frecuentemente, un nuevo valor estético-poético asociado a la relación formal entre los dos objetos. En la obra *Las cuatro verdades*, de 1989 (**Fig. 20**), Barbi define una relación metonímica entre las hojas de un libro, el objeto encontrado y el concepto de verdad. La obra está constituida por tres piezas de origen natural que, por su forma, recuerdan a un libro cuyas páginas hayan sido abiertas en abanico por un golpe de viento. La asociación formal entre estos objetos y unos libros es casi automática. El artista, sin embargo, crea una relación ulterior entre estas formas y un concepto que podría estar contenido en los libros. El contenido, “la verdad”, evoca entonces al continente, el libro. El artista añade, entre el título

metonímico de la obra, el objeto encontrado y la forma de un libro, un cuarto elemento. La obra se intitula *Las cuatro verdades*, sin embargo está formada por tres objetos, hay sólo tres “libros”. En su catálogo, bajo la reproducción de la obra, Jorge Barbi añade: “La cuarta no se dice”⁵⁷. Así pues, estos tres objetos que recuerdan a tres libros y que, sin embargo, no se pueden hojear ni se pueden abrir, contienen una verdad que no se puede leer y remiten a una cuarta que ni siquiera se puede decir.

En el libro *La metáfora inaudita*, Ernesto Grassi⁵⁸ afirma que la filosofía tradicional pretende obtener la identificación lógica del objeto y, por consiguiente, elimina cualquier pensamiento y termino asociado a la sensibilidad, al tiempo, al lugar y a las pasiones. Esto significa negar también la función de la metáfora, porque el *transferir* el significado de un término, que ha sido definido racionalmente, invalida su identidad. Las transposiciones, las metáforas, las imágenes que sustituyen al concepto, oscurecen el procedimiento lógico. Por tanto, la filosofía tiene que elevarse al nivel de la *Idea*, sin pararse en el ámbito de la fantasía o del arte. Sin embargo, el romanticismo alemán encuentra el origen de la manifestación de la realidad propio en la actividad y en la experiencia existencial de la palabra. Esta experiencia no es identificable con el procedimiento racional dialéctico. El acto originario, entonces, es la experiencia que no se puede deducir de la palabra. El autor cita entonces una afirmación de Novalis contenida en *Monolog* de 1798:

“Intorno al parlare e allo scrivere, circolano stranezze. il retto discorrere non è che un gioco di parole, mentre l'errore ridicolo, di cui ci si deve meravigliare, è che la gente crede di parlare in funzione delle cose”⁵⁹.

En el texto de Novalis están contenidas tres tesis: el lenguaje es un juego, el lenguaje no adviene (como generalmente se piensa) en función de la determinación del ente; el lenguaje adviene sólo en función de sí mismo.

A mi modo de ver, la operación de Barbi se acerca a la concepción del romanticismo alemán, que encuentra el acto originario de la manifestación de lo real propio en la actividad y en la experiencia existencial de la palabra. Sin embargo, el acto originario, en este caso, no es “la experiencia no deducible de la palabra”, sino la experiencia no deducible de la obra de arte. El lenguaje, también el artístico, es un juego, no nace para determinar la naturaleza de un objeto, sino que nace en función de sí mismo. La operación artística de Jorge Barbi no encuentra en los tres objetos las cuatro verdades anunciadas en el título, sino que, simplemente, el lenguaje artístico se transforma en un

⁵⁷ BARBI, Jorge, *Jorge Barbi*, Deputación de Pontevedra, Servicio de Publicacións, Pontevedra, junio 1999, p. 29

⁵⁸ GRASSI, Ernesto, *La metáfora inaudita*, Aesthetica edizioni, Palermo, 1990

⁵⁹ “Alrededor del hablar y escribir, circulan extravagancias. El recto discutir no es que un juego de palabras, mientras que el error ridículo, que tendría que extrañarnos, es que la gente cree de hablar en función de las cosas”, en Id., *Ibid.*, p. 103 (La traducción es mía)

juego de formas, así como el lenguaje, según Novalis, se transforma en un juego de palabras. Cuando Novalis subraya el error ridículo que nos hace creer en poder hablar en función de las cosas, me recuerda a la siguiente frase de Barbi:

“Poco a poco vamos aprendiendo a opinar más que por nuestras convicciones, por la inconsistencia de la de los demás. Cuando decimos: «Me gustaría no pensar en nada», deberíamos conformarnos con decir «me gustaría, de una vez, pensar algo divertido»⁶⁰.

En cierto sentido, cuando Novalis habla del lenguaje como un juego, válido siempre porque en función de sí mismo, el poeta está apoyando la idea de un lenguaje artístico absolutamente libre. El lenguaje del arte tiene que despojarse de cualquier pretensión ridícula de adaptarse a convenciones preestablecidas: el arte tiene que representar la transformación del lenguaje en un juego. En este sentido, parece afirmar Jorge Barbi, la cuarta verdad no se dice porque su sencillez despertaría muchas perplejidades: el arte reside también en la capacidad de no tomarse demasiado en serio.

Las dos piedras del *Objeto encontrado* de 1988 (**Fig. 21**) forman un eje sobre el que gira todo el mecanismo de un molino de agua. A causa de la fricción entre estos dos elementos, se conforma el hueco donde la pieza superior se insiere en la inferior. El artista cuenta⁶¹ haber regalado este objeto a un amigo, sin ofrecer ninguna explicación sobre su origen. El amigo creyó que el autor del objeto era el propio Barbi: el objeto pierde su valor de uso y se considera como el fruto de una intencionalidad artística, hasta que el propio artista no decide contar su verdadero origen. El hecho de que, como precisa Jorge Barbi, en India existan piedras semejantes que se utilizan para majar el arroz y que, al mismo tiempo, estas piedras son adoradas como símbolo de la divina pareja en la tradición tántrica, demuestra que el componente simbólico de este objeto, asociado o no a su función, depende exclusivamente de su forma.

Esta complejidad del objeto común, su valor religioso, simbólico o simplemente funcional, se encuentra analizada en un artículo de Arthur C. Danto donde el filósofo imagina que dos tribus distintas utilizan marmitas y cestas, pero cada una considera estos objetos sagrados o utilitarios. Los cestos, por una de las dos tribu, pertenecen a lo que Hegel llama el Espíritu Absoluto, mientras que las marmitas forman parte de la Prosa del Mundo. Lo contrario acaece en la otra tribu⁶². Es difícil afirmar, contra Danto, que para que un objeto tenga un valor simbólico tiene que tener una forma que encarne este valor, sin embargo, me atrevo a pensar que los objetos tienen siempre una forma

⁶⁰ BARBI, Jorge, *Jorge Barbi*, Exposición Gamarra Guarrigues, Madrid, Marzo 1995, p. 5

⁶¹ BARBI, Jorge, *Jorge Barbi*, Deputación de Pontevedra, Servicio de Publicacións, Pontevedra, junio 1999, p. 39

⁶² DANTO, Arthur C., “Arte y artefacto en África”, en *Más allá de la Caja Brillo*, Akal, Madrid, 2003, p. 95

significativa cuando adquieren un valor simbólico. Éste, por lo menos, es el caso del objeto encontrado de Barbi.



Fig. 21 Objeto encontrado, 1988

Nos encontramos frente a una forma que deviene un objeto artístico gracias a la elección del artista, una forma que es totalmente independiente de su valor de uso y que, independientemente también del tiempo y del espacio y con funciones distintas, mantiene su valor simbólico: para algunos un símbolo religioso y, para otros, un símbolo estético. Las formas de estas dos piedras, su pesadez, sus superficies lisas, son los elementos que definen el objeto como algo único y digno de nuestra atención. Aunque este objeto se halle en un periodo distinto del nuestro y en una zona del mundo diferente que no le otorga, por tradición, ningún valor místico, ningún uso y ningún valor simbólico, este mismo objeto podría mantener su relevancia formal. En mi opinión, ni la historia ni la utilidad otorgan al objeto una cierta relevancia, ni tampoco nuestra curiosidad sobre su origen transforma el objeto en algo digno de contemplación, sino que su propio lenguaje formal lo distingue de los demás objetos. Algo arcaico y fascinante conduce nuestra atención hacia estas formas sorprendentes y no es por lo tanto difícil de creer que el amigo de Barbi lo considere como una obra del artista.

Este objeto encontrado recuerda al objeto encontrado de 1984, aquel objeto extraño constituido de infinitas láminas de corcho superpuestas que había sido producido en los años 60, en la zona de Oporto, y que había alcanzado la costa de Galicia llevado por la corriente del océano. Sin embargo, Barbi no cuenta su hallazgo de las dos piedras de molino, su encuentro con el *Objeto encontrado* de

1988, porque la fascinación de este último objeto depende de sus formas, iguales en India y en Galicia (aunque su utilización y su carga simbólica sean completamente distintas). Tanto el *Objeto encontrado* de 1984 (**Fig. 7**) como el de 1988 (**Fig. 21**), sin embargo, adquieren un valor singular que depende de una distancia espacial y del descubrimiento fortuito de un uso antes desconocido. Se puede revelar, en ambos casos, una especie de búsqueda, aunque no predeterminada, sobre el sentido y los orígenes que simplemente unen, como una línea, elementos diferentes y distantes, para crear, finalmente, un “nuevo objeto”. Esta búsqueda es muy semejante a un juego, al lenguaje, que Novalis define como un “juego de palabras”. Cada juego, según Ernesto Grassi⁶³, utiliza elementos, instrumentos que son algo real: naipes, dados, colores, sonidos, etc.; y cada juego tiene su lenguaje. Jorge Barbi, finalmente, utiliza para jugar unos objetos con una identidad vaga. Sin embargo, el juego, además de instrumentos, necesita de la definición de unas reglas, que no son deducibles de los propios instrumentos utilizados para jugar, y una mecánica de hechos o acciones que permiten el desarrollo del propio juego. Los objetos de Barbi, siguiendo esta hipótesis, revelan las posibilidades que están escondidas en el juego y que no pueden ser individuadas a priori, antes de empezar a jugar. Esta parte de aleatoriedad es la que despierta la curiosidad del espectador, porque las posibilidades se revelan en las varias historias de los distintos objetos, así como en las distintas percepciones que el propio espectador experimenta. En esta actividad se puede reconocer una “doble actividad metafórica”, porque un objeto encontrado no es una simple piedra o un trozo de corcho, sino también su propia historia, una historia contada por el artista o simplemente imaginada por el espectador.

En cierto sentido, delante de los objetos de Jorge Barbi se verifica lo que Proust ha descrito en la *Recherche du temps retrouvé*, refiriéndose a la lectura: cada espectador, cuando mira una obra, mira a sí mismo. La obra de arte es una especie de instrumento óptico que el artista ofrece al espectador para permitirle divisar lo que, sin la obra de arte, no habría tal vez visto en sí mismo.

Jorge Barbi no parece querer ofrecer al espectador un significado unívoco para descifrar sus obras, sin embargo, en su catálogo⁶⁴ se encuentran breves relatos sobre las vicisitudes que lo han llevado a descubrir un objeto o a crear una determinada pieza. El origen de una idea ofrece una nueva clave de lectura para apreciar la obra.

Respecto a la obra *Arriba y abajo* (**Fig. 22**), de 1993, el artista cuenta haber encontrado, empilados a los pies del monasterio de Samos, en la provincia de Lugo, algunas tejas de pizarra, pertenecientes

⁶³ GRASSI, Op. cit., p. 104

⁶⁴ BARBI, Op. cit. p. 68

al tejado de la iglesia del mismo monasterio. La forma ojival cubierta de líquenes le recuerda al propio espacio religioso del cual estas tejas habían formado parte. Según Barbi, en un orden espacial mental, Dios se coloca en alto y fuera con respecto a nosotros, que nos hallamos dentro y abajo. En la estructura del templo, entonces, la teja horizontal es el límite físico entre estos dos espacios. La obra *Arriba y abajo* está constituida por una estructura de metal que, partiendo de la teja de pizarra que se halla en el centro de la composición, forma como dos proyecciones del propio objeto, terminando a los dos lados opuestos de éste. Las reproducciones de los contornos de la teja, estilizadas por el alambre, son de dimensiones diferentes y aumentan la impresión de distancia desde el centro, como en una proyección de axonometría. La teja parece, en consecuencia, infinitamente pequeña, y todas las dimensiones, el alto y el bajo, la distancia y la proximidad, se perciben de un modo ilusorio. La elegancia y simplicidad de la estructura metálica, además, aumentan la sensación de rarefacción y la percepción es la de un espacio donde están eliminados los conceptos de distancia y barrera.



Fig. 22 Arriba y abajo, 1993

No creo que, en la obra de Barbi, se pueda hablar de un espacio sagrado o de un simbolismo místico, sin embargo creo que en esta obra se puede encontrar un carácter simbólico que pertenece a la misma forma. La teja del monasterio, en efecto, recuerda a la planta basilical o la tiara de los obispos.



Fig. 23 Templo, 1993

La operación de abstracción que Barbi efectúa sobre los objetos encontrados nos reenvía a la antítesis definida por Wilhelm Worringer en su ensayo *Abstraktion und Einfühlung*, de 1908. El autor definía el concepto de *Einfühlung* como una especie de relación feliz con el mundo exterior, una relación capaz de producir la forma de belleza que se encuentra en las obras del renacimiento italiano o en cierto periodo de la antigüedad. Sin embargo el *Einfühlung* no es la única relación posible del alma con el arte. Al lado opuesto del *Einfühlung*, que se podría traducir por “empatía”, existe la exigencia de crear formas diversas del naturalismo clásico, una exigencia que Worringer llama “abstracción”. El término “abstracción”, en Worringer, no tiene ninguna relación con el término que utilizamos en la historia del arte moderno: para el crítico, abstraer supone representar un objeto del que se tiende a separarse, pero no significa su anulación⁶⁵. En cierto sentido, se puede suponer que la abstracción operada por Barbi se acerca a esta interpretación: el artista no anula el objeto que lo ha inspirado, pero tiende a separarse de él, intenta crear algo nuevo que, no obstante, mantenga una relación estrecha con su referente. Sin embargo, en la obra de Barbi no hay ninguna separación traumática respecto a aquella especie de “empatía”, o relación feliz con el mundo exterior, que Worringer pone en antítesis a la abstracción. Barbi utiliza los objetos y los referentes de la realidad revelando una natural sintonía con el mundo exterior. Sus objetos parecen nacer espontáneamente de la realidad que nos rodea y transformarse en obras de arte sólo por mérito de su sensibilidad artística, de su naturaleza originariamente poética.

En la obra *Templo* (**Fig. 23**), de 1993, Barbi utiliza unas tejas como en *Arriba y Abajo* y las pone unas al lado de las otras para formar aquello que parece, precisamente, un templo. La forma simbólica que deriva del

⁶⁵ BAZIN, Germain, *Histoire de l'histoire de l'art. De Vasari à nos jours*, Éditions Albin Michel, Paris, 1986

objeto encontrado no se contrapone al origen del objeto utilizado, simplemente el artista nos revela una analogía inesperada. Barbi juega también con la textura y las características propias del material del objeto. La pizarra consumida por el tiempo, rasgada por la intemperie, alude a los muros de una iglesia antigua, de una basílica. Y hay otro elemento, a mi parecer, que aumenta la sensación de encontrarse frente a un objeto precioso, único: muchas obras del artista parecen ser frágiles, como si tuviesen que ser preservadas de la destrucción, como si pudieran desaparecer o deshacerse en un instante; parecen juegos de naipes que, gracias a su definición como obra de arte, necesitaran ser protegidos; la estructura de metal de *Arriba y abajo*, como las tejas de *Templo*, que parecen haber sido simplemente apoyadas una cerca de la otra para crear un espacio, ofrecen una sensación de inestabilidad, de delicadeza. También las dimensiones de sus obras, que en el caso de los objetos encontrados son casi siempre relativamente pequeñas, subrayan la delicadeza de las formas. Barbi parece jugar con equilibrios precarios, líneas sutiles, materiales que reflejan el paso del tiempo. Se puede adivinar en su lenguaje una magia que depende del carácter precario de los objetos, sobrevivientes al tiempo, regalados y conservados para la memoria. Son obras que parecen responder a la exigencia de Novalis interpretada por Stefano Zecchi:

“[...] la realtà è estetica, la realtà è leggibile esteticamente: il linguaggio della poesia è l'unico linguaggio sincretico, è di fatto tutto ciò che può essere 'spiegazione’.”⁶⁶

El valor simbólico está relacionado con el lenguaje, que transforma la realidad en su traducción estética. Una obra como en “*In girum imus nocte et consumimur igni* (Fig. 24), de 1998, está constituida por un antiguo disco para cortar la madera, encontrado en Áncora, Portugal. La frase

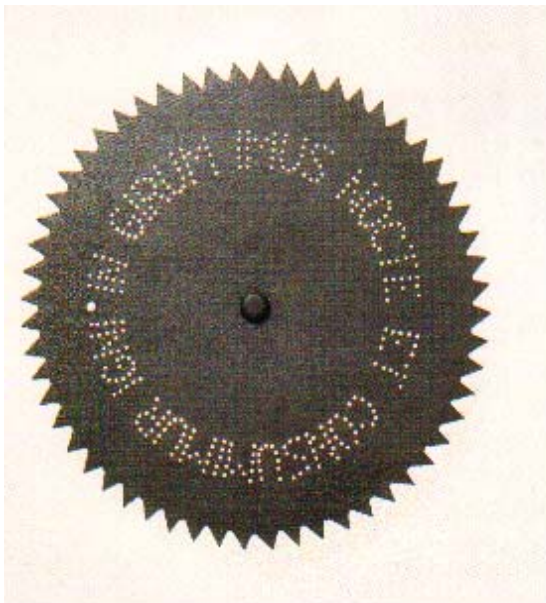


Fig. 24 *In girum imus nocte et consumimur igni*, 1998

que se encuentra en la superficie del disco está perforada en un círculo y es un palíndromo, un verso que se puede leer de derecha a izquierda y de izquierda a derecha. El palíndromo es de Guy Debord: giramos en la noche y nos consumimos en el fuego.

Guy Debord formó parte del movimiento de los *Situacionistas*, grupo que guió los acontecimientos del mayo del 68 francés. Originariamente, se trataba de un pequeño grupo de artistas de vanguardia, influenciado por el dada, el surrealismo y el *lettrismo*. Finalmente los situacionistas deseaban eliminar las categorías del arte y de la cultura y transformar estos conceptos en componentes de la vida de todos los días⁶⁷.

⁶⁶ “La realidad es estética, la realidad se puede leer estéticamente: el lenguaje de la poesía es el único lenguaje sincretico, es de hecho todo lo que puede ser 'explicación’” en ZECCHI, Stefano, *La bellezza*, Bollati Boringhieri, Turín, 1990, p.76 (La traducción es mía)

⁶⁷ MARSHALL, Peter, *Demanding the impossible, A history of Anarchism*, Fontana Press, Londres, 1992, p. 551-553

Precisamente Debord condena la falsa vanguardia de los artistas que declaran la muerte del arte agitándose demasiado y que expresan nuestro tiempo incoherente proclamando cosas viejas tan sonoramente como si fuesen nuevas: estos tiempos de incoherencia planificada, de aislamiento y sordera asegurada por la comunicación de masa, de mentira garantizada como si fuera científicamente probada y de un poder técnico a disposición de la debilidad mental. Parece que el palíndromo de Debord resume la situación de confusión que vivimos en nuestros días, esta sensación de vivir en una época falsamente “iluminada”, que sacrifica al individuo en nombre de unas verdades dudosas. La obra de Barbi juega por tanto con el lenguaje y utiliza el palíndromo de Debord para que la frase pueda dar vueltas infinitas sobre la rueda de una sierra. Una vieja rueda dentada se transforma en el símbolo de una condena eterna, de un infinito repetir de los acontecimientos, como si a un movimiento artístico siempre tuviese que seguir una nueva vanguardia que condena a la primera, hasta consumirse en el fuego de sus batallas y permitir que un nuevo movimiento nazca de su ceniza.

Se puede subrayar un componente dadaísta en el arte de Barbi, sin embargo, sus obras son más irónicas y menos “anárquicas” que las obras dadaístas. En particular, respecto a la revolución de Duchamp, Barbi no juega nunca con la reproducibilidad de la obra de arte. El artista gallego no parece estar interesado en crear una sociedad donde el individuo tenga que pagar el aire que respira, como había pensado Duchamp, porque, en mi opinión, tampoco le apasiona cuestionar nuestra sociedad o la relación del arte con ella. También Duchamp no ha creído nunca que el arte tuviese que prometer una sociedad mejor; sin embargo, parecía divertirse en subrayar las pretensiones ridículas de su mundo. La obra de Jorge Barbi no parece contener un componente abiertamente utópico, pero tampoco se asocia a la idea de mercancía; al contrario: parece estar abiertamente en contraposición con el sistema del arte, que transforma al artista en un creador de valores económicos, más que estéticos. Sus objetos son únicos, y trabaja más bien en solitario, sin ofrecer al mundo ninguna imagen particular de sí. Parece dejar que sus obras hablen por sí mismas, sin que su biografía tenga demasiado protagonismo. En este sentido, su creación es radicalmente opuesta a la de Boltanski. Mientras que Boltanski construye su propio mito, Jorge Barbi desaparece detrás de las historias de sus objetos. Todo lo que Jorge Barbi recoge parece tener una relación simplemente azarosa con su vida mientras que Boltanski utiliza muy a menudo los objetos para reconstruir una autobiografía ficticia. Al contrario que el *ready made*, las obras de Jorge Barbi no pertenecen a una serie, porque en su caso no es el artista quien otorga valor a un objeto de producción, sino que es el objeto el que, por sí mismo, es único.

Una obra como *Hueso de enemigo* (**Fig. 25**), de 1995, tiene reminiscencias del sentido irónico dadaísta también por su relación con el lugar donde se expone, por su propia colocación. La vitrina que contiene un hueso colgado en posición vertical, fue realizada expresamente para la capilla secularizada del castillo de Soutomaior, en la provincia de Pontevedra.

El “hueso de enemigo”, colgado en la vitrina, remite a un rito macabro que podía efectuar un caballero de la edad media, un *memento* contra todos los enemigos que desafiaban su poderío. Sin embargo, este objeto macabro nos hace sonreír, porque probablemente nos gustaría conservar una reliquia de ese tipo. Eliminar a nuestro peor enemigo y conservar su hueso como testigo de nuestro poder es probablemente un deseo inconfesable pero frecuente. En esta obra, la tradición de los relicarios, la costumbre de conservar los huesos de los santos u otros fragmentos religiosamente relevantes, se encuentra contrapuesta al símbolo de una victoria laica, una victoria contra el enemigo más cercana a los ritos tribales que a los ritos cristianos, y que, precisamente por eso, sorprende al espectador. El hueso de enemigo recuerda también, por oposición, a la costumbre de guardar cosas que pertenecen al amado o a la amada, por ejemplo, un mechón de pelo.

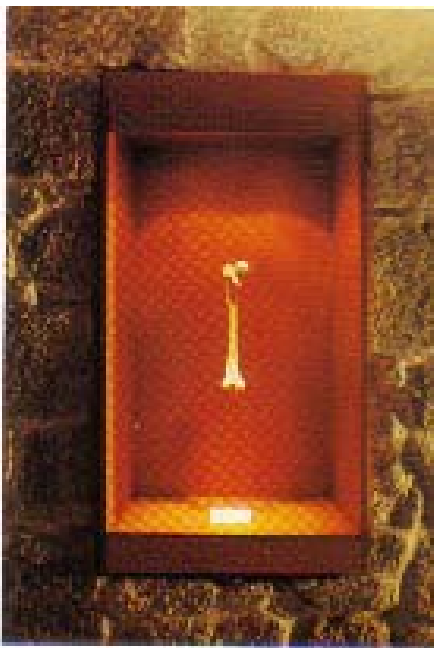


Fig. 25 Hueso de enemigo, 1995

Finalmente, el mechón de pelo o las cartas guardadas en una caja podrían tener menos trascendencia para la conservación de nuestra identidad que el hueso de un enemigo derrotado en el campo de batalla. También en esta obra se puede notar el esmero con el que el artista estudia el efecto. La vitrina de madera colgada en el antiguo muro de piedra de la capilla está diseñada para hacer resaltar el hueso, iluminado por una luz que cae desde lo alto, desde un foco situado en el interior de la vitrina. En la parte inferior de la vitrina, está apoyada una pequeña placa, con el título de la obra, “Hueso de enemigo”. A mi juicio, de una forma totalmente diferente a los dadaístas, Barbi transforma un objeto cualquiera en un objeto cuidadosamente escogido, elegido para transformarse

en una fuente de contemplación o para convertirse en el elemento de un juego estético. El “Hueso de enemigo” ejemplifica cómo la historia marca el valor de un objeto. Sólo el tiempo y la historia definen la relevancia de una reliquia. Así que el mechón de pelo de la amada es relevante sólo para su amante hasta que un historiador, un siglo más tarde, afirme que se trata, por ejemplo, del mechón de Maria Estuarda.

El tiempo, que el hombre intenta medir y, que, sin embargo, siempre se le escapa, es el tema que marca toda la investigación artística de Jorge Barbi. El tiempo es la dimensión que otorga valor a los objetos, porque el tiempo es el testigo de sus propias historias.

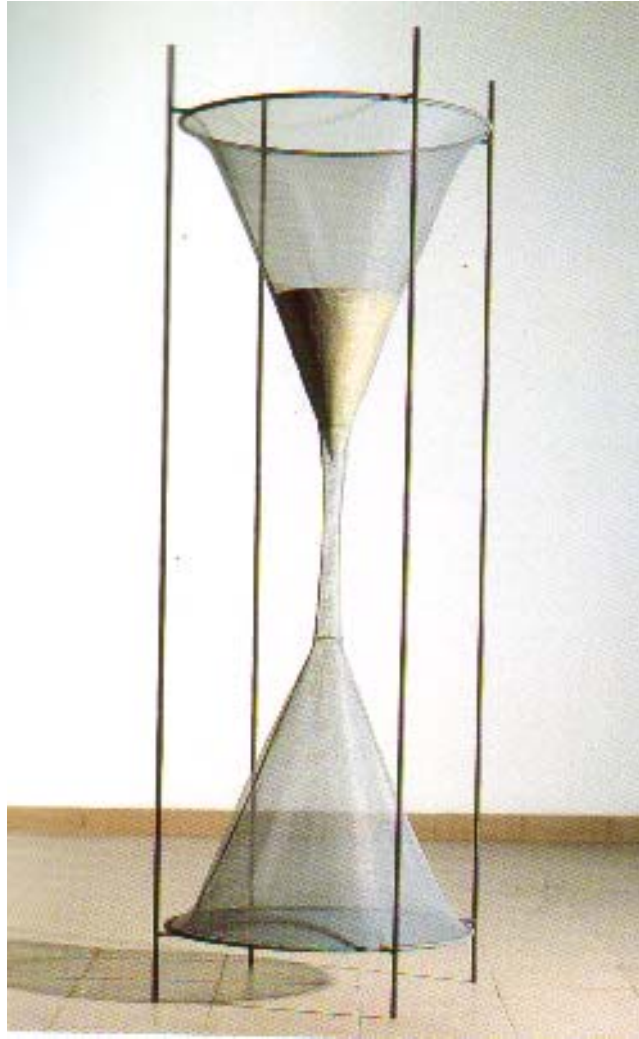


Fig. 26 Todo el tiempo del mundo, 1991

Una concepción del tiempo particularmente sugerente se encuentra en la obra *Todo el tiempo del mundo*⁶⁸ (**Fig. 26**): un reloj de arena constituido por un tejido de red se encuentra suspendido por una estructura de alambre y contiene, en lugar de arena, un cono de piedra. El mismo Barbi comenta así su obra: “La medida del tiempo de este reloj de arena es la que tarde en descomponerse la piedra de arenisca.”⁶⁹

En el reloj de arena, los granos fluyen desde el cono superior hasta el cono inferior, pasando por una estrechez que, según su medida, define la rapidez del paso de la arena y, por tanto, la medida del tiempo. El reloj mide los segundos o las horas dependiendo de la finura de la arena y de la anchura del paso entre la parte inferior y la superior. En este caso, la medida del tiempo está sustancialmente modificada. No es tanto la forma del reloj la que define la medida del tiempo, sino el contenido mismo de éste, la piedra de arenisca, que mide el paso del tiempo según reglas desconocidas a priori. No sabemos cuánto tiempo tendrá que pasar para que la piedra se descomponga. Podemos

⁶⁸ NIEVES, Juan de, *Jorge Barbi*, p. 72, en V.V., A.A., *Tempo ao Tempo*, Museo de Arte Contemporánea de Vigo, 2007

⁶⁹ BARBI, Jorge, *Jorge Barbi*, Deputación de Pontevedra, Servicio de Publicacións, Pontevedra, 1999, p. 75

imaginar, sin embargo, que se trata de un tiempo más largo del tiempo de nuestra propia vida. El reloj de Jorge Barbi mide, entonces, un tiempo que no es humano, un tiempo que pertenece a la naturaleza, un tiempo que no pertenece a la subjetividad. El reloj del artista mide el tiempo del mundo, un tiempo que el hombre no puede experimentar, un tiempo indefinido. La fascinación de este reloj que mide un tiempo desconocido para los hombres aumenta por la relación entre los materiales utilizados. La solidez de la piedra de arenisca se contraponen a la ligereza del tejido que compone el reloj; el tejido, una sutil estructura de metal, se encuentra suspendido por cuatro hilos de metal que parecen no poder soportar el peso de la estructura. Un equilibrio aparentemente precario otorga a esta obra un carácter de fragilidad y, por tanto, de preciosismo. Un reloj aéreo, casi impalpable y, sin embargo, de grandes dimensiones, mide el tiempo infinito de las transformaciones de la tierra, el tiempo que modificará la piedra de arenisca. Este objeto, un cilindro que es más o menos tan alto como una persona, tendrá que superar las modificaciones del mundo para poder testimoniar el paso del tiempo.

En cierto sentido, la obra de Jorge Barbi me parece responder a una exigencia filosófica que se encuentra reflejada en la obra literaria de Marcel Proust. El tiempo, en Proust, se define como una potencia que transforma los entes, una metamorfosis que impide reducir los entes a una identidad abstracta, lógica. En la experiencia del tiempo, el hombre verifica la transformación de los lugares, de las instituciones, de los hombres, de un modo independiente de su voluntad.⁷⁰

Por esta razón, la experiencia del tiempo agobia a cualquier persona que encuentra a un conocido que ha envejecido, una construcción modificada por el tiempo, una flor marchita. El tiempo testimonia la metamorfosis, la no-originalidad de los entes, y obliga a preguntarnos si en la transformación continua de lo real se puede alcanzar un mundo originario. Este mundo originario es un misterio que no se puede inferir de modo racional.

Según Ernesto Grassi⁷¹, Proust intenta indicarnos el carácter esencialmente metamórfico y metafórico de todo lo que aparece delante de nuestros ojos: se trata de una metafísica de lo real que impone la tesis de la originalidad y preeminencia de la palabra poética y, por extensión mía, del lenguaje del arte en general. Grassi se pregunta si hemos conseguido salvaguardar lo que el tiempo destruye y si hemos conseguido, siguiendo a Proust, “[...] entrar en contacto con el más allá más maravilloso y sobrenatural.”⁷²

⁷⁰ PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, Paris, 1954, vol. III, p. 980

⁷¹ GRASSI, Ernesto, *La metáfora inaudita*, Aesthetica edizioni, Palermo, 1990

⁷² PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, Paris, 1954, vol. I, p. 54, p. 85 (la traducción es mía)

Las informaciones de los sentidos son signos, tenemos entonces que aprender a interpretarlos, a descifrarlos⁷³.

En mi opinión, si Proust habla del poder metafórico de la palabra, se puede encontrar una capacidad metafórica semejante en la obra de arte. Esta capacidad permite relacionar un objeto con un recuerdo, una sensación, una historia pasada, utilizando el estilo, jugando con las formas. De este modo, se puede sustraer un objeto de la operación destructiva del tiempo.

El reloj de Jorge Barbi es paradigmático para entender su lenguaje artístico, un lenguaje formal que es capaz de sustraer los objetos encontrados del olvido que les aguarda por el paso del tiempo. Como la piedra de arenisca que mide “todo el tiempo del mundo”, los objetos del artista viven en un tiempo que fluye más lento, que no quiere modificar el aspecto y el significado de las cosas, sino conservar sus relaciones metafóricas, poéticas.

El análisis de Ernst Jünger sobre las diferencias entre un reloj de arena y un reloj mecánico, y la consiguiente distancia entre la concepción del tiempo del hombre medieval y del hombre moderno, puede ser útil para analizar la imagen del reloj de Jorge Barbi. Jünger considera que el reloj de arena es una forma de representación del tiempo consoladora, ya que, escribe:

“La blanca arena se escurría sin ruido de una ampolla de vidrio a la otra. En la de arriba se ahuecaba en forma de embudo y en la de abajo se abombaba en forma de cono. El montículo que en esta última se formaba con instantes perdidos podía tomarse por un consolador signo de que el tiempo se desvanece, ciertamente, pero no desaparece. En la profundidad va enriqueciéndose.”⁷⁴

El tiempo del reloj de arena de Barbi es consolador porque, en realidad, no fluye. Sin embargo, tampoco va enriqueciéndose porque el tiempo medido por la piedra de arenisca no pertenece al dominio del ser humano. Se trata de un tiempo que mide los cambios imperceptibles de la naturaleza, un tiempo parado e incognoscible para nosotros. El reloj de Jorge Barbi pertenece a un tercer tiempo que Jünger no analiza: el instante, ese tiempo detenido para siempre que soñaba poder alcanzar el Fausto de Goethe. Este instante único es el instante que el artista puede detener y salvar del tiempo lineal. El mismo Jünger habla de Goethe y de su aversión a los aparatos. Jünger cita una frase de Goethe que podría referirse igualmente a los relojes: “En realidad lo que los microscopios y los telescopios hacen es introducir confusión en el puro sentir humano”⁷⁵. La

⁷³ “[...] la verdad empezará solo cuando el escritor haya tomado dos objetos diferentes, haya definido su relación, análoga en el campo del arte a lo que es la relación única de la ley causal en el campo científico, y los haya soldados con los anillos necesarios del estilo; o mejor, como la vida misma, cuando, relacionando una cualidad común a dos sensaciones, libera la esencia común reuniendo las dos sensaciones, para sustraerlas a la contingencia del tiempo, en una metáfora”, en PROUST, Op. cit., vol. III p. 943 (La traducción es mía)

⁷⁴ JÜNGER, Ernst, *El libro del reloj de arena*, Tusquets Editores, Barcelona, 1998, p. 10; Tít. orig. *Das Sanduhrbuch*, Klett Cotta, Stuttgart, 1979

⁷⁵ JÜNGER, Op. cit., p. 209

controversia entre Goethe y Newton es la controversia entre la contemplación libre y la contemplación mediada por los instrumentos técnicos. Es posible que también el tic tac del reloj molestase a Goethe, introduciendo, en la contemplación libre, el elemento temporal y la perturbación de tener que llegar a una meta, antes de que el tiempo se acabe. Por esta razón, considero que el instante, ese momento de belleza suprema, libera de la necesidad de conseguir un objetivo e introduce en ese tiempo detenido para siempre que es el tiempo de la representación. Me parece sugerente que Jorge Barbi utilice los objetos o las fotografías para sus creaciones. Hasta este momento el artista no ha utilizado un medio tan contemporáneo como el video. Se diría que la representación de un instante detenido o para siempre le interesa más que la representación del fluir del tiempo.

Tercera Parte: Para una categorización de los objetos

4.3.1 Objetos artesanales, objetos naturales y objetos conceptuales

La distinción entre objeto artesanal y objeto natural puede parecer un poco forzada. Sin embargo, es una distinción fundamental para resaltar la importancia del origen de los objetos. El artista elige un objeto concreto no sólo por la resonancia del material o por su forma, sino por su proveniencia. El origen del objeto define su identidad.

Juan Antonio Ramírez citaba a Emmanuel Guigon para subrayar la oposición entre objeto y ser viviente:

“Para que exista el objeto, debe ser trabajado, transformado o simplemente presentado por la mano del hombre. [...] Sea cual fuere el grado de realización técnica que haya alcanzado, posee un doble aspecto; el de estar investido de una función específica para la cual ha sido creado y de 'envolver' esa función en una apariencia particular.”⁷⁶

La elección por parte del artista de un objeto artesanal es significativa porque el *aura* de una piedra encontrada en la playa, un objeto de la naturaleza, es diferente del *aura* de un objeto fabricado por el hombre, por ejemplo, un cuenco de madera. Podemos encontrar una infinidad de piedras en la playa, sin embargo la piedra elegida es única: en la naturaleza no podremos encontrar ninguna piedra exactamente igual. El cuenco de madera, un objeto artesanal, no tiene este carácter de unicidad: su fabricación le otorga el carácter de la reproducción.

Sin embargo, como Duchamp ha probado sobradamente, un objeto “trabajado” que pertenece a una serie de diez piezas no es igual al mismo objeto que pertenece a una serie de diez mil piezas. El valor de un objeto es inversamente proporcional al número de sus reproducciones, porque su “escasez” modifica la relación del objeto con la sociedad que lo produce y con el propietario que lo adquiere⁷⁷. Es evidente que el objeto de fabricación artesanal, que pertenece a una serie, aunque a una serie limitada, es diferente tanto del objeto industrial que del objeto natural. El objeto artesanal es el resultado de una tradición, nace de una cultura y de una identidad determinada. Así que, aparentemente, el objeto “artesanal” está más cerca del objeto “artístico” que del objeto fabricado industrialmente, aunque el diseño industrial moderno está desplazando ulteriormente estos límites.

En la historia del arte, los conceptos de originalidad y de unicidad son relativamente recientes. Antes de la modernidad, antes de la interpretación romántica del artista y del arte, la copia no era

⁷⁶ RAMÍREZ, Juan Antonio, *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*, Akal, Madrid, 2009, p. 103

⁷⁷ “It is only by being exchanged that the products of labour acquire, as values, one uniform social status, distinct from their varied forms of existence as objects of utility. This division of a product into a useful thing and a value becomes practically important, only when exchange has acquired such an extension that useful articles are produced for the purpose of being exchanged, and their character as values has therefore to be taken into account, beforehand, during production.”, en MARX, Karl, “Commodities and money” (1867), en *The Nineteenth-century Visual Culture Reader*, edición a cargo de Vanessa R. Schwartz and Jeannene M. Przyblyski, Routledge, Nueva York, 2004, p. 44 3

sólo un medio que utilizaban los artistas para ejercitarse en su profesión, sino que era una practica común. Las copias se vendían como los originales porque la distancia entre “artesanía” y “arte” no era tan marcada. Así que los bajorrelieves de Luca della Robbia se producían según un proceso casi “industrial” y, sin embargo, eran y son obras de arte. las obras de Luca della Robbia no tenían otra función que la de ser contempladas. Así que, si nuestra interpretación del objeto artístico es deudora del romanticismo, tampoco antes un utensilio se habría podido considerar como obra de arte. Sólo después de la invención del *ready made* el objeto fabricado industrialmente y con un uso determinado adquiere el valor de obra de arte. La interpretación del objeto encontrado en el arte contemporáneo subraya hoy este dilema: aparentemente después de Duchamp ningún artista puede presentar un objeto común como obra de arte. El *ready made* ha sido posible en un momento histórico concreto y por mano de una mente genial concreta. El objeto encontrado hoy no puede ser simplemente un *ready made* y los artistas tienen que jugar con la ambigüedad propia de la producción de la sociedad contemporánea. Los objetos, fabricados o artesanales, pueden ser, al mismo tiempo, fetiches, símbolos, emblemas y documentos etnográficos. Vivimos en una época post-industrial y de consumo de masas, y sus objetos tienen un valor que pertenece a un sistema de mercado sustancialmente diferente al del siglo pasado.

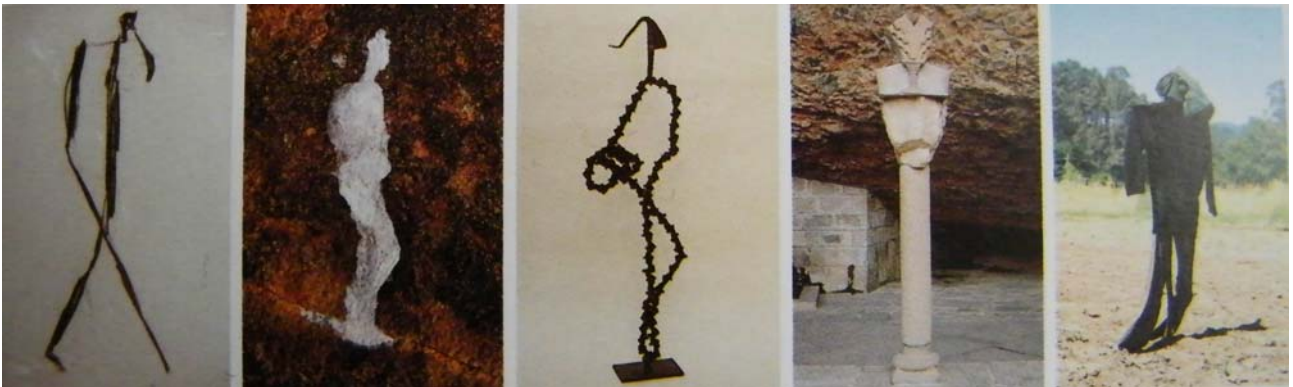


Fig. 27 Autorretratos, 1986, 1997

Así pues, resulta curioso que Jorge Barbi abra su catalogo de 1999⁷⁸ con una serie de obras que titula *Autorretratos* (Fig. 27), y que éstos autorretratos sean fotografías que reproducen “cosas” que recuerdan a un ser humano. Uno de los géneros principales de la historia del arte, el retrato, se ve rebajado a una reproducción de una reproducción: una fotografía de un dibujo hecho en 1986 o la reproducción de una sugerencia, como en el caso de la fotografía de un espantapájaros. Sin embargo, el autorretrato más interesante es la imagen de un hombre proporcionada por la defecación de una gaviota sobre una roca, una obra de 1997. Este autorretrato es la imagen de una persona y es también la síntesis de la concepción del objeto encontrado del artista.

⁷⁸ BARBI, Jorge, *Jorge Barbi*, Deputación de Pontevedra, Pontevedra, 1999

La interpretación mordaz y jocosa del arte de Jorge Barbi aquí resulta patente. No es que la defecación sea una acción despectiva del artista hacia el arte, sino que es más bien una acción irónica sobre la mitología del artista y, también, una evidente referencia a la famosa “mierda de artista” de Piero Manzoni⁷⁹. La diferencia es que Manzoni vendía sus excrementos a peso de oro, mientras que Barbi parece más bien reflexionar sobre la capacidad de una gaviota para crear arte. El excremento de la gaviota es un divertido encuentro, un “objeto encontrado” de origen natural y, por lo tanto, tiene el carácter de la unicidad. Difícilmente encontraremos un evento natural igual, aunque sí podemos encontrar algo parecido. En la serie de autorretratos de Jorge Barbi éste es el único que no utiliza un objeto manufacturado, como si la representación del ser humano tuviera que tener la marca de la reproducción. La tercera efigie de Jorge Barbi es una cadena de bicicleta que conforma la silueta de una persona: esta obra utiliza un objeto de serie, la cadena, pero su “presentación” permite que ésta recuerde a una figura humana. La cadena, evidentemente, no se parece a un hombre, simplemente el artista utiliza el objeto como si fuera la línea de un dibujo. Esta interpretación del objeto encontrado es más cercana a una obra como *Cabeza de toro*. Se trata de una interpretación del objeto donde las investigaciones de las vanguardias se mezclan con la ironía y el juego.



Fig. 28 Eugenio Granell, Director de orquesta, 1990

La obra *Director de orquesta* (**Fig. 28**), de 1990, de Eugenio Granell, puede ser un ejemplo de esta interpretación, aunque entre el artista surrealista y Jorge Barbi no se puede trazar ninguna línea de contacto. Simplemente, la utilización del objeto por parte de las vanguardias, en sus momentos más despreocupados, ha producido obras muy divertidas y ha dejado abierto un camino que interpreta el arte como un juego.

Los dos autorretratos sucesivos de Jorge Barbi (**Fig. 27**), de 1993 y 1995, se caracterizan otra vez por este elemento lúdico y, sin embargo, la elección del objeto es más significativa. En el primer caso el artista fotografía una columna del claustro de San Juan de la Peña y esta elección resulta bastante curiosa; no tanto porque la columna no

tiene elementos antropomórficos particularmente acusados, sino porque esta columna pertenece a un lugar que tiene una historia muy peculiar⁸⁰.

⁷⁹ CELANT, Germano, *Manzoni. Catalogo Generale*, Edizioni Skira, Milano, 2004

⁸⁰ El rey Sancho el Mayor levantó el monasterio de San Juan de la Peña hacia el año 1026, probablemente sobre un eremitorio anterior. El monasterio tenía que albergar a unos monjes benedictinos. En 1094 se construyó la iglesia románica actual y, a principios del siglo XII, el claustro donde se encuentra la columna elegida por el artista y adonde se trasladó una puerta mozárabe. Sin embargo, lo que es realmente interesante es que, al abrigo de la impresionante cueva

Conociendo el carácter reservado del artista, parece que la columna del claustro de San Juan de la Peña sea una referencia larvada a su deseo de vivir apartado del resto del género humano, una fantástica gruta que le permita la misma libertad que a los benedictinos. Poder meditar sin preocuparse de los problemas de sustentos ni de todas las ataduras que limitan nuestra libertad. Mi interpretación no parece tan disparatada si pensamos que el siguiente objeto elegido por el artista para auto-representarse es un espantapájaros. No hay imagen más eficaz para simbolizar la soledad e, incluso, el desamparo. Sin embargo, el espantapájaros es también un maravilloso ejemplo de la capacidad inventiva del hombre. Paseando por el campo gallego podemos encontrar una serie de espantapájaros que van desde la representación más rudimentaria y sintética del ser humano hasta la más compleja e, incluso, tecnológica. El espantapájaros es un ejemplo de la estabilidad de un ritual que es, probablemente, poco eficaz y, sin embargo, resistente. También es un ejemplo maravilloso de la capacidad del hombre para recolectar objetos: los espantapájaros están normalmente contruidos con trapos, pero llegan a incluir en su formación materiales diferentes y tan sorprendentes como CD rom, espejos, pequeños objetos que reflejan la luz, plásticos, escobas, cubos, etc. El espantapájaros es, entonces, un “desecho humano” que se resiste a la inutilidad, a la total desaparición.

Es curiosa la imagen del artista que dibujan todo estos autorretratos. Barbi “es” un dibujo sumario, el excremento de una gaviota, una cadena de bicicleta, una columna y un espantapájaros.

Todas las obras del artista se caracterizan por el esmero de la ejecución, por el extremo cuidado de la presentación. La fotografía que retrata el excremento de gaviota de 1997 se encuentra fijada a una lámina de acero como si la impresión de la imagen hubiera sido ejecutada directamente sobre la lámina. No se percibe el límite entre el cristal y el acero, y el efecto es el de tener delante de nuestros ojos la misma pared donde la gaviota defecó y no una simple fotografía. La calidad de la impresión es tan alta que se consigue un extremo realismo, un “trompe-l’oeil” tecnológico que, sin embargo, consigue un efecto de “naturalidad” asombrosa.

La falta de prisa, su producción lenta y sus obras contadas, junto con una curiosidad y sensibilidad extrema, consiguen que los encuentros del artista sean tan significativos. Jorge Barbi realmente no busca sus objetos, sino que los encuentra porque su actitud no es nunca imperativa. El encuentro es un acontecimiento fuera de su control, por esto escribe:

que alberga ahora el claustro, se desarrolló, durante el siglo IX, una importante actividad eremítica. Las fuentes hablan de una *ecclesia parvula* dedicada a San Juan Bautista y habitada por el ermitaño Juan de Atarés, cuyo ascetismo atrajo a otros solitarios que construyeron *cellulas* con sus respectivos oratorios. Al conquistarse el valle de Atarés, en la segunda década del siglo X, se intentó la conversión del eremitorio al cenobitismo bajo el gobierno del abad Transirico. Sin embargo, el lugar no favorecía el ideal monástico de oración, estudio y trabajo manual propio de los cenobitas, ni proporcionaba los recursos para su subsistencia, por lo que el monasterio no prosperó. El lugar, en cambio, pareció más apto para seguir las normas de la reforma benedictina, surgida en el monasterio de Cluny de Borgoña, que propugnaba la total dedicación del monje al culto litúrgico, eximiéndole del trabajo manual y proporcionándole rentas para su sostenimiento en lugares alejados del monasterio. En 1071 el rey Sancho Ramírez donó a los reformistas cluniacenses el monasterio de Santos Julián y Basilisa, que en adelante se llamó de San Juan de la Peña.

“Un viaje es siempre una fuente de encuentros de diversa naturaleza, que no aumentan con la velocidad. En ocasiones no se llega más lejos sólo por cubrir largas distancias, sino por haberse parado en los recovecos; por eso, si no hay prioridades sobre nuestros propios pasos, es preferible dar rodeos. [...]”⁸¹

El azar del encuentro es el elemento que marca el tiempo. El acontecimiento define unas paradas, unas interrupciones, en el tiempo lineal marcado por nuestros relojes. Estas paradas son unos instantes únicos en los que el encuentro con el objeto de contemplación ha sido posible. Barbi relata estos encuentros a través de unas fotografías que tienen el carácter de la serie, porque pertenecen a una misma mirada, la mirada del artista.



Fig. 29 Viana, 1995

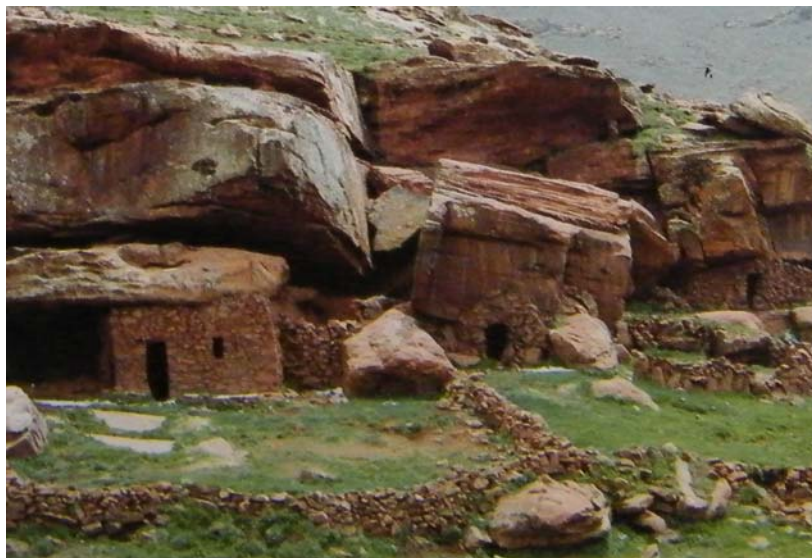


Fig. 30 Oukaimeden, 1990

Barbi halla en lugares muy lejanos y distintos entre ellos unas construcciones que recuerdan a las formas de una vivienda tradicional y que, sin embargo, en algunos casos, no tienen esta función.

⁸¹ BARBI, Jorge, Op. Cit., p. 53

En Viana (Portugal), en 1995, (**Fig. 29**) fotografía unas fantásticas gavillas que parecen palafitos, mientras que en Oukaimeden (**Fig. 30**), en 1990, fotografía unas casas construidas aprovechando las rocas existentes, unas casas que parecen cuevas. En Skoura, en 1995, fotografía unos montículos de arena en el medio del desierto. Esos montículos parecen viviendas, pero podrían ser lugares donde guardar los alimentos o cualquier otra cosa. En esta fotografía, como en las demás de la serie, no hay rasgo humano, así que es muy difícil calcular el tamaño de los objetos, sólo podemos tener una idea aproximada por su relación con el paisaje. En 1994, en Puebla de Sanabria, fotografía lo que parece un horno de ladrillos y que nos remite a las casas de Oukaimeden; mientras que en 1993 fotografía en Cerceda un fajo de madera que recuerda a una cabaña (**Fig. 31**).

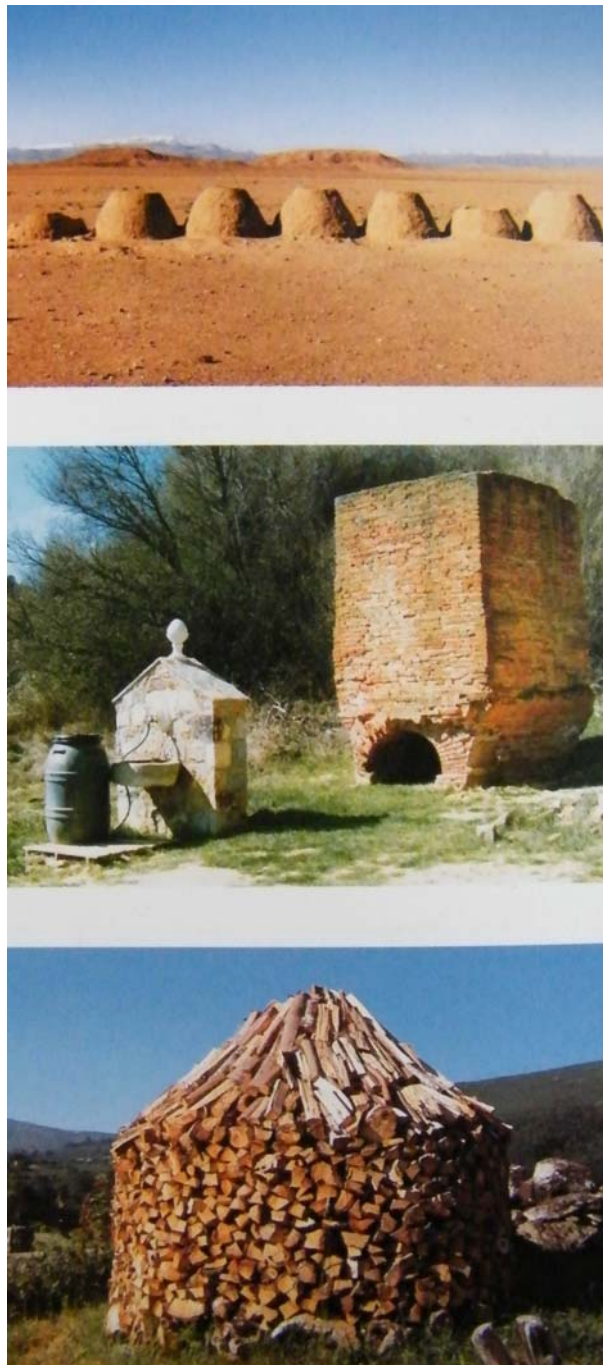


Fig. 31 Skoura, 1995, Puebla de Sanabria, 1994, Cerceda, 1993

La presentación de las fotografías en su catálogo no sigue un orden cronológico ni un orden de parecido entre los paisajes y objetos representados. Tampoco se puede hallar una relación entre los lugares fotografiados que pertenecen a continentes distintos y relatan tradiciones diferentes. El artista no parece querer contar ninguna historia, formar ningún posible relato, sino enfatizar que los encuentros con objetos estéticamente significativos son casuales y sorprendentes. Simplemente -parece afirmar el artista-, no hay que tener prisa y, probablemente, tampoco hay que buscar nada preciso. Sin embargo, la tipología de objetos que la sensibilidad de Barbi elige es evidente. Son objetos sorprendentes por su carácter ambiguo: se trata de objetos artesanales y que, sin embargo, instauran una relación muy estrecha con el territorio, y parecen, en cierto sentido, orgánicos.



Fig. 32 Mansouria, 1990

Las siguientes tres fotografías publicadas en el catálogo de Jorge Barbi pertenecen a un arco de tiempo que va desde 1990 hasta 1993 y tienen muchos elementos en común con la serie anterior. Se trata, también en este caso, de pequeñas construcciones aisladas en un espacio privado de presencias humanas, un ambiente poco idílico, más bien desértico y rudo. Pero los objetos fotografiados tienen una apariencia curiosa e incluso amable. En *Mansouria* (Fig. 32), de

1990, el campo de la fotografía está cortado exactamente a la mitad por la línea que separa la tierra del cielo. Una sierra casi desértica contrapone su color verde-gris al azul-gris del cielo, mientras que en el centro del encuadre encontramos un objeto difícilmente describible. Se trata de una construcción de chatarra que se parece extrañamente a una batería o a un robot de la guerra de las galaxias.

El artista no ofrece más detalles que el título de la obra y el año, intentando, a mi parecer, conservar la sorpresa de este encuentro misterioso. La fotografía más interesante de esta serie es, sin embargo, *Tierra de Campos*, de 1993 (Fig. 33). Se trata de una imagen que tiene una orientación vertical y, también en este caso, el campo de la fotografía se encuentra dividido por la separación entre tierra y cielo. Sin embargo, la línea del horizonte se encuentra detrás del montículo de tierra sobre el cual se erige el extraño objeto que funciona de foco de la imagen. El efecto conseguido por el horizonte rebajado es que parece que las nubes corran aceleradamente alejándose del observador y hagan resaltar, con su densidad oscura, esta construcción vagamente irreal.



Fig. 33 Tierra de Campos, 1993

Los objetos de Jorge Barbi son, finalmente, herederos de las búsquedas artísticas de los años setenta, del interés por el territorio y por la etnografía; se podría afirmar que los objetos fotografiados por el artista son unas obras de land-art no-intencionales. La belleza de las fotografías depende, entonces, de esta sensación de extrañeza que originan sus sujetos, de estas construcciones ingeniosas, o de la sencillez de sus formas, que delatan la capacidad del hombre de integrarse en la naturaleza y explotarla.

Estas imágenes me recuerdan al análisis de Bruce Chatwin y su interpretación sobre nuestra exigencia de coleccionar objetos y vivir en lugares

determinados desde que el hombre ha abandonado la condición de nómada. Las construcciones fotografiadas por Barbi parecen simbolizar esta condición pre-estable del hombre en la cual la libertad es mayor, condición gracias a la cual éste vivía en una relación simbiótica con el ambiente. El ambiente permite que el hombre sobreviva o, al contrario, no le ofrece bastantes recursos para hacerlo. La mitología del hombre nómada es la que supone que estas condiciones de vida le garantizan la libertad, como recuerda Bruce Chatwin⁸². También la magnífica novela de otro viajero, Pawl Bowles, de 1949, reinterpretada para la gran pantalla por Bernardo Bertolucci en la película *The sheltering sky*, relata el peligroso encuentro entre la cultura occidental y las costumbres nómadas. Bertolucci es un artista que ha vivido la contestación del '68 y su crítica a la sociedad burguesa. En su obra maestra, *El último tango en París*, narra la contradicción entre el ansia de libertad y transgresión y el deseo de aceptar las normas para integrarse en el sistema social. Esta añoranza por una vida salvaje o primaria, por la falta de ataduras y por la libertad de la posesión y de la acumulación de cosas es la que une a muchos intelectuales de los años setenta. Los artistas reagrupados bajo la denominación *Arte Povera* amaban viajar a zonas pocos modificadas por la civilización occidental, como Afganistán; algunas obras de Alighiero Boetti utilizan la artesanía textil afgana para confeccionar unos tapices de colores que se transforman en obra de arte. La fascinación por lo exótico y por la artesanía tiene tintes “revolucionarios” y críticas hacia la sociedad del consumo en la generación nacida en los años setenta. Es suficiente recordar que

⁸² CHATWIN, Bruce, *Anatomía de la inquietud*, Anaya & Mario Muchnik, 1997

Alighiero Boetti viaja a Afganistán por primera vez en 1971 y que, hasta la ocupación soviética, en diciembre de 1979, viajará a este país dos veces por año.



Fig. 34 Alighiero & Boetti, *Mappa*, 1971

Boetti proporciona a unas mujeres afganas unas telas, para tejer según la tradición local. Las mujeres tienen que seguir sus dibujos. Su primer trabajo realizado con estas telas pertenece a la serie *Mappa* (1971-1972) (Fig. 34) y representa un planisferio donde los distintos territorios están representados con los colores de las banderas de las distintas naciones. Es evidente que esta obra encierra un mensaje político que pertenece a una época precisa, la de los años setenta y la guerra fría. Sin embargo, su belleza formal se escapa de cualquier interpretación restrictiva. El mismo Boetti afirma:

“[...] il lavoro della Mappa ricamata è per me il massimo della bellezza. Per quel lavoro io non ho fatto niente, non ho scelto niente, nel senso che: il mondo è fatto com'è e non l'ho disegnato io, le bandiere sono quelle che sono e non le ho disegnate io, insomma non ho fatto niente assolutamente; quando emerge l'idea base, il concetto, tutto il resto non è da scegliere”⁸³

Esta frase me parece cercana al espíritu de otra obra de Jorge Barbi, *El límite de las respuestas puede ser de madera*, de 1994-1997 (Fig. 35). El artista narra haber encontrado en una aldea del norte de Portugal a un artesano que fabricaba manualmente cuencos de madera con dos prominencias en forma de asas. Se trataba de antiguos recipientes de cocina que ahora el hombre vendía como souvenir. Barbi pide al artesano que fabrique dos piezas sin asas, de un radio mucho mayor que el de sus cuencos habituales, para después unir las formando una esfera. Sin embargo, el

⁸³ BOATTO, Alberto, *Alighiero & Boetti*, Edizioni Essegi, Ravenna 1984, p. 122

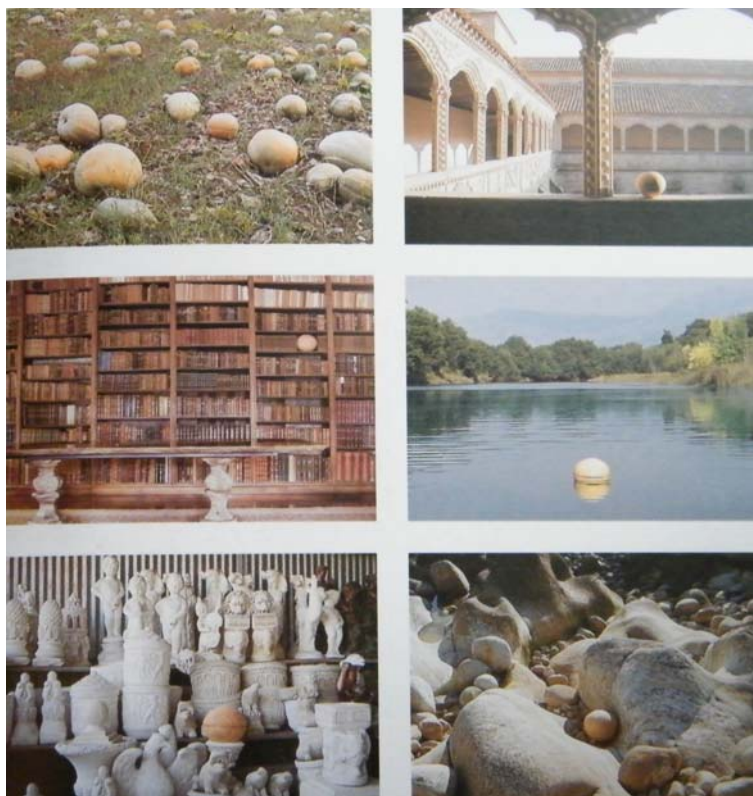
artista tarda en retirarlas y el hombre las vende a un vecino amigo suyo, emigrante en París, que las compra como obsequio para su jefe de empresa, coleccionista de artesanía⁸⁴. El artesano vuelve a hacer las piezas solicitadas por Barbi y también otras más pequeñas. Finalmente, Barbi cierra herméticamente las bolas con una frase grabada en su interior, que reza así: “El límite de las respuestas puede ser de madera”. Barbi expone estas piezas, ubicándolas en el suelo, rodeadas de fotografías donde las bolas se encuentran integradas en distintos ambientes.



Fig. 35 El límite de las respuestas puede ser de madera, 1994-1997

Esta obra de final de los años noventa tiene algunos elementos en común con las búsquedas del “Arte povera” y del arte conceptual. Cuando Boetti afirma que la belleza de sus mapas reside en el hecho de no haber hecho absolutamente nada revela la preeminencia de la idea sobre la ejecución, retomando el antiguo deseo de Duchamp de acortar la distancia entre la concepción y la ejecución de la obra. Sin embargo, la distancia con el ready made reside en la importancia derivada de la elección del objeto. El objeto no es para nada insignificante, sino que es, según las propias palabras de Boetti, “bello”. Mientras que en la obra de Alighiero Boetti, sin embargo, la simple belleza de la elección de un objeto de artesanía está sometida al concepto, en el caso de Barbi parece ser más fuerte el componente formal. Además, Barbi parece abstenerse de cualquier tipo de análisis sociológico o cualquier tipo de mensaje político que, al contrario, en Boetti resulta evidente. El objeto de artesanía que se transforma en souvenir, aparentemente no despierta en Barbi ninguna intención polémica (por ejemplo, contra el fenómeno reciente del “turismo cultural”), mientras que en Boetti el contenido crítico contra la intervención de la macro-política en la división del territorio es evidente.

⁸⁴ BARBI, Op. cit., p. 82



36 El limite de las respuestas puede ser de madera, 1994-1997

Las fotografías que Barbi realiza del extraño objeto artesanal que parece un huevo de madera revelan también su refinado gusto estético (**Fig. 36**). El carácter cálido de la madera y la forma ancestral del objeto, que podría ser un contenedor que no podemos abrir, contrasta o se integra en los ambientes elegidos por el artista. Así pues, encontramos el objeto mimetizado con un campo de calabazas, en la balausta de un palacio de resonancias arabescas, flotando en la superficie de un río, entre unos yesos de decoración para los jardines y entre las rocas de una playa. Pero la fotografía más sugerente, a mi parecer, es la del mismo objeto entre los libros de una estantería. Se trata del interior de una casa señorial y, enfrente de la librería, se observa una mesa que parece tener dos pies de mármol antiguo y un plano de cristal. La esfera de madera parece una nave alienígena aterrizada casualmente en este lugar y utilizada para parar la caída de los volúmenes de la librería. En este espacio ligeramente barroco, el objeto de Barbi parece improbable.

En el texto de su catalogo⁸⁵, Barbi observa que esta obra se podría encontrar en cualquier lugar. El artista bromea, recordando la extravagante historia del origen del objeto artístico, y afirma que éste se podría encontrar también en la feria de artesanía donde lo halló por primera vez, o en la casa del empresario francés que lo compró antes que el artista. La historia del objeto, su paso de objeto de utilidad común a souvenir, a objeto de curiosidad artesanal y, finalmente, a objeto de arte se encuentra magnificada por el carácter enigmático del objeto mismo. Las dos mitades del objeto

⁸⁵ Id., Ibid., p. 82

están cerradas herméticamente, aunque en el interior se encuentra la frase que ofrece el título a la obra: “El límite de las respuestas puede ser de madera”. Barbi juega con un doble enigma: el del contenido del objeto y el de las supuestas preguntas que las respuestas tendrían que contestar. Si el límite de las respuestas es la madera, el mismo contenedor, y este contenedor está cerrado, la imposibilidad de la respuesta es evidente. El objeto se encuentra tan herméticamente cerrado a nuestra comprensión como cualquier evento natural sin explicación. Simplemente está ahí, delante de nosotros.

La pasión de Barbi por los viajes, en particular a Marruecos, como explicó en una entrevista⁸⁶, participa de la misma añoranza por una vuelta a la vida “nómada”, o a una vida menos rígidamente codificada por las normas de nuestra sociedad occidental. Todas sus obras de los años ochenta revelan, a mi parecer, una relación muy fuerte entre objeto, obra de arte, y ambiente. También el interés por el objeto artesanal desvela su fascinación por la artesanía como una vuelta al origen, a la vida “tradicional”. Muchos de los objetos encontrados de Barbi testimonian costumbres o rituales que el mundo post-industrial ha destinado al olvido. Una pieza hermosa es *En el fondo* (**Fig. 37**). El artista utiliza unas piedras que antiguamente los marineros empleaban para fondear las redes. Estas

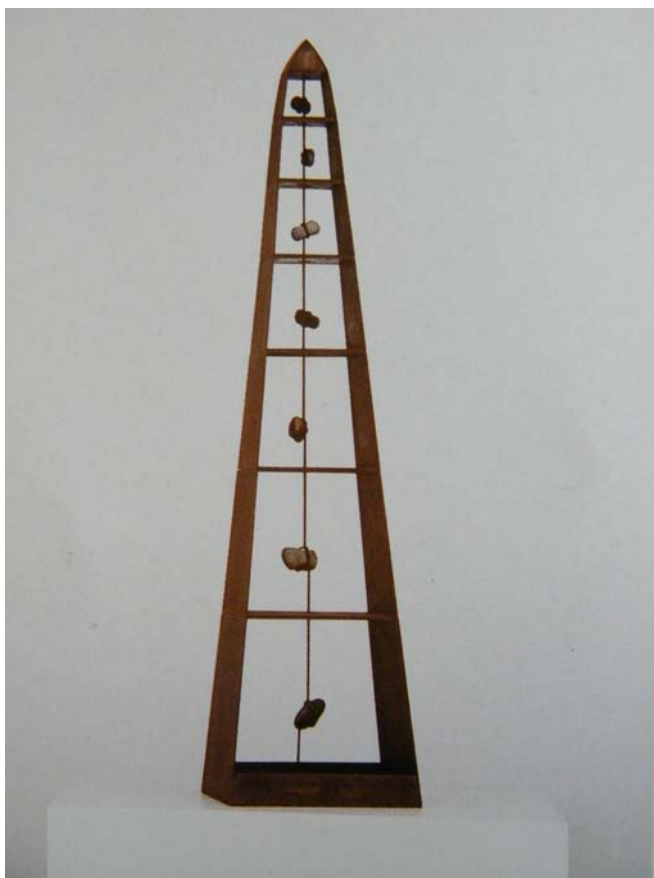


Fig. 37 En el fondo, 1989

piedras están atadas a una cuerda que las mantiene suspendidas en el marco de una construcción piramidal de hierro. La estructura de hierro sugiere la forma de un compás, así que, el hilo que une las piedras que tendrían que caer hacia el fondo del mar parece remitir a otro tiempo, que es el tiempo de la música. *En el fondo* es una obra, a mi parecer, de una belleza silenciosa, donde la calma de las profundidades del océano resuena junto al ritmo de un compás, eterno en su movimiento de oscilación. También es bella la contraposición entre la fijeza del hilo y el movimiento sugerido por la aguja del compás: hay algo metafísico en este extraño objeto fascinante, algo que se asemeja a los objetos geométricos pintados por De Chirico.

⁸⁶ Jorge Barbi, *escultura contemporánea en Galicia*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2003 (DVD), en Anexo III

El interés de Barbi por la frontera entre objeto industrial y objeto natural, por el encuentro azaroso y su carácter maravilloso, se encuentra magníficamente representado en la obra *Materiales del Noroeste – Exportación*, de 1992 (**Fig. 38**). Aquí el artista presenta cuatro cajas de aluminio como si fueran cajas de un tesoro. La antítesis entre el elemento industrial, frío, de las cajas, y el origen de los objetos guardados en ellas consigue un efecto muy especial. Los fragmentos de origen natural o manufacturado parecen reflejarse en el aluminio, creando un efecto lumínico que los transfigura en joyas o piedras preciosas. La inscripción que acompaña a cada caja y que describe su contenido enfatiza aún más el carácter extraordinario del encuentro. En una caja se guardan unos huesos de melocotón encontrados en la playa. El artista afirma que la producción anual de huesos es de 5 kg. y que los recursos para la producción de este producto son indefinidos. Además, Barbi añade que su replantación es de tipo natural. El carácter “precioso” o “único” de estos huesos de melocotón es, por tanto, desmentido por su fácil reproducción. No se trata de un bien raro o difícil de encontrar: en cualquier playa del mundo podemos tropezar con unos cuescos.



Fig. 38 Materiales del Noroeste –Exportación-, 1992

Sin embargo, no es tan fácil recolectar cinco kilos de huesos pulidos por la arena: el trabajo de recolección es lo que el artista parece conservar como un tesoro. También es fascinante pensar en cómo los bañistas pueden dejar cinco kilos de huesos de melocotón cada año en nuestras playas y cómo éstos extraños objetos descontextualizados se pueden transformar en un tesoro.

No obstante, me pareció aun más sorprendente descubrir que los objetos contenidos en la segunda caja no son piedras, sino restos pulidos de muro de ladrillo. Estas fantásticas piezas, que tienen una levedad extraña respecto a su apariencia, necesitan veinte años para ser producidas. El trabajo del

mar y de la arena permite que el ladrillo se transforme hasta parecerse a una pequeña piedra; el tiempo necesario para su producción es apreciable. El carácter de tesoro de estos restos no depende de su origen natural, ya que se trata de objetos fabricados, ni tampoco de su rareza o del hecho de haber sido recolectados, sino del tiempo necesario para su formación. La fascinación de estas piedras reside también en su ambigüedad, en el “no ser” ni piedra ni ladrillo.

Barbi añade otro dato curioso a la inscripción de esta caja: “Existencias: 350 kg.”. Si la caja contiene verdaderamente 350 kilogramos de “piedrecillas”, éstas tienen que tener un volumen relevante y su recolección tiene las características de una acción casi heroica.

Heroica, sin casi, es la recolección de la tercera caja: dos toneladas de cristales pulidos. Todos los niños han mirado con maravilla y coleccionado estas pequeñas piezas de cristal. Estos hallazgos nos fascinan por su extraña identidad, por el límite borroso entre objeto natural, una piedra de la playa, y objeto artificial. La opacidad que la arena y la sal del mar confieren al cristal es otro elemento fascinante de estas piezas. Barbi nos cuenta, además, que se necesitan tres años para crear una unidad de cristal pulido. Sin embargo, se trata de unos recursos indefinidos que pueden ser plantados de manera mecánica. Si nos quedamos sin cristales pulidos en nuestras playas, eventualidad que me llena de horror, tendremos siempre la posibilidad de romper una cuantas botellas y esperar que, en tres años, sus fragmentos se transformen en estos objetos que pertenecen tan estrechamente a los recuerdos de infancia en la playa.

La cuarta caja recoge otro objeto fascinante: unas raíces. La extrañeza de este objeto reside en su parecido, al mismo tiempo, con una pieza de madera y con una piedra. El contraste entre su ligereza y su aspecto pesado aumenta también su carácter curioso. Para producir una unidad necesitamos dos años y el artista añade que se producen 30 kilogramos de raíces al año. Además, este recurso no estará en peligro de extinción mientras el hombre cultive viñas. Así pues, hasta que el vino se encuentre en nuestras mesas y se produzca de un modo natural, las raíces se encontrarán disponibles. El magnífico sentido del humor de Jorge Barbi, su habilidad para jugar con los objetos y enseñarnos unos fragmentos de la realidad que normalmente no observamos, aunque pertenezcan a nuestra experiencia cotidiana, parece jugar también con una interpretación *enxebrista* del mundo. La obra de Barbi se intitula *Materiales del Noroeste* y parece aludir al carácter precioso de estos objetos como productos típicos de Galicia. Irónicamente se ríe de los “orígenes de cualidad controlada” para reseñar la desvinculación de los objetos de las nociones territoriales o nacionales. Un hueso de melocotón de la playa es igual en Galicia que en Italia, aunque cuando llevamos una concha de una playa determinada, esta concha se transforma en un objeto-recuerdo de un lugar determinado.

Los elementos *enxebristas*, declaradamente nacionales o “identidarios” en el arte de Jorge Barbi, parecen limitar su lenguaje a la comunicación con un número restringido de espectadores, que participan del mismo horizonte cultural del artista. Para explicar su arte a un norteamericano, por ejemplo, es necesario abrir un paréntesis sobre una serie de aspectos culturales y geográficos que son absolutamente esenciales para entender sus obras. De un modo no siempre evidente y nunca programático, la relación del arte de Jorge Barbi con el territorio y con la cultura de su país es fundamental. Así pues, su interpretación del arte contemporáneo y su aparente marginalidad respecto al panorama artístico actual se explican, a mi juicio, por una apuesta muy seria por una cierta interpretación de la identidad cultural. Esto no significa la defensa de una identidad “prefijada” o “política”, sino la demostración de un natural interés por sus propias raíces y por el territorio en el cual vive. Tampoco el artista se interesa por un arte “social”, por un arte que apueste por la defensa de las minorías o por la defensa de una cultura supuestamente más frágil: simplemente parece interesarse por la belleza de ciertas manifestaciones, y se da el caso de que estas manifestaciones tienen lugar en las zonas que el artista frecuenta o en los territorios en los que vive. Sin embargo, es evidente que su estética es deudora, por ejemplo, de ciertos elementos del *minimal art*, como la utilización de materiales de origen industrial o la preferencia por las formas simples y depuradas. El lenguaje de Barbi es en cierto sentido “internacional”, pero los objetos y los temas que elige son “atlánticos”. En su obra se respira el aire del océano o el olor de las hierbas que se encuentran en las dunas, la humedad de la lluvia o el silencio de los montes. Arthur C. Danto podría afirmar que no se trata de una obra universal porque cuando Barbi habla de los caballos salvajes que recorren siempre un sendero determinado en los montes, está hablando de algo que mucha gente no entiende o no conoce. Mi interpretación es, contrariamente, que una obra de arte resulta fascinante porque habla de algo que desconocemos y que, sin embargo, nos conmociona o interesa. Lo que vemos ha de tener algo en común con nuestra experiencia para que pueda ser interpretado, pero no tiene que ser totalmente conocido. La belleza de las obras minimalistas y “atlánticas” de Jorge Barbi reside en este elemento sorprendente y algo misterioso que permite que el espectador pueda jugar con la imaginación.

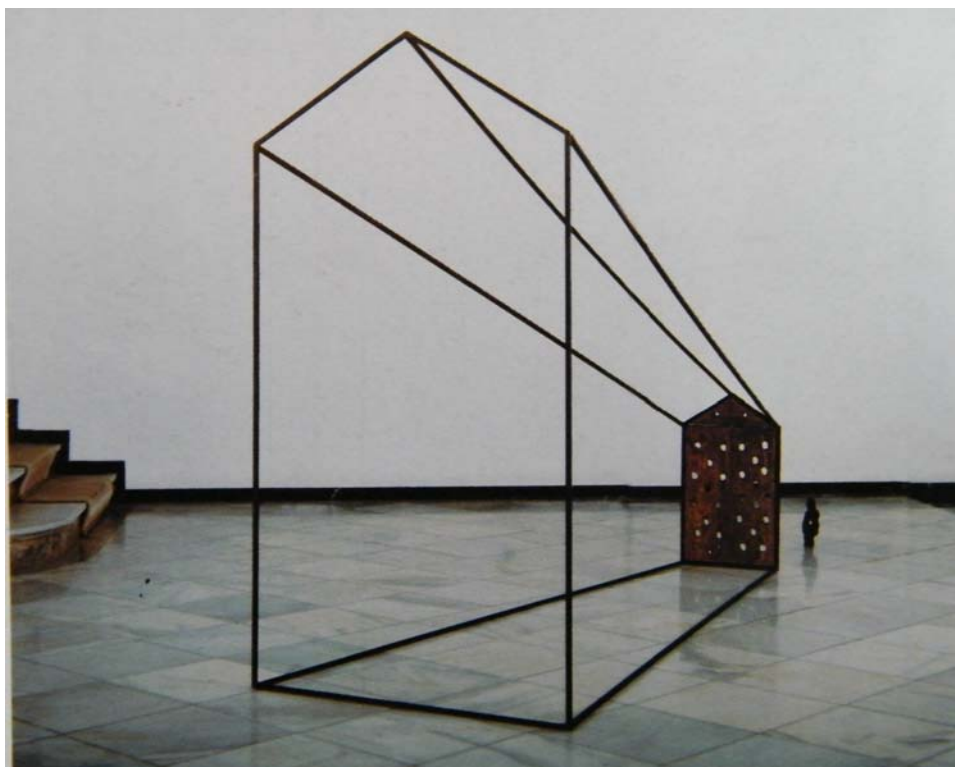


Fig. 39 Detrás de la puerta, 1989

El enigma y el juego son elementos fundamentales de muchas de sus obras. En *Detrás de la puerta* (**Fig. 39**), de 1989, Barbi utiliza los maderos que formaban parte de una caja utilizada por los pescadores del Miño para guardar las lampreas. Esta madera agujereada se asemeja a una puerta, y el artista crea una estructura de hierro para enmarcarla y mantenerla de pie. La estructura, sin embargo, no tiene sólo una función de sustentamiento, sino que se transforma en las líneas de una proyección que parece catapultar la puerta a otra dimensión, una dimensión virtual que multiplica sus proporciones. La construcción de un espacio virtual recuerda otra creación de Barbi: Arriba y abajo (**Fig. 22**). *Detrás de la puerta* fue instalada en la plaza de la Quintana, la plaza donde se encuentra otra puerta de resonancias legendarias: la puerta Santa de la catedral de Santiago de Compostela. Esta puerta se abre en determinados años que se dedican al apóstol Santiago. Se trata de años santos y los peregrinos llegan entonces a Santiago para franquear la puerta, entrar en la catedral, asistir a la misa y recibir la remisión de los pecados. La puerta de Barbi, que es en realidad una caja para encerrar lampreas, reúne en sí todas estas sugerencias, a través de esta especie de prolongación que aumenta las dimensiones de la puerta como si se tratara de un objeto metafísico, mitad real y mitad virtual. El artista juega con todas las sugerencias de este objeto común, con la función de separación que tiene una puerta y también con su posibilidad de introducirnos en un mundo aparte, distinto de lo habitual. La puerta santa permite entrar en un mundo nuevo, en una vida nueva, y las puertas en nuestra infancia son los límites que encandilan nuestra curiosidad, los obstáculos que nos separan, y nos preservan, de lo desconocido.

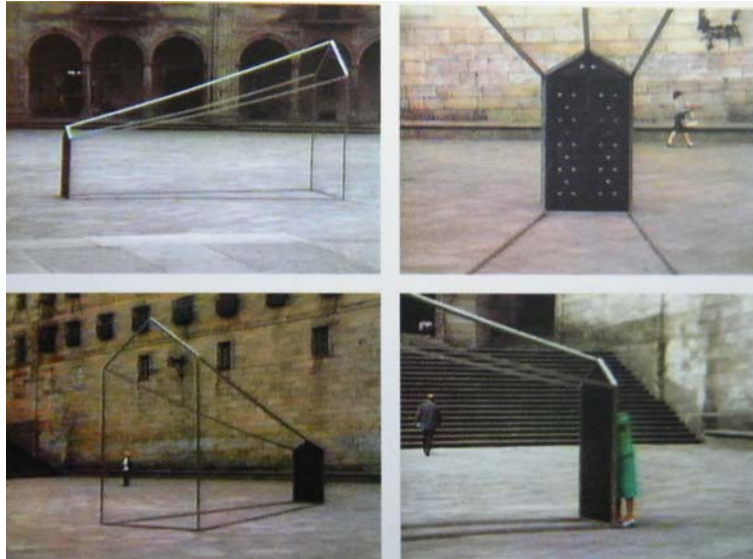


Fig. 40 Detrás de la puerta, 1989

Jorge Barbi juega con la curiosidad del espectador, que, puesto delante de la puerta agujereada, puede ejercer su curiosidad de *voyeur* (Fig. 40). Sin embargo, en esta obra se puede encontrar otro elemento de conexión con nuestra historia cultural que es, a mi parecer, particularmente fascinante. La puerta de Barbi está agujereada y las líneas de hierro que prolongan su perfil nos remiten a las líneas de la perspectiva. Pues bien, como es bien sabido, Brunelleschi “descubrió” los principios de la perspectiva a través del agujero de una tabla de madera. Las líneas del cono visual del ojo humano, pasando por este agujero, permiten focalizar la visión para “ver” el fenómeno de la perspectiva, permiten construir las líneas de la perspectiva mirando un objeto real. Los arquitectos del renacimiento tomaban un punto de vista específico, el punto de vista del espectador posicionado en un determinado lugar, como referencia para construir todo el espacio: no sólo el espacio de un edificio concreto, sino todo el espacio alrededor de éste y el espacio, también, entre el espectador y el edificio. La “virtualidad” del espacio construido por el arquitecto depende por tanto del punto de vista del espectador, un punto de vista a todas luces prefijado por el arquitecto⁸⁷. Brunelleschi proyectó toda la decoración del *Ospedale degli Innocenti* en Florencia considerando el punto de vista de un espectador en un punto concreto de la plaza.

Jorge Barbi parece jugar también con esta referencia y coloca su obra en el interior de una plaza, permitiendo que el espectador observe la arquitectura de la catedral a través de los agujeros de la tabla. El efecto de la perspectiva, sin embargo, se duplica, porque las líneas de metal que rodean la puerta crean un nuevo espacio. La obra compone su propio espacio en el interior de la plaza, un espacio donde el espectador puede entrar e invertir la perspectiva: desde la puerta hacia la arquitectura y desde la plaza hacia la puerta.

⁸⁷ SUMMERS, David, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, New York, 2003



Fig. 41 Casa de juego, 1997

Este juego de duplicación, que se encuentra en otra obra de Barbi, *Casa de juegos*⁸⁸ (Fig. 41), reflexiona sobre un tema tan importante como la relación de la obra de arte con el espectador y con el espacio que une los dos mundos, el mundo creado por el arte y el mundo donde se encuentra el espectador. Este espacio es lo que Whitney Davis llama “Virtual space”⁸⁹, que maravillosamente analiza David Summers en su recorrido sobre el espacio virtual en la historia del arte⁹⁰. Como resulta evidente en la imagen, Barbi reflexiona acerca de la relación entre espectador y espacio, sobre los conceptos de horizonte y punto de fuga que, desde el renacimiento hasta hoy, han definido nuestro modo de representar el espacio. Creo que la construcción de Barbi no supone ninguna dificultad de interpretación para un occidental y, sin embargo, tiene que ser bastante enigmática para una persona que no conozca las normas de la perspectiva: esto confirma que la aprehensión del mundo a través de las imágenes del arte es tan eficaz que puede atenuar la distancia entre mundo real y ficticio.

En las obras de Jorge Barbi está muy presente la reflexión sobre la inclusión y la exclusión, sobre el interior y el exterior, sobre el límite borroso y el juego entre espacios excluyentes-incluyentes.

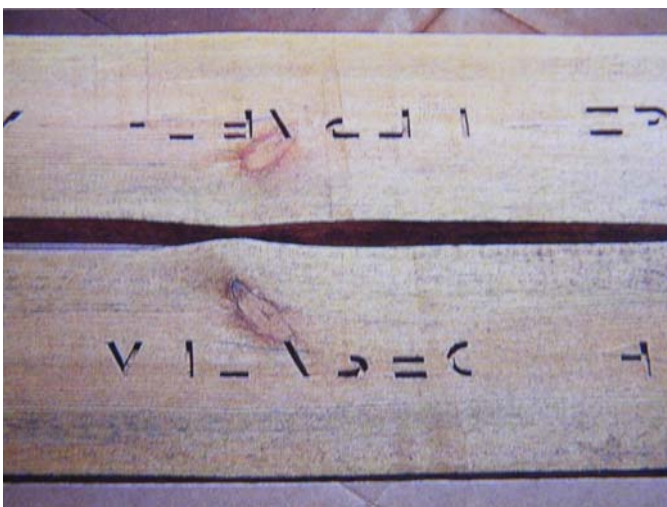


Fig. 42 Aquí dentro tampoco se desvela ningún enigma, 1991

El espectador está invitado a explorar, a descubrir, a interpretar los objetos y a buscar una explicación

Así, encontramos otra obra hermosa y poética que se titula *Aquí dentro tampoco se desvela ningún enigma*, de 1991 (Fig. 42). La frase se encuentra grabada en la superficie de dos mitades de un tronco de madera, sin embargo es ilegible porque las dos mitades enseñan solamente la mitad de cada letra que forma la

⁸⁸ BARBI, Op. Cit. p. 110-121

⁸⁹ DAVIS, Whitney, “Immanent Virtuality and Emergent Virtuality” en *Virtuality and Its Discontents*, MS

⁹⁰ SUMMERS, David, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, New York, 2003

frase. La frase se encuentra literalmente dividida en dos y es potencialmente legible sólo cuando las dos mitades del tronco se vuelven a juntar. Pero, si las dos mitades se juntan, no podemos leer lo que está escrito en la madera. Se trata, en consecuencia, de una imposibilidad a priori; en ningún caso el espectador puede volver a juntar las partes de las letras y leerlas. Barbi juega con nuestra natural curiosidad y con el carácter misterioso de la escritura, a pesar de su aparente transparencia y convención. De repente, cortado en dos, nuestro alfabeto se vuelve fascinante, incomprensible, como si se tratara de un código secreto o de la escritura de una antigua civilización desaparecida.

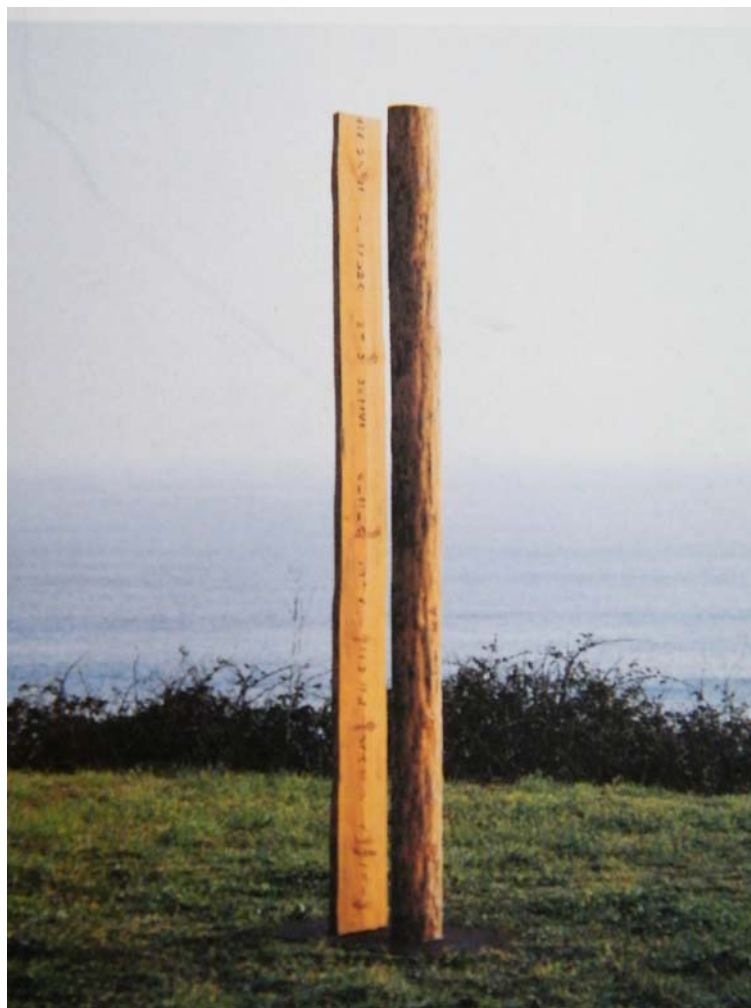


Fig. 43 Aquí dentro tampoco se desvela ningún enigma, 1991

Sin embargo, bromea Barbi, también descifrándolo no se revelaría ningún enigma. Parece que quiere enseñar simplemente la belleza de la escritura, su carácter artificial en contraposición a la belleza de la naturaleza. La hermosura de la escritura se encuentra guardada por la madera, por la belleza natural de un tronco cortado en dos. Las dos mitades del tronco, además, se encuentran colocadas verticalmente sobre una lámina de metal. El artista fotografía la escultura contra la línea del horizonte, contra el límite visual marcado por el océano (**Fig. 43**).

La belleza de los objetos de Barbi reside, a mi parecer, en esta aparente “evidencia”, en esta sencillez y elegancia de formas que recuerda a la hermosa frase de Yves Bonnefoy sobre la necesidad del arte de recuperar la evidencia de una piedra en el río.



Fig. 44 Dos bolas en el desierto, 1990

En los procesos de creación de Jorge Barbi se puede encontrar un interés manifiesto por la construcción de tipo artesanal. En la obra *Dos bolas en el desierto* (**Fig. 44**), de 1990, el artista contrapone una bola pequeña y compacta, construida por un escarabajo pelotero con excrementos de camello y encontrada por el artista en las dunas, con una gran bola construida en adobe. El artista cuenta que entre Ouarzazate y Zagora se encuentran pueblos enteros contruidos en adobe: “Por toda la región destacaban soberbios conjuntos de volúmenes uniformados con el color del entorno por exquisitos paramentos de tierra y paja”⁹¹. Barbi decide construir una forma concisa y simple como una esfera con este mismo material. Para poder construirla, se desplaza a Tierra de Campos y, eligiendo al azar un punto en el mapa, busca informaciones en Paredes de Nava. Ahí todo el mundo le habla de Don José, un jubilado que se ocupaba de construcciones en adobe. Este artesano explica al artista dónde encontrar la tierra y la paja adecuada, y también le proporciona una pequeña tabla para rodear la superficie de la esfera curtida por él en mil paredes. También en este caso, la fascinación del cuento es evidente. El azar permite que el artista encuentre la pequeña bola del escarabajo y también le proporciona las informaciones necesarias para realizar su obra en adobe. Además, una sabiduría en vía de extinción, la capacidad de construcción tradicional que el jubilado conserva, otorga a la obra el carácter de testimonio, de documento de un tiempo que se va

⁹¹ BARBI, Jorge, Op. Cit., p. 66

acabando. La simplicidad y elegancia de las formas tradicionales se encuentran preservadas por una construcción ideal que no tiene ninguna función, sino que nace del pensamiento. La forma geométrica pura por excelencia, la esfera, está construida con un material tan esencial como la tierra. La belleza y, también, la ironía de esta obra parece residir en el contraste entre la forma depurada y el material pobre y vulgar con los que están construidas las dos esferas: tierra y excremento. La perfección de la esfera construida por el escarabajo se encuentra magnificada por su exposición encima de un pedestal. El pedestal está constituido por cuatro patas de metal que sostienen un plano recubierto de arena fina. Sobre la arena se encuentra la bola perfecta encontrada por el artista. Esta sencilla vitrina resalta la preciosidad del objeto, la bola del escarabajo, y su forma sencilla. Esta obra me recuerda a las bolas de adobe construidas por Boltanski y su intento imposible de crear una pelota perfectamente esférica. Sin embargo, al intento casi maniático de Boltanski se opone la ironía de Barbi, que expone, juntas, la perfección creada por la naturaleza y la simple belleza de una construcción artesanal.

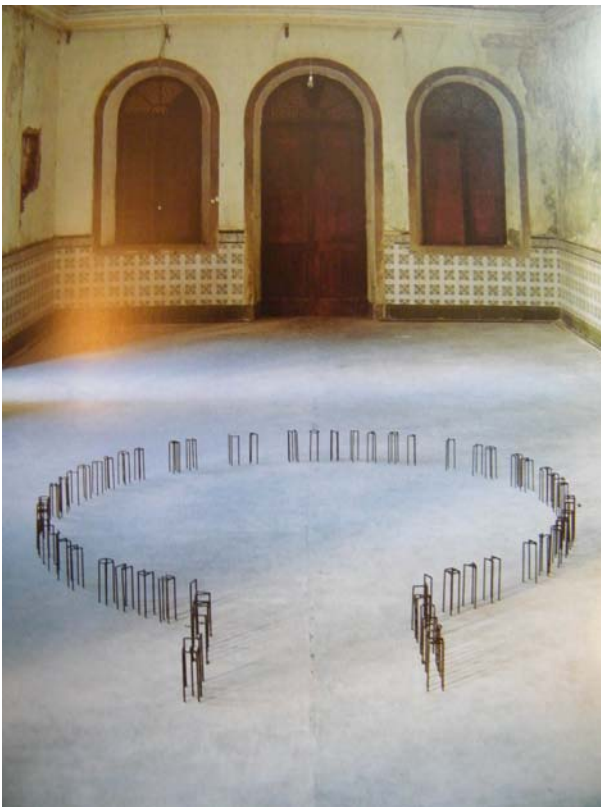


Fig. 45 El invierno haciendo estragos en la montaña y yo en esta hermosa habitación, 1991

Jorge Barbi juega no solo con los objetos sino con las palabras. Entre sus azarosos hallazgos se incluye el encuentro con una frase de Baudelaire. La obra *El invierno haciendo estragos en la montaña y yo en esta hermosa habitación* (**Fig. 45**), de 1991, utiliza las propias palabras del poeta francés. Las letras están construidas con un hilo de hierro y se encuentran ligeramente elevadas respecto al suelo, gracias a cuatro patas siempre de hierro. Las letras se convierten, entonces, en pequeñas esculturas. El efecto conseguido es que cada letra se parece a un objeto extraño, una especie de pequeña araña apoyada en el suelo. a sombra proyectada en el suelo por la silueta de las letras permite que las extrañas construcciones sean comprensibles. Sólo mirando la sombra conseguimos leer la frase entera (**Fig. 46**).

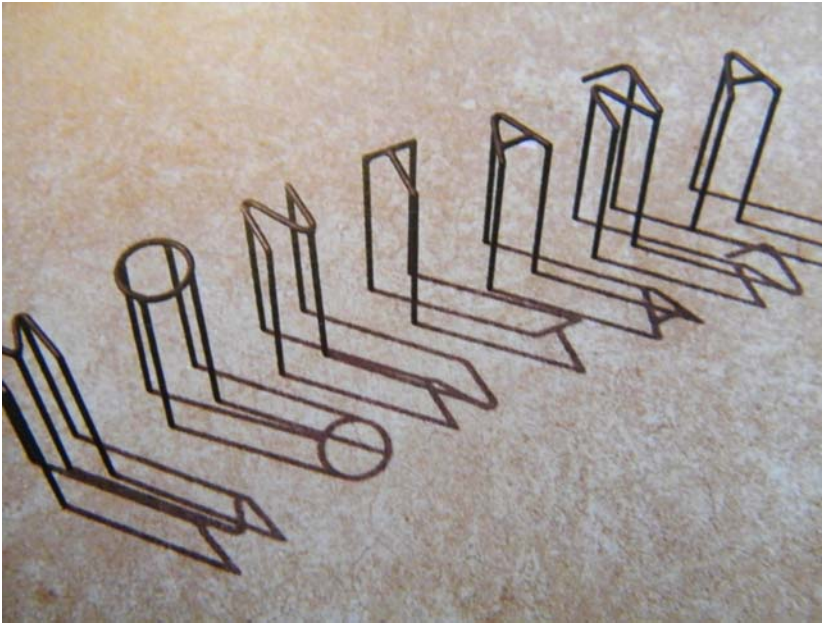


Fig. 46 El invierno haciendo estragos en la montaña y yo en esta hermosa habitación, 1991

Parece curiosa esta inversión de la imagen de la gruta de Platón. Aquí el arte permite que la realidad se interprete a través de la sombra: el arte ya no es una sombra de la realidad, sino la propia realidad revelada en su complejidad. La obra de Jorge Barbi se encuentra en una habitación que tiene elementos arquitectónicos y decorativos claramente mediterráneos, lo que enfatiza la distancia entre la luz

clara de la habitación y el invierno al que alude la frase de Baudelaire. Observando la fotografía que retrata la habitación, tenemos una sensación de calma y calor que parece realmente abrigarnos del frío invierno. La sugestión de estancia mediterránea surge también de la forma dibujada por las letras en hierro; parecen trazar el perfil de una ventana árabe, creando una interesante yuxtaposición de referencias: el lenguaje de la poesía occidental y las formas de la cultura mozárabe. La oposición entre lenguaje y arte visual, oposición que parece sugerir la sombra de las letras y su referencia a la *Republica* de Platón, sugiere también una más compleja oposición entre cultura árabe y cultura europea. Curiosamente, en este caso, la referencia al mundo árabe se materializa a través de una imagen, mientras que la cultura occidental está representada por el lenguaje escrito. Digo “curiosamente” por la hegemonía contemporánea en nuestro mundo occidental de la cultura visual respecto a la cultura escrita y, al contrario, por la tradicional preponderancia de la escritura respecto a la imagen en la cultura árabe. Esta obra esboza, por tanto, un sistema complejo de oposiciones: el frío invierno en la montaña opuesto a la tranquila hermosura de un ambiente cerrado y luminoso; la arquitectura mediterránea de la habitación elegida y la frase emblemática de la cultura francesa; y el lenguaje del arte frente al lenguaje de la escritura. Finalmente, esta obra juega con unas formas simplemente bellas, y es propio en este lenguaje de la belleza que el artista encuentre una afinidad electiva con la poesía de Baudelaire. Más llamativo aún es que, en este caso, el objeto encontrado no es propiamente un objeto, sino una frase que pertenece al hombre que ha teorizado la actividad del *flaneur* y, por tanto, la poética del azar y del encuentro afortunado. Si el *flaneur* de Baudelaire pasea por las calles de París *fin de siècle* encontrando los fragmentos de la modernidad, Barbi pasea por las hojas de un libro y encuentra una frase de Baudelaire.



Fig. 47 Sin título, 1995

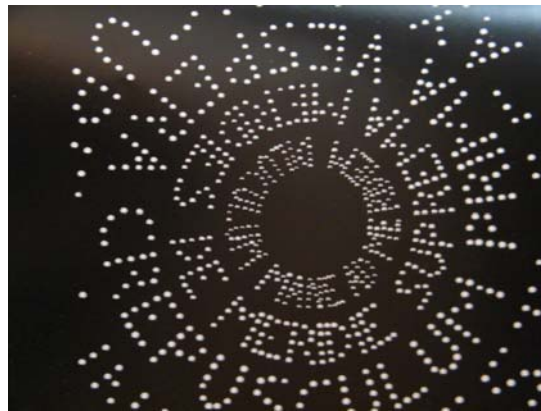


Fig. 48 Sin título, 1995

Si los objetos están inevitablemente inmersos en el tiempo de los seres humanos que los han poseído, si los objetos tienen una ligazón con el periodo histórico que ha visto nacer sus formas, si aparte de su función, los objetos remiten a un fragmento del tiempo que hemos vivido, Jorge Barbi parece preocuparse de recuperar objetos y obras realizadas para reflexionar sobre el tiempo y la memoria. En particular, en una obra de 1995, el artista utiliza la misma forma, la esfera que se puede abrir como si fuera un contenedor, de *El límite de las respuestas puede ser de madera*, de 1994-1997. En *Sin título* (**Fig. 47**), Barbi presenta una esfera de madera cortada en dos y vacía en su interior. La superficie de la esfera está agujereada y los huecos dibujan un texto al revés (**Fig.48**). El texto se podría leer correctamente si nos encontrásemos en el interior de la esfera. El texto reproducido en la superficie del globo se refiere a la división del día definida por los romanos. Barbi realiza una fotografía en un espacio cerrado y a oscuras, como si se encontrara en el interior del objeto. La fotografía reproduce los puntos formados por la luz que atraviesa los agujeros practicados en una plancha de madera y estos puntos forman el texto que describe la subdivisión del

día romano. Los nombres de los distintos momentos del día se suceden en un movimiento rotatorio que sugiere un tiempo circular e infinito o, también, el movimiento del sol alrededor de la tierra. *Dilucum, Mane, Ad meridiem, Meridies, De meridies, Suprema, Vespera, Crepusculum, Prima fax, Concubium, Intempesta nox, Media nox, Gallicinium* son los nombres latinos de los distintos momentos del día, y estos nombres se encuentran grabados en la superficie de la esfera de madera como si se tratara de la bóveda celeste. La dimensión de las letras, además, aumenta desde el “polo” hasta el “ecuador” del globo en miniatura y las palabras parecen formar las líneas de unas hipotéticas latitudes. Así pues, parece haber creado una esfera temporal, un mapamundi que no representa la tierra, sino el tiempo. A la manera de los mapamundi medievales que representaban el cielo y sus constelaciones, Barbi imagina que los movimientos del sol y las revoluciones del tiempo se pueden representar en un globo. Las estrellas, en este caso, son los pequeños agujeros que dibujan el tiempo que nos rodea. También en este caso, juega con las nociones de interior y exterior, aunque aquí añade una ulterior reflexión sobre la representación del espacio, proyectando el mapa del globo sobre una superficie plana: la plancha de madera agujereada, que es el sujeto de la fotografía. Esta obra, preciosa por la simplicidad de sus formas, recuerda a los intentos de representación del mundo y a las proyecciones inventadas por Mercator. Si bien el hombre conoce y puede representar todo el globo terráqueo, si el hombre parece haber conquistado también el espacio, todavía el tiempo se le escapa y su representación depende de un instrumento, el reloj, que no refleja los momentos del día, los cambios de luz ni nuestra percepción del tiempo. La esfera de Barbi representa un tiempo circular que domina al hombre como un cielo estrellado. Los puntos de luces que parecen estrellas, puntos creados por los agujeros practicados en la madera, aluden también a la relatividad del tiempo, a la desaparición de una estrella y a su luz, que es aún perceptible desde la tierra después de que hayan pasados siglos de su muerte. Barbi crea un maravilloso globo: desde este globo, el deseo del hombre de medir el tiempo resulta satisfecho. El tiempo y el espacio en esta obra se encuentran perfectamente armonizados. El artista no sólo reflexiona sobre la relación entre interior y exterior, entre superficie plana y curva, sino que investiga acerca de la idea de espacio que se encuentra reflejada en la propia representación del cielo estrellado.

El juego y la ironía le permiten ejercer una interpretación del arte del todo peculiar. En sus obras utiliza tanto objetos encontrados como fotografías. Las fotografías son muy a menudo la prueba de la existencia de un objeto particular, un objeto que el artista no puede exponer, no puede sustraer a la realidad para ponerlo en un lugar “otro”, como la sala de un museo. Aunque sus fotografías revelan muy a menudo unos valores estéticos autónomos, su función es más bien testimoniar un evento. Todo el arte que se desarrolla en unos momentos fugaces, en un tiempo breve e irrepetible,

se apoya en la fotografía como soporte para testimoniar su existencia. En cierto sentido, los artistas no pudieron eliminar el deseo de permanencia que el arte representa y, aunque ya no creyeran en la eternidad de la obra de arte, no pudieron dejar que se transformara en un evento totalmente efímero. Así que el arte de acción se conserva como se conserva cualquier documento de la historia de la cultura: citamos como ejemplo en España el magnífico trabajo de conservación y recuperación de objetos y documentos pertenecidos al artista Wolf Vostell llevado a cabo por el Museo Vostell-Malpartida⁹². También Christian Boltanski ha trabajado con la fotografía como documento y, en particular, ha analizado la función de la fotografía como testigo de una cierta costumbre o norma social.

En Jorge Barbi, sin embargo, la relación entre fotografía y análisis social, entre imagen y documento, es más difusa. Las fotografías del artista no son sólo testimonios de un periodo o de una sociedad sino que parecen relatar algo sobre el mundo. Representan muy a menudo un objeto o un evento que el artista ha encontrado casualmente y que quiere presentar al espectador. Sus fotografías no retratan una serie de objetos que el artista ha organizado previamente en una composición, sino que relatan el instante de un encuentro fortuito. En cierto sentido, no son “pinturas”, como las *Composiciones* de Boltanski, sino que son instantáneas de la realidad, aunque en ningún caso se puede hablar simplemente de “crónicas”.



Fig. 49 Ya no espantamos nada, 1997

Una serie de fotografías como *Ya no espantamos nada* (Fig. 49), de 1997, es emblemática de esta tipología de imagen que no pertenece a la crónica ni a la fotografía de estudio. Aquí, cuenta una historia que atañe a la realidad del campo gallego o, en definitiva, a cualquier campo del mundo. El artista representa la contradicción entre tradición rural y evolución de la sociedad contemporánea, la contradicción entre costumbre y funcionalidad, entre apropiación del territorio y estética. Parece increíble que se siga utilizando un objeto tan poco eficaz para espantar los animales como el

⁹² Recordamos el Simposio “Archivo y Fondos Documentales para el Arte Contemporáneo”, que tuvo lugar del 29 de noviembre al 1 de diciembre de 2007 en Cáceres, apoyado por el CEHA, la Universidad de Extremadura, el Consorcio Museo Vostell Malpartida y la Junta de Extremadura

espantapájaros y que no se haya inventado aún un método menos rudimentario y ridículo. Sin embargo, el espantapájaros pertenece a nuestra imaginación y a nuestra visión del mundo como un objeto necesario. Me horroriza la idea de que los niños del futuro puedan leer la historia del *Mago de Oz* sin haber visto nunca, o tener la posibilidad de ver nunca, un espantapájaros. Este objeto bufo y divertido da fe, finalmente, de la presencia del ser humano cuando paseamos por el campo, cuando nos encontramos en un territorio para nosotros desconocido, “salvaje”. El campesino construye el espantapájaros con los objetos más dispares, y este objeto corrobora la pervivencia de una sociedad, la rural, que no tira nada, que aún cree en la acumulación como base de la riqueza y desprecia el consumo como testimonio de una prosperidad fugaz. Así que Barbi cuelga al cuello de cinco espantapájaros encontrados en el campo sendos carteles. Cada cartel tiene pintado en blanco una sílaba, y la frase entera se puede leer sólo encontrando los cinco espantapájaros en el orden correcto. Las fotografías en secuencia de las cinco representaciones rudimentales de un ser humano componen la frase: “Ya no espantamos nada”. En su catálogo, Barbi añade: “Yo soy el segundo por la derecha”⁹³.

El artista mimetiza su identidad con unas figuras antropomórficas de factura tan rudimentaria que ni siquiera un pájaro las confundiría con un ser humano. Parece una broma acerca de la pretensión del hombre de tener algún poder sobre los demás seres y sobre la realidad. La inconsistencia del ser humano es tal que puede confundirse con un maniquí, con unos andrajos torpemente colocados. Sin embargo, también en este caso es más relevante la sorpresa de un encuentro con un objeto curioso que cualquier otra reflexión. Estos cinco espantapájaros, el de Barbi incluido, son simplemente objetos sorprendentes, que prueban, una vez más, la inextricable relación afectiva del ser humano con los objetos, con el mundo inanimado. Si desde niños imaginamos que de noche el mundo de los objetos se anima para organizar una fiesta, de adultos coleccionamos objetos para dominar el mundo que nos rodea. Particularmente curiosa es la imagen del espantapájaros central, que parece representar a una mujer siniestra, o la imagen que tenemos de la muerte. Nos encontramos ante un espantapájaros particularmente macabro, nada divertido, que parece controlar el campo y, al mismo tiempo, recordarnos nuestra presencia fugaz sobre la tierra. Por primera vez, el espantapájaros no es un objeto amigable y sorprendente, sino algo que realmente puede espantar.

Como ya hemos señalado anteriormente, Barbi utiliza la imagen del espantapájaros también en la serie *Autorretratos*⁹⁴, así que la identificación de este objeto común con su propia persona no es nada arbitraria. A la fragilidad de estos hombres de pajas se contraponen la fotografía como documento, como prueba de su existencia y de su presencia, aunque marginal, en nuestra vida. El

⁹³ Barbi, Jorge, Op. cit., p. 100

⁹⁴ Barbi, Jorge, Op. cit., p. 9

arte contemporáneo parece sufrir de la misma fragilidad del espantapájaros, de la aleatoriedad de sus manifestaciones muy a menudo condenadas a un rápido olvido. El artista, que antes era considerado el visionario o el profeta capaz de desvelar la verdad del mundo, es hoy muy a menudo sólo el saltimbanqui de un espectáculo fugaz que tiene la función de divertir al público, más que la de despertar su sensibilidad.

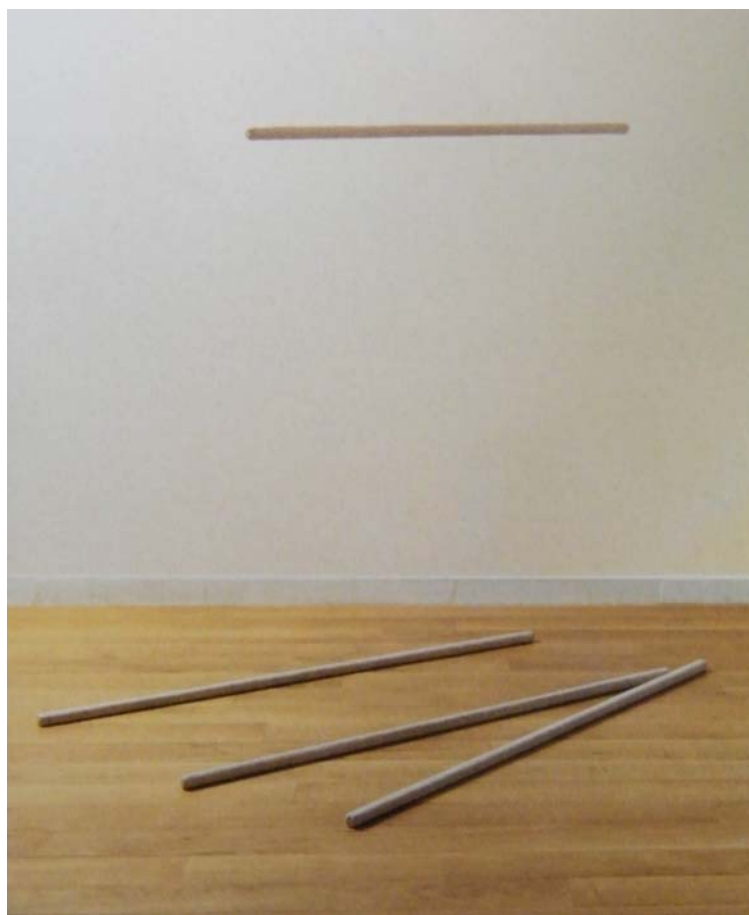


Fig. 50 Pieza frágil y sustitutos, 1994

Una obra como *Pieza frágil y sustitutos* (**Fig. 50**) reflexiona sobre este fenómeno, sobre la inconsistencia de la obra de arte y su reproducibilidad infinita. La obra de arte es frágil, no sólo porque hoy el artista no se preocupa por la resistencia de sus materiales ni por la documentación de sus actuaciones, sino porque la propia reproducción de la obra de arte permite que una fotografía sea suficiente para su consumo. La obra de arte, que para las vanguardias de los años setenta tenía que intervenir en el tejido de la sociedad y se caracterizaba por su “presencia” en el momento de su propia presentación, está hoy relegada a un instante pasado, a revivir parcialmente por medio de unos documentos fotográficos. Los documentos, y no la obra de arte, son expuestos para que el público pueda comprobar su inclusión en la historia del arte. La pieza de Jorge Barbi, un simple bastón, es frágil, no obstante su material -el granito-, porque se encuentra suspendida en el aire. Sin

embargo, si se cayera y rompiera se podría sustituir por otras piezas absolutamente idénticas producidas por el propio artista. Barbi cuestiona no sólo la unicidad de la obra de arte, sino la necesidad de su conservación. Sin embargo, también en este caso, la intervención del artista juega más bien con el lenguaje y la ironía. En su sencillez, el bastón que parece flotar y sus substitutos en el suelo son simplemente objetos bellos. La casualidad de la posición de los bastones “substitutos” apoyados en el suelo de madera parece dibujar unas hipotéticas sombras proyectadas por el bastón colgado. Además, la apariencia del bastón lo aparenta a un objeto de madera y, sin embargo, se trata de un material mucho más resistente, como el granito. También en este caso, la sorpresa del material y el aspecto del objeto me recuerdan a la obra de Duchamp *Why not sneeze?* en la que unos cubitos semejantes a caramelos de azúcar y de aspecto ligero son en realidad objetos de mármol. Al igual que unos cubitos en una jaula suspendida hacen creer que se trata de objetos frágiles, por ejemplo cubitos de azúcar, así el bastón colgado por Barbi parece de madera y no de granito. El surrealismo de la obra del artista gallego depende también de la utilización de la palabra “sustituto”. Barbi juega con la idea de un objeto “titular” en la definición de obra de arte y con unos objetos que podrían ocupar esta posición de manera temporal y supletoria. Encontramos, pues, una obra original y una serie de reproducciones que tienen las mismas características del objeto original, a excepción de la definición de “original” otorgada por el propio artista. Es un evidente juego irónico con todos los conceptos “sagrados” de la historia del arte: la autoría, la obra de arte, el artista como demiurgo, etc. Nada nuevo, evidentemente, porque las vanguardias históricas se han ocupado con anterioridad de vaciar de contenido estos mismos conceptos. A pesar de ello, no creo que el criterio de “novedad” u “originalidad” se pueda aplicar siempre y sin condiciones a una obra de arte. Hay obras de arte que conmueven o que son bellas y que, sin embargo, no comunican nada “nuevo” o no marcan una línea de investigación particularmente original. ¿No tendrían por eso ningún valor? Me parece evidente que el concepto de obra de arte es tan complejo que difícilmente podemos definir cuáles son sus elementos esenciales. A mi parecer, podemos intentar especificar qué obra es genial, buena o simplemente mediocre, mientras que el criterio de novedad puede fácilmente resultar débil. Se podría probar a definir una obra de arte como el signo sensible de una Idea y, por lo tanto, juzgar su belleza por la relevancia de la idea que manifiesta⁹⁵. Sin embargo, nuestra época de “pensamiento débil” parece denegarnos esta posibilidad. La propia ironía de Barbi recuerda que no hay direcciones preconcebidas, que el arte tiene que ser (¿simplemente?) un juego libre de reglas.

⁹⁵ “Hölderlin, like Nietzsche later and to some extent like Benjamin himself, embraced the notion of the beautiful in Kant’s *Critique of Judgement* - as the sensible sign of the Idea or an absolute, inaccessible to rational knowledge-as his personal destiny, which led him to defy death and madness.”, in ROCHLITZ, Rainer, *The Disenchantment of Art, The Philosophy of Walter Benjamin*, The Guilford Press, New York, 1996

En su catálogo⁹⁶, el artista explica que la obra *Estoy perdido, no me retenga* (**Fig. 5**), de 1995, es un disco que puede flotar en el agua. El disco tiene el título sobreimpreso. Alrededor del disco se encuentran unos triángulos de diferentes tamaños que representan las flechas que indican los puntos cardinales en una brújula. La brújula no puede indicarnos el camino, ya que el propio artista se encuentra perdido. Tampoco desea que nadie le retenga para decirle qué dirección tendría que tomar. El arte es sólo un magnífico juego, un juego interminable que sólo tiene valor si permite aprender algo más sobre el mundo y sobre nosotros mismos. Sin embargo, para que el arte tenga un cierto poder de fascinación no podemos dejarnos influir demasiado por las normas escritas por un número reducido de expertos. El lenguaje del mundo es muy complejo para hablar un sólo idioma. Así que la belleza de esta obra reside, una vez más, en sus formas sencillas y en su mensaje inmediato, aunque el artista añade este texto para su descripción: “Esta pieza es una copia. La original se encuentra a la deriva en el Atlántico Norte”. Barbi recuerda finalmente que el 25 de enero de 1995 el disco fue arrojado al mar, desde un barco de pesca, 500 millas al norte de las Azores⁹⁷. Ojalá yo pueda encontrarla en una playa de los mares del sur para arrojarla otra vez al mar y permitir que este juego infinito que implica el tiempo de los viajeros, el tiempo de quién busca otros sitios para empezar su vida de cero, no se acabe nunca.

⁹⁶ BARBI, Op. cit., p. 107

⁹⁷ BARBI, Op. cit., p. 107

4.3.2 El paisaje como un objeto encontrado

Barbi relata sus veranos pasados en una pequeña aldea del interior de Galicia en su primer catálogo de 1999⁹⁸. La visita de un paseante por los montes parece no dejar huellas en el territorio y tampoco el paso del tiempo parece transformar la fisonomía del paisaje. La naturaleza y el territorio siguen siendo los mismos después de las distintas visitas del artista. Restos megalíticos, castreños, medievales, ruinas más recientes, molinos abandonados, basureros de aldea⁹⁹; todos estos testimonios de la presencia del hombre no configuran unos documentos históricos ni unos archivos, sino que, simplemente, relatan unas visitas anteriores, como en un cuento legendario atemporal, sin conexión o desarrollo lineal.

El artista, atravesando los montes de granito, encuentra restos que indican unas sendas de caballos, un entrelazado de líneas y recorridos que une todo el territorio. Este entrelazado es un testimonio del paso de los animales, una red de caminos que los caballos repiten una y otra vez, un recorrido siempre igual a sí mismo, donde las piedras y las rocas dejan un espacio libre para el acceso. Contrariamente a los restos megalíticos o a los basureros de aldea, las sendas de caballos no tienen ninguna relación con una época temporal precisa, se refieren a una presencia que no tiene nada de intencional y que se repite de un modo espontáneo. Los caballos han marcado el territorio porque estaban buscando algo que no interesa al historiador, sin embargo, sus andanzas fascinan al artista. Jorge Barbi decide revelar un aspecto del territorio que ha pasado desapercibido, un paisaje desconocido antes de que el artista haya decidido ponerlo en valor. Señala entonces las sendas recorridas por los caballos con una tira sinuosa de papel blanco, que recorre las montañas y sube las rocas como lo han hecho los animales (**Fig. 51**). Esta tira desvela los restos de senderos que el tiempo se ocupa de borrar. Algunas piedras puestas sobre la línea de papel que señala el recorrido, impiden que el viento arrastre esta frágil intervención. Las fotos, en blanco y negro, que documentan la intervención de Barbi retratan un paisaje abrupto, con pocos árboles, una vegetación baja de montaña y unos muros de piedras que dividen las distintas propiedades. Como de otras muchas intervenciones de *Land Art*, sólo quedan fotografías de esta obra. Las sendas de caballos marcarán el territorio durante mucho más tiempo que la tira blanca creada por el artista.

El *Land Art* ha sido frecuentemente incluido en la categoría de arte conceptual. Si los dos movimientos tienen en común el rechazo de los tradicionales medios artísticos y la atención a

⁹⁸ BARBI, Jorge, *Jorge Barbi*, Deputación de Pontevedra, Servicio de Publicacións, Pontevedra, Junio 1999, p. 31

⁹⁹ GONZÁLEZ Ruibal, Alfredo, “Desecho e identidade: etnoarqueología de la basura en Galicia”, en *Gallaecia*, n.º 22, p. 413, Universidad de Santiago de Compostela, 2002

nuevas posibilidades expresivas, la particularidad del *Land Art* reside en su intervención en la naturaleza, sin ninguna intención hedonística u ornamental¹⁰⁰.



Fig. 51 Senda de caballos, 1987

El *Land Art* constituye una toma de conciencia respecto a la intervención del hombre en la naturaleza y una reflexión sobre el paisaje que, después de la intervención del artista, se encuentra sustancialmente modificado. El hombre hoy se enfrenta a un proceso de desnaturalización que ha destruido la relación habitual entre individuo y naturaleza y los artistas han advertido la necesidad de volver a analizar esta relación. Sin embargo, la intervención de Barbi no parece revelar ninguna intención “ecológica”, ni tampoco querer generar un evento artístico que utilice como objeto el paisaje. La intervención del artista parece más bien relacionarse con su concepción de los objetos encontrados. La naturaleza y sus fenómenos pertenecen a la misma reserva de imágenes que el artista quiere indicar al espectador para que pueda fijarse en algo que ha pasado desapercibido. El espectador participa del descubrimiento del artista.

¹⁰⁰ DORFLES, Gillo, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi, Dall'informale al postmoderno*, Gian Giacomo Feltrinelli, Milán, 1961

Jorge Barbi encuentra unos lugares, unos hitos, significativos en el territorio, y los señala para que el territorio se transforme, finalmente, en paisaje. El paseante, en la intención del artista, puede encontrar unas pequeñas referencias que le permitan entender algunas claves del entorno, por ejemplo, cómo el hombre ha interpretado y explotado la naturaleza. En el primer proyecto, *Sin título* (**Fig. 52**), el artista desarrolla su intervención partiendo de una leyenda casi desconocida sobre un lugar casi mitológico. También en este caso, como en el hallazgo de un objeto, el caso le permite descubrir una tradición perdida.

Cuenta el artista¹⁰¹ que en las riberas del río Miño había encontrado a un hombre que buscaba petroglifos. El hombre le había comentado que en la zona donde se encontraban salía un túnel muy antiguo que atravesaba el río y comunicaba las dos orillas. Sus antepasados conocían el lugar exacto, pero, a día de hoy, ya no se podía encontrar la ubicación, cubierta probablemente de matorrales. En distintos momentos y de distintas personas, el artista escucha la misma leyenda, sin embargo en cada caso la posición del legendario túnel varía algunos kilómetros.

La bonita leyenda que imagina una unión artificial entre Galicia y Portugal bajo el cauce del río está llena de sugerencias. Podemos imaginar generaciones de niños buscando este lugar mítico que une territorios distantes, así como imaginar a un hombre de un tiempo remoto que bajaba las escaleras para caminar bajo la tierra y llegar a otro lugar más allá del río. Esta leyenda me recuerda también a las maravillosas hazañas del hombre moderno, a los desafíos por conquistar territorios de un valor simbólico similar: el famoso túnel bajo el canal de La Mancha, que une Francia e Inglaterra a pesar del mar; o el proyecto ambicioso de construir un puente que una la península itálica con la isla de Sicilia. El monumento de Jorge Barbi parece jugar con estas sugerencias y con nuestra memoria de infancia, que aún recuerda las novelas de Jules Verne y su *Veinte mil leguas de viaje submarino*. El artista imagina entonces dos escalinatas esculpidas en dos bloques de piedra. Cada bloque se encuentra en una de las dos orillas del río Miño, y marca una hipotética línea de unión entre las dos. Cada escalinata, cortada en el bloque como si naciera de él, se introduce en una fosa llena de agua que parece conectarse con el río. Así pues, la escalera parece conducir a las profundidades de la tierra o permitir pasar bajo al río como si se tratara de una galería.

El diseño del proyecto es de una finura y belleza notables. En la hoja del proyecto, la escritura del artista relata la leyenda y describe sencillamente la idea, mientras que un esbozo de la escalera, dos secciones y un mapa del lugar explican detalladamente el proyecto. Esta hoja parece fruto de un estudio de arquitectura o de un *designer*. El trazo preciso que describe la actuación y la rápida descripción del territorio circundante demuestran cómo la idea es sencilla y sugerente al mismo tiempo, y cómo el artista ha imaginado una intervención casi mimética con el paisaje. La

¹⁰¹ BARBI, Op. cit., p. 36

realización del proyecto habría permitido integrar perfectamente la pieza en el paisaje, como si la escalera hubiese sido cortada directamente en una piedra presente en el territorio. Se trata de un proyecto que interviene en el territorio con una obra que es casi un monumento y, sin embargo, su función no es recordar ningún hecho histórico, sino materializar una tradición oral. Como recuerda el artista: “Antes sus abuelos conocían el sitio exacto, pero ya no quedaba señal visible de su ubicación”¹⁰².

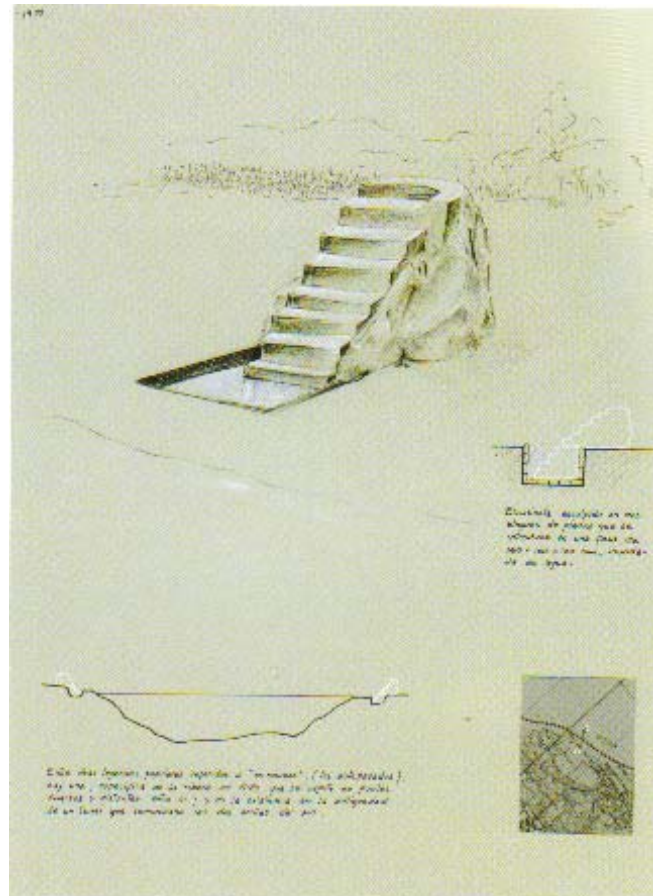


Fig. 52 Sin título, 1988, Proyecto I

Un monumento que es una especie de *trompe l'oeil*, un túnel sin salida ni entrada, marca el paisaje y conserva su memoria. Gianni Carchia¹⁰³ trata el tema crucial de la relación entre arte y verdad y de su contrario, la conexión entre arte y mito, la cuestión de la “heredad mítica de la poesía”. La modernidad es un hito fundamental que nos obliga a definir cómo el mito se puede percibir de manera estética. Con la crisis de la modernidad, se enuncia de manera explícita la conexión entre lo mítico y lo estético. Sin embargo, la intervención de Jorge Barbi no parece querer investigar la conexión entre mito y arte, sino jugar, de un modo irónico y poético al mismo tiempo, con una tradición oral que no pertenece ni siquiera a la leyenda. Una obra insertada en la naturaleza que se refiere a un cuento popular, en oposición a un monumento que recuerde una tradición consolidada,

¹⁰² BARBI, Jorge, *Jorge Barbi*, Deputación de Pontevedra, Servicio de Publicacións, Pontevedra, junio 1999, p. 36

¹⁰³ CARCHIA, Gianni, *La legittimazione dell'arte*, Guida Editori, Napoles, 1982

genera un lenguaje profundamente poético por su capacidad de dialogar con el espacio y con un tiempo suspendido, no fijado por la historia.

Otro proyecto del año 1988, *Sin título* (**Fig. 53**), pensado para la cima del monte Niño do Corvo (O Rosal, Pontevedra), investiga otra peculiaridad del territorio gallego. En Galicia, refiere Barbi¹⁰⁴, es posible localizar distintos restos de antiguos asentamientos, aunque cubiertos por la vegetación. Estos asentamientos se encuentran muy a menudo ubicados en la cima de los montes y son visibles entre sí para permitir que, de un asentamiento a otro, los habitantes pudieran señalar un hipotético peligro. Jorge Barbi proyecta instalar en la cumbre de un promontorio cinco pilares de piedra, de forma irregular, en hilera. Cada pilar tiene una perforación circular en su vértice, perpendicular a la orientación del pilar, de tal manera que dibujan una línea imaginaria en el territorio. Explica el artista que si un espectador mirara a través del agujero de uno de los pilares, podría ver la cumbre de un monte que, en otra época, estuvo habitado, y si mirara a través del agujero del pilar opuesto, descubriría otro monte con otro antiguo asentamiento. Las perforaciones de los pilares funcionan como una especie de telescopio que dirige la mirada, transformando la cumbre del monte en un mirador de apariencia primitiva. Los pilares son intervenciones mínimas en el paisaje y su valor no reside tanto en su presencia formal como en su función de catalizador.

En este proyecto el artista parece interesarse por el territorio, por su morfología. La línea visual une las dos cumbres a la misma altura, gracias a los orificios de los pilares, mientras que las cumbres reales, donde se asientan los pilares, tienen alturas diferentes. El cálculo de las alturas ha de ser muy preciso para llegar a unir visualmente los dos lugares. Sin embargo, Barbi no parece interesarse por el elemento histórico, por ejemplo la época de los asentamientos, o por el elemento arqueológico, sino por el lugar y por el juego de relaciones entre los promontorios. También en este caso, el tiempo es una línea conceptual que une experiencias distintas: las miradas de los espectadores de hoy y las miradas de todos los hombres que han vivido en este lugar. Se puede interpretar esta obra como una especie de monumento que revela la experiencia del territorio, la relación entre el lugar y el hombre, más que relatar un hecho histórico.

Este proyecto me recuerda a las esculturas minimalistas por la simplicidad de sus formas y por su relación con la mirada y la percepción del espectador. María Luisa Sobrino Manzanares¹⁰⁵ resalta que Donald Judd, en sus intervenciones, crea un ámbito propio que se genera en el lugar específico donde se encuentran sus obras. Las obras de Judd definen una relación con el espacio que provoca una experimentación fenomenológica de sus intervenciones. Esta experimentación se define como

¹⁰⁴ BARBI, Op. cit., p. 37

¹⁰⁵ SOBRINO Manzanares, María Luisa, *Escultura contemporánea en el espacio urbano*, Fundación Caixa Galicia, 1999

percepción temporalizada porque “persiste en el tiempo”. En este sentido, el sentimiento del tiempo, el presentimiento de una duración infinita o indefinida, y la relación entre espacio y tiempo me recuerdan al proyecto de Jorge Barbi.

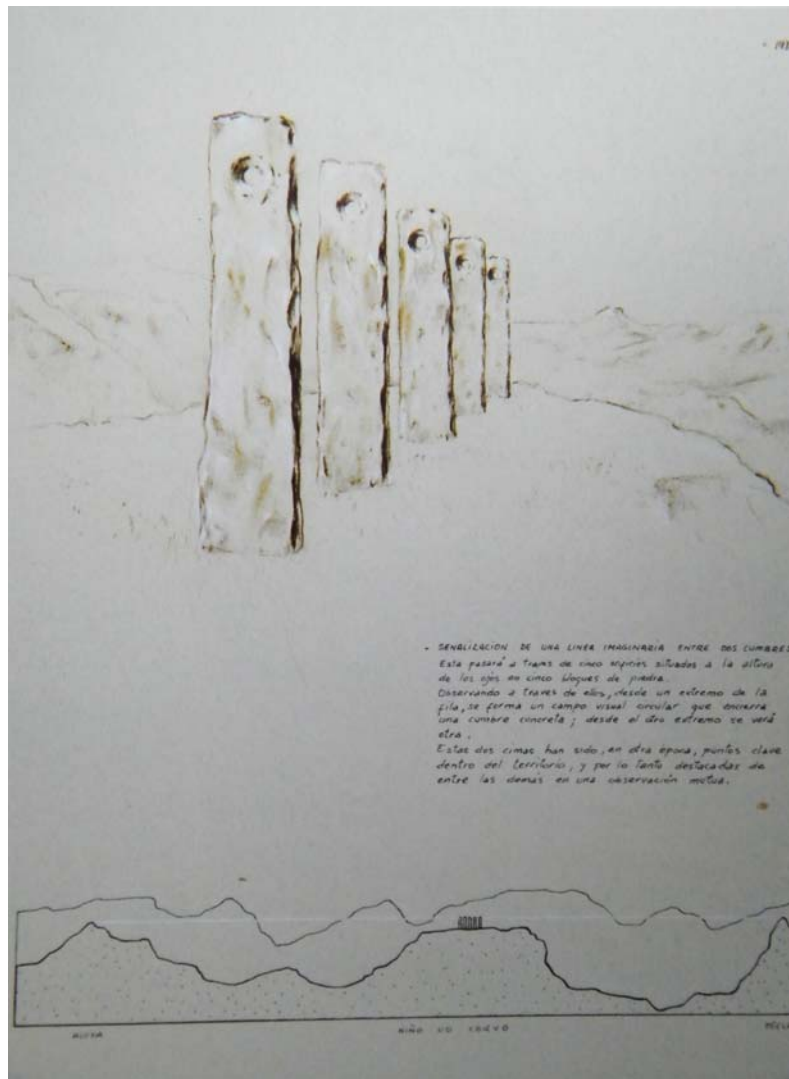


Fig. 53 Sin título, 1988. Proyecto II

La percepción del espectador, en este caso, une no tanto un dentro y/o fuera, como en las obras de Judd, sino lugares y experiencias distintas. En el proyecto de Jorge Barbi, sin embargo, la experiencia del espectador incluye tanto la percepción de la obra como la historia del lugar. La intervención y los lugares pertenecen a unos tiempos distintos, que la mirada del espectador reúne en una experiencia temporal única. La relación entre dentro y/o fuera, además, en la obra de Barbi es distinta de las obras *minimal*, porque las superficies de sus bloques no son lisas y de apariencia industrial, sino que el material utilizado es una piedra que tiene una relación precisa con el lugar. Los bloques parecen menhires que señalan los emplazamientos desde un tiempo impreciso, y la intervención en el territorio es, por tanto, menos “artificial”, menos ajena, respecto a las intervenciones del *Minimal Art*.

El tiempo, en las obras de Barbi, es el tiempo vivido de la memoria, el tiempo que modifica los lugares y que, sin embargo, mantiene una relación con el sujeto que percibe estas modificaciones.

El proyecto II *Sin título* (**Fig. 53**) sigue también una interpretación del paisaje que pertenece al lenguaje del *Land Art* de los años setenta. Sin embargo, en este caso, la dimensión de la intervención es mínima, contrariamente al carácter monumental que tienen normalmente las intervenciones de *Land Art*. En la obra de Barbi, las dimensiones parecen apuntar a una interpretación más cercana del paisaje y recuerda a los juegos de los niños, a la costumbre de mirar el mundo a través de un tubo de papel como si fuera un telescopio, circunscribiendo la mirada y, en cierto sentido, controlando el propio universo. Este proyecto se asemeja también a la magnífica intervención en el territorio *Sun tunnels* de Nancy Holt, realizada entre 1973 y 1976.

Nancy Holt es una exponente del *Land Art* y trabaja con intervenciones pensadas para lugares específicos. Nacida en 1938 en Worcester, obtiene la licenciatura en Biología en la Tufts University en 1960. Su formación científica parece haber influido en su interpretación del paisaje. Los experimentos sobre la percepción llevan a Holt a crear su obra maestra, *Sun Tunnels*, en 1976. Esta intervención se encuentra en el Great Basin Desert, en la zona noroeste de Utah, no muy distante del Great Salt Lake, donde se encuentra también *Spiral Jetty*, la obra maestra de Smithson. Así como Holt orienta la visión del espectador para que pueda percibir un fenómeno natural, Jorge Barbi parece querer orientar la percepción para que el paseante perciba una particular historia del paisaje, un evento que ha pasado muchos siglos antes y que puede ser olvidado. Mientras que Holt juega con la revolución del sol, Barbi juega con la historia de su Galicia natal.

El paisaje es probablemente el resultado de la mirada del hombre sobre la naturaleza y de su intervención para conquistarla¹⁰⁶. Así pues, la historia del ser humano es la base que nos permite interpretar el paisaje y su importancia para la vida de las personas. Su valoración depende tanto de la historia de las mentalidades como de la historia *tout-court*, y los artistas siempre han tenido una sensibilidad particular para definir los valores estéticos del paisaje. Si las vanguardias han cuestionado los géneros artísticos, el género del *paisaje* es probablemente lo que ha sufrido el mayor descrédito como género “burgués” por excelencia. El *Land Art* en los años setenta y la fotografía en la contemporaneidad han reinterpretado el género del paisaje de un modo totalmente nuevo.

Sin embargo, el “paisaje” de la ciudad tiene una relación aún más estrecha con la historia y su representación necesita una imagen simbólica que muy a menudo se transforma en icono y,

¹⁰⁶ V.V., A.A., *Nuevas visiones del paisaje. La vertiente atlántica*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2006

después, en símbolo. Los símbolos, sin embargo, se pueden gastar y el turismo de masa los transforma rápidamente en imágenes vacías.



Fig. 54 Alminar, 2006

Jorge Barbi, amante de los juegos y de las pequeñas historias, participa en 2006 en un interesante proyecto titulado *A Cidade interpretada*¹⁰⁷. Su intervención en el paisaje de la ciudad de Santiago de Compostela (**Fig. 54**) fue particularmente exitosa porque reflexionaba sobre la identidad más consolidada y más explotada de la ciudad: la imagen de “cuna de la cristiandad”. La catedral, que alberga y protege la tumba del apóstol Santiago, la catedral como meta de peregrinaje, es el símbolo más emblemático de Santiago de Compostela. Sin embargo, este símbolo ha evolucionado hasta transformar la ciudad en un objetivo turístico de primera importancia a nivel mundial. La catedral “identifica” la ciudad hasta tal punto que se ha transformado en el *logo* del mismo Concello de Santiago. Barbi juega con esta imagen de la ciudad para desbaratar, una vez más, nuestra percepción “acostumbrada” de las cosas. El nuevo símbolo que el artista ofrece a la ciudad es una

¹⁰⁷ *A Cidade interpretada* es un proyecto de intervención en la ciudad de Santiago de Compostela comisionado da Pablo Fanego y llevado a cabo entre el 13 de septiembre y el 17 de diciembre de 2006. Al proyecto participaron los artistas Carme Nogueira, Germaine Kruij, Roman Óndak, Hans Schabus, Apolonjia Sustersic, Nathan Coley, Andrés Guedes y Jorge Barbi.

visión poética y maravillosa: de repente, el paseante encuentra un alminar que descuella encima de los tejados del casco antiguo de Santiago. Se trata de una magnífica torre blanca con ventanas y ornamentación de resonancia árabe. La ciudad de la cristiandad, la ciudad que honra como su santo protector a “Santiago matamoros”, el santo que apareció en el cielo como visión para desarmar a los árabes invasores, da cabida a la torre de un alminar en su mismo casco histórico. Del alminar se levanta la voz del muecín que recita el Corán e invita a la plegaría, la voz que resulta tan fascinante cuando nos la encontramos en el oriente próximo. El juego vuelve a empezar y, sin embargo, en este caso, se trata de un juego muy serio que invita a la comprensión y a la participación. La belleza y serenidad de las simples formas de la arquitectura árabe iluminan la tonalidad gris de la piedra de los tejados de la ciudad y, de repente, parece que el miedo que sentimos hacia lo desconocido, lo diferente, puede ser olvidado. La obra de Jorge Barbi nos recuerda que la cultura árabe está profundamente entremezclada con la cultura mediterránea y que la belleza y la poesía se encuentran en cada expresión humana. El maravilloso objeto encontrado de Barbi llega metafóricamente de otras tierras y de otras culturas para unir lo que se encuentra alejado, distanciado por el tiempo o por el espacio. Lo que hemos olvidado, maltratado o incomprendido, el fragmento de la realidad que hemos perdido, vuelve a nosotros gracias a la poética mirada de un artista. Barbi nos regala finalmente un minarete como si se tratase de un castillo perteneciente a nuestros sueños de niños y, como niños, estamos invitados a jugar para entender mejor el mundo.

“O pasado volve contarse desde o presente, e o presente cóntase desde o pasado. Entón vénnos á memoria a estatua de Santiago “matamouros” que coroa o frontón do Concello, lembramos a historia da devastación de Almanzor, ou preguntámonos pola fachada mozárabe que aínda queimamos na festividade do Apóstolo. E, sobre todo, acódenos á mente rumores da abrupta política cotía, da ameaza do terrorismo global, das interminábeis guerras mediáticas. A visión repentina do minarete é para Barbi unha ficción que podería supor un espetar de sentido no espectador.”¹⁰⁸

El paseante que camina y encuentra de repente esta visión, recuerda la luz y el calor de los países árabes en medio de una ciudad de lluvia y viento. Esta imagen también recuerda al *flâneur* de Baudelaire, que pasea por las galerías de París para olvidar la ciudad gris y soñar con la mercancía de países lejanos. También podemos imaginar que nos encontramos frente a un espejismo provocado por la luz que consigue escaparse de las nubes y atraviesa el aire cargado de humedad. El minarete de Jorge Barbi es, a mi parecer, un “objeto encontrado” simbólico que reúne todas las características del *objet trouvé* que he analizado en mi tesis. Sin embargo, se trata del único objeto que no ha sido encontrado por el artista, sino que tiene que ser encontrado por el espectador, por el paseante en la ciudad. Esta arquitectura fugaz funciona como un catalizador de conceptos y sensaciones, de historias y de lugares. Sobrevolando el drama del contraste entre creencias y

¹⁰⁸ V.V., A.A., *A Cidade Interpretada*, Santiago de Compostela 13 Setembre-17 decembre 2007, Concellaria de Cultura, Canello de Santiago, Santiago de Compostela

culturas, nos recuerda la belleza de la convivencia, de la memoria capaz de armonizar momentos y conceptos distintos. La torre árabe de Barbi ha pertenecido a nuestra vida cotidiana sólo por un breve periodo y, sin embargo, esperamos que quede en nuestra memoria por mucho más tiempo.

El instante fugaz así como el tiempo marcado por el paso de las generaciones pertenecen al campo de investigación del artista. En *Mi bisabuelo, mi abuelo y yo* (**Fig. 55**), la foto se encuentra dividida casi a la mitad por la línea del horizonte, una línea marcada por una hilera de árboles. Antes de la hilera, un árbol más grande y una portería conforman el campo visual. Sin embargo, el árbol parece alejarse de la mirada del espectador como si el artista hubiese alargado el campo visual con un objetivo gran angular: la tierra del campo de fútbol ocupa casi la mitad de la foto.

Barbi explica¹⁰⁹ que su bisabuelo había plantado un eucalipto al nacer su abuelo y su abuelo había defendido la portería de la foto en la inauguración del campo de fútbol. Así que utiliza una fotografía, que es un verdadero testimonio del paso del tiempo, no tanto para narrar las modificaciones del territorio sino para hablar de la historia de la familia del artista. El hecho de que la portería sea tan minúscula en la fotografía, realza la dimensión actual del árbol y, por tanto, el tiempo que ha pasado desde el momento en el que el eucalipto ha sido plantado hasta hoy. Este árbol funciona como un reloj de arena que mide el paso de las generaciones, el paso de todos los niños que han defendido esta portería antes de llegar a ser adultos. Sin embargo, aún sin conocer el relato que justifica la toma de esta foto, la imagen de la pequeña línea blanca que define la portería, en contraste con el verde de los árboles y el ocre de la tierra, atrae nuestra atención. La soledad y el silencio de este paisaje, aparentemente abandonado por los gritos de los pequeños jugadores, parece recordar la fugacidad de nuestras vidas y la aleatoriedad de nuestra existencia. Cuántos campos de fútbol abandonados podemos encontrar en el paisaje, como para recordar la inutilidad de nuestros esfuerzos por habitar el mundo.

Según Roland Barthes¹¹⁰ se pueden definir dos elementos que son peculiares del lenguaje de la fotografía: el *studium*, es decir el campo de la información clásica -que provoca en el espectador una afectividad *media* y una especie de interés sin particular intensidad-; y el *punctum*, es decir, la fatalidad, el instante casual, que, en la foto, impresiona. En la fotografía de Barbi no conmueve tanto la imagen como el testimonio del paso de las generaciones, como podría ocurrir mirando unas fotos en blanco y negro de los antepasados de alguien que no conocemos, reflejado por la diferencia de dimensión entre el gran eucalipto y la minúscula portería. La desolación ocre de la tierra y el azul del cielo subrayan el *punctum*, que es el blanco de la portería. La portería, su soledad e

¹⁰⁹ BARBI, Jorge, Op. cit., p. 74

¹¹⁰ BARTHES, Roland, *La cámara lucida*, Paidós, Barcelona, 1999

insignificancia, es el centro de la fotografía. En esta imagen, además, lo que el propio Barthes llama *interfuit*, es decir, lo que ha estado seguramente ahí porque se encuentra representado en la fotografía y que, sin embargo, está diferido, testimonia también un pasado que pertenece a la propia memoria del artista.

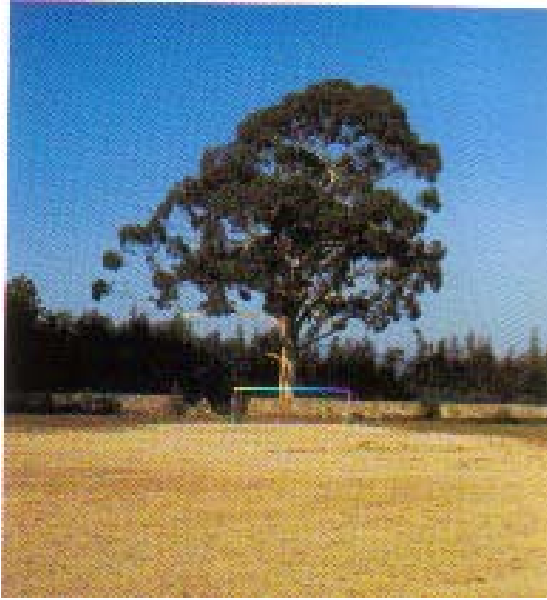


Fig. 55 Mi bisabuelo, mi abuelo y yo, 1990

El título de la fotografía juega irónicamente con la costumbre de fotografiar a los miembros de una familia para inmortalizar el paso de las generaciones. Sin embargo, esta fotografía no representa, como podríamos esperar, a un niño con su abuelo y bisabuelo, sino un paisaje con un enorme árbol.

Esta relación metafórica entre dos objetos diferentes, este juego poético que, en Barbi, mantiene vivos no sólo el recuerdo y el significado, sino también la ironía, se encuentra igualmente en la obra *Puente para insectos, miriápodos, gasterópodos, lagartijas y mamíferos pequeños* (**Fig. 56**). El artista explica que en los Pirineos encontró un conjunto de varas de avellano de una altura considerable. Después de haber cortado la más recta, la transportó hasta A Guarda. El resultado es un puente que une dos orillas de un pequeño río, un puente que puede ser utilizado sólo por pequeños animales. La belleza de una vara recta encontrada por casualidad le recuerda a un delicado puente en miniatura.



Fig. 56 Puente para insectos, miriápodos, gasterópodos, lagartijas y mamíferos pequeños, 1992

También la relación del artista con los lugares aumenta la poesía de esta obra. Una vara encontrada en un viaje se trasforma en un recuerdo que sigue vivo porque, después de haber sido desplazada, tiene un significado distinto y sin embargo actual. La vara de los Pirineos se convierte en un puente en los alrededores de A Guarda.

Siempre me he quedado triste mirando los *souvenirs* adquiridos en los viajes, objetos sin belleza después de haber sido desplazados, tenues recuerdos de un tiempo pasado. Como escribe Proust, la operación metafórica del artista une dos objetos, en este caso la vara y el puente, subrayando su relación. Esta relación poética, también irónica, salvaguarda al objeto, el recuerdo de un viaje, de esa pérdida de sentido, de belleza, que provoca el paso del tiempo.

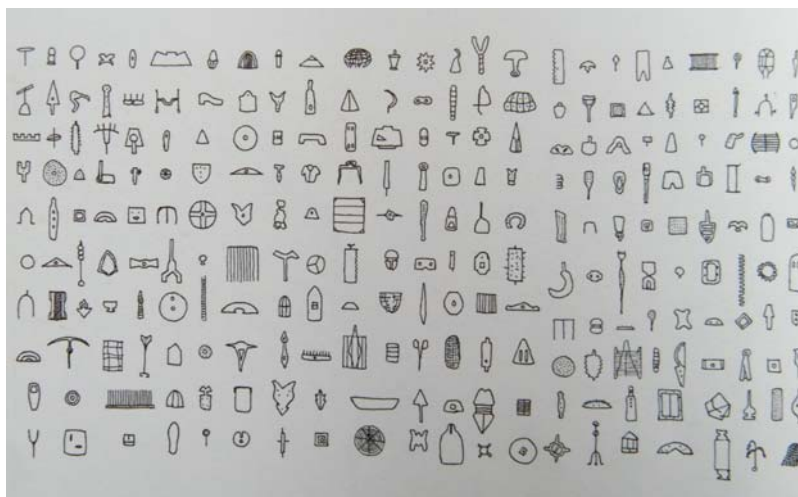


Fig. 57 Sin Título, 1990

La obra *Sin Título* (Fig. 57), de 1990, parece ser una especie de diccionario, de *summa*, de la concepción poética del artista. Los objetos encontrados por el artista se encuentran representados juntos en una obra que parece una estela de Roseta, una serie de ideogramas que remiten al lenguaje artístico de Barbi. La obra es el resultado de los encuentros con objetos raros, sugerentes, en un viaje a Marruecos. Antes del viaje, el artista había realizado un trabajo en forma de enlosado de 200 x 120 cm, formado por 500 cubos de granito de 7 x 7 x 7 cm. Tal y como relata el propio Barbi, en la cara superior de muchos de ellos había grabado, esquemáticamente, algunos objetos encontrados durante los años anteriores: “Los supuestos pictogramas eran formas dadas que sólo explicitaban su propia presencia”¹¹¹. El artista piensa que los objetos acumulados en su estancia en Marruecos se podrían conformar de igual manera:

“Materiales distintos, objetos distintos, países distintos y sin embargo los mismos "signos vírgenes", no catalogables, como páginas en blanco que no hubiera que interpretar por referencia a significado alguno.”¹¹²

Con la ironía que distingue no sólo las obras de Barbi, sino los propios relatos de sus aventuras, cuenta su deseo de emplear un material autóctono y tradicionalmente utilizado en Marruecos para representar sus objetos encontrados. El enfrentamiento con la guardia fronteriza a causa de las siete cajas que intenta llevar a España y que contienen sus quinientos cubos termina con una inteligente pregunta por parte de un oficial: “¿Es que no hay estuco en España?”. El artista decide entonces apoyar sus artísticas razones mostrando al oficial el catálogo de una exposición con su fotografía. El relato relativo a la creación de esta última obra es el más largo del catálogo de Barbi, como si la anécdota fuese de alguna manera más importante que la propia descripción y el origen de los objetos representados. De un modo a mi parecer significativo, el artista habla de signos vírgenes que no necesitan ser interpretados y, sin embargo, en este caso, no describe los motivos que lo llevan a representar estos objetos de un modo tan sugerente.

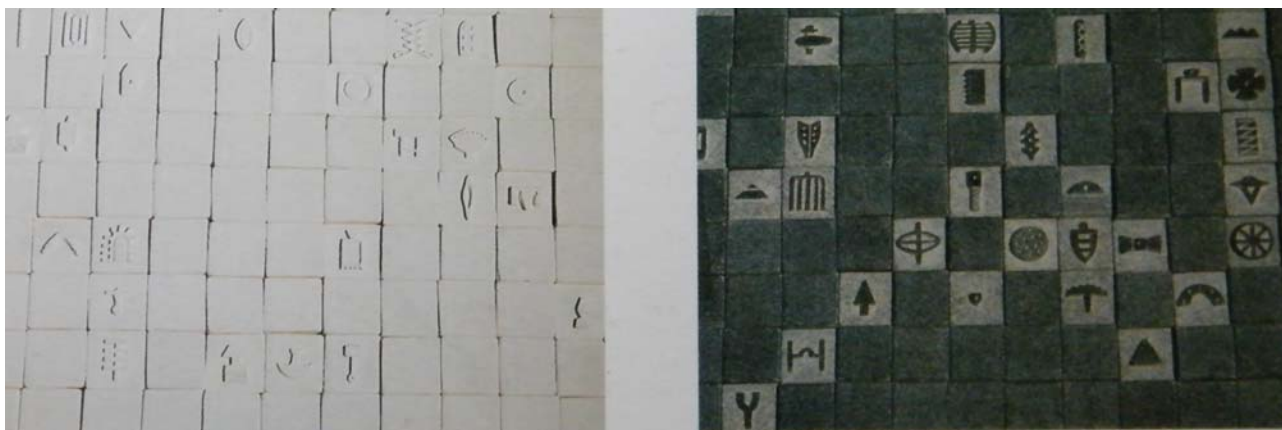


Fig. 58 Sin Título, 1990

¹¹¹ BARBI, Jorge, *Jorge Barbi*, Deputación de Pontevedra, Servicio de Publicacións, Pontevedra, junio 1999, p. 62

¹¹² BARBI, Op. cit. p. 52

No todos los cubos llevan en la cara un “signo virgen”, como en un juego de dados donde la casualidad y la suerte permiten encontrar un símbolo que tiene un valor (**Fig. 58**). Si los pictogramas sólo explicitan su propia presencia existe, sin embargo, una “no-presencia” que subraya el azar del encuentro. Encontrar un signo no catalogable es siempre una experiencia rara, afortunada. El artista define, entonces, un código de formas encontradas, signos que se refieren a objetos reales y que, no obstante, son sólo representaciones de su mundo artístico. A través de este código decide jugar, de alguna manera, con el observador.

Estos cubos recuerdan a la experiencia vivida por el espectador en la obra *Casa de juegos* (**Fig. 41**), de 1997, donde el dado se define como “[...] un elemento de juego que alguien lanza con la expectativa de lograr que salga la cara que más le convenga.”¹¹³ La obra *Sin título* parece pertenecer al mismo mundo de casualidad y juego, de azar y encuentros afortunados, que invita al observador a descifrar las reglas de su mundo artístico para alcanzar “la cara que más le convenga”, la experiencia estética más afortunada.

La relación de Barbi con el mundo donde vive, con sus paseos por la naturaleza, con su experiencia vivida a través de los relatos de la gente, se encuentra también en la obra *Pasto de vacas* (**Fig. 59**).

“En los pastos de alta montaña, el ganado vacuno permanece suelto hasta que llega el invierno. En un valle de los Pirineos, un pastor me contó que cada quince días les subía piedras de sal a las vacas, y me describió la codicia con que acudían a lametearlas cuando de lejos, le veían llegar con las bolsas”¹¹⁴

El artista decide transformar este relato en una intervención en el territorio que tiene algunos elementos en común con *Senda de caballos*, y que, sin embargo, introduce una relación más directa del propio Barbi con su obra. En efecto, por primera vez la referencia a su subjetividad está claramente anunciada. El artista forma las letras “YO” con piedras de sal sobre un pasto de alta montaña y fotografía las vacas que, comiendo la sal, se superponen a las letras, hasta que desaparecen totalmente.

La ironía de esta pérdida de identidad en una hipotética fusión con la naturaleza aleja esta obra de la tradición relativa a las intervenciones de *Land Art*. No existe ningún elemento de reflexión sobre la relación entre hombre y territorio: las dimensiones de la intervención no parecen referirse a la infinitud de la naturaleza en relación a la pequeñez del hombre o, al revés, intentar modificar el territorio con formas geométricas que remiten a la “idea mental” del artista. Las letras YO, efectivamente, desaparecen, pero no a causa de un evento natural, sino por la codicia de las propias vacas. La hipotética relación romántica con las fuerzas naturales, el intento de alcanzar lo sublime

¹¹³ Op. cit., p. 110

¹¹⁴ Op. cit., p. 80

delante de un espectáculo natural, no se encuentra en esta intervención. Por otro lado, si las dimensiones de la obra tienen que ser recogidas por una serie de fotos aéreas, esto no tiene comparación, por ejemplo, con las obras de Richard Long o de Robert Smithson. La anulación de la identidad escrita con la sal no tiene nada de dramático; al revés, se asemeja a los intentos de escribir en la arena de la playa, esperando que el mar borre nuestras propias letras. Además, el carácter elemental de las letras YO recuerda más a las escritas con tiza sobre una pizarra que a las líneas infinitas sobre el terreno trazadas por los Mayas. Nada de sublime, entonces, ya que el carácter jovial de esta intervención es mucho más fuerte que la melancolía de ver desaparecer la propia obra. Estas vacas mansas que esperan al pastor para poder comer la sal, comen finalmente unas letras que se refieren a la identidad del artista, siguiendo las líneas formadas por las piedras.

La palabra “YO” sugiere también los grafitis de los adolescentes -que se encuentran en todas partes-, los corazones grabados en la madera, las letras que dejan constancia de las visitas (estilo “Pablo ha estado aquí- 2/4/1998”), etc.. Sin embargo, esta prueba de la presencia de un artista va a ser borrada en pocos momentos, como si Barbi no se preocupara demasiado por tener un testimonio de su paso por el mundo.

En todo el desarrollo artístico de Barbi se encuentra una voluntad que responde, en cierto sentido, a la exigencia defendida por Achille Bonito Oliva de un arte capaz de despertar la sensibilidad colectiva¹¹⁵. Pero los objetos de Barbi se preocupan menos de ser “indestructibles” que de convertirse en piezas de un juego que permita pensar en algo divertido: “El Arte, sea este lo que fuere, no es algo premeditado, igual que mis dudas.”¹¹⁶

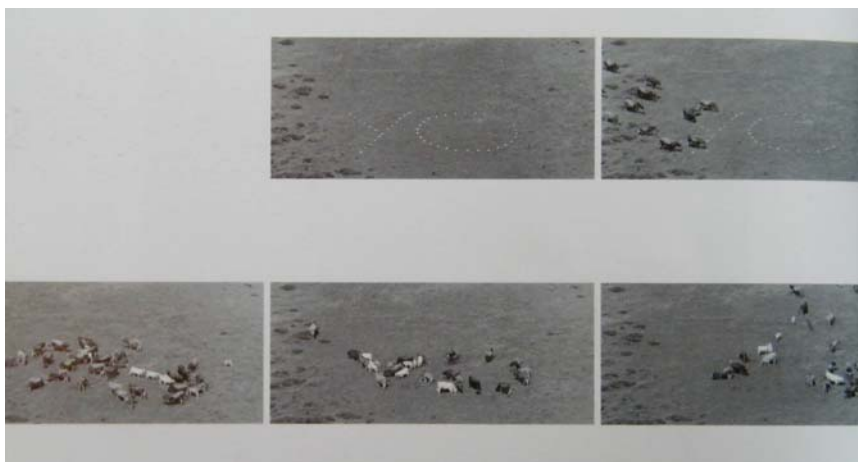


Fig. 59 Pasto de vacas, 1993

¹¹⁵ “El arte es un sistema de alarma que intenta despertar el músculo atrofiado de la sensibilidad colectiva, afirmación de complejidad contra la apología consumista de un vivir pasivo. Aquí están los objetos de turno que basan el futuro sobre el movimiento excelente de sus formas indestructibles.” en BONITO Oliva, Achille, *Oggetti di turno, Dall’arte alla critica*, Marsilio Editori, Venecia, 1997 (La traducción es mía)

¹¹⁶ BARBI, Jorge, Exposición Gammarra Guarrigues, Madrid, Marzo 1995

La capacidad de “trasladar” (*metapherein*) no tiene un origen lingüístico o literario y artístico¹¹⁷; el término *metapherein* indica el traslado de un objeto desde un lugar a otro y eso presupone un “pasaje”, un “tránsito”, un “puente”. Aristóteles, en la *Poetica*, define la metáfora como la transferencia del nombre que es propio de un objeto a otro objeto. Marcel Proust intenta indicarnos el carácter esencialmente metafórico y metamórfico de todo lo que aparece: una metafísica de lo real que impone la tesis del carácter originario y de la preeminencia de la palabra poética y artística. Las indicaciones de los sentidos son signos y tenemos que interpretarlos, descifrarlos. La verdad, según Proust, se encuentra sólo cuando el artista considera dos objetos diferentes y establece una relación entre ellos para conseguir finalmente soldarlos a través de los anillos del estilo. Eso nos pasa comúnmente cuando relacionamos una calidad propia de dos sensaciones y descubrimos la esencia común, para sustraerla a la contingencia del tiempo, a través de una metáfora¹¹⁸.

El escribir, como la creación de una obra de arte, está relacionado con el estilo y el estilo no tiene nada que ver con la perfección, sino que se puede definir como la revelación de la diferencia cualitativa entre modalidades distintas de percibir el mundo.

Jorge Barbi es un artista capaz de percibir esas diferencias cualitativas para representar, finalmente, el mundo de un modo poético, metafórico. El lenguaje artístico es como un juego. En este juego el artista utiliza elementos, por ejemplo los objetos encontrados, que son utensilios para crear su obra. En el juego nadie juega a través de los naipes o los dados sino a través de las infinitas posibilidades que están escondidas en el propio juego. La tarea del artista, entonces, es transformar el ámbito del cotidiano, de todo lo que percibimos como indiferenciado, en algo inesperado.

Gracias a las obras de Jorge Barbi, el espectador puede finalmente pensar algo divertido, participar a un juego de formas inesperadas que nos restituyen a ese “mundo romantizado” que deseaba Novalis. Según Novalis, la dignidad de lo desconocido tiene que ser contrapuesta a lo conocido: todo lo que los demás no perciben en la vida cotidiana tiene que devenir visible. Esta operación no es una transformación arbitraria, subjetiva, creadora de la realidad, sino que depende de la capacidad de desvelar el sentido originario de las cosas. En esta concepción, la poesía, el lenguaje artístico-metafórico, encuentra el “sentido” de lo que parece banal a los demás. Las cosas adquieren un significado superior, un aspecto enigmático: eso significa abandonarse al juego del arte.

Uno de los últimos trabajos de Jorge Barbi, sin embargo, olvida el juego y la ironía para investigar la historia reciente de España (**Fig. 61-65**). En los últimos años, la tragedia de la Guerra Civil y las heridas de un pasado que ha sido olvidado de un modo forzoso, vuelven a estar en el centro de las preocupaciones de la sociedad española. El objetivo parece ser la reconstitución de una memoria

¹¹⁷ GRASSI, Ernesto, *La metáfora inaudita*, Aesthetica edizioni, Palermo, 1990

¹¹⁸ PROUST, Marcel, *Contro Saint-Beuve*, Einaudi, Torino, 1974, vol. III, p. 943.

colectiva. Se trataría, entonces, no tanto de una memoria compartida sino de una memoria reconstruida bajo el impulso de unas exigencias políticas y sociales. El intento de reconciliación del pasado, sin embargo, pasa por su análisis y por la emisión de un juicio que rescate, por lo menos en parte, las injusticias cometidas. Esto significa volver a estudiar y analizar los eventos que han sido injustamente olvidados. A pesar de esto, la simple presentación de los hechos no rehabilita y no consuela. Tampoco la emisión de un juicio tardío puede rescatar el sufrimiento de los olvidados por la historia. A veces la literatura y el arte consiguen retratar los hechos o los relatos que conforman la historia, de un modo mucho más justo porque trasladan los eventos individuales al terreno de la ejemplaridad, a través del lenguaje poético. Un instante de dolor que el tiempo ha borrado vuelve entonces a estar presente para quedarse en nuestra memoria. Hay obras de arte que nunca olvidaremos. Sin embargo, cuando el arte quiere hablar de la historia tiene que moverse en un terreno resbaladizo y peligroso. Su lenguaje puede fomentar una memoria retórica que apoya un discurso simplista o, al contrario, permitir que una memoria fragmentaria y compartida se transmita a todas las personas que quieren participar de ella. El lenguaje del arte tiene que operar en una zona igualmente lejana del panfleto político y del documental. El arte no puede ser neutral como un documento pero tampoco tiene que ser “militante”. Así pues, la “distancia” y la “cercanía” de la obra de arte dependen de una relación a tres bandas que implica al artista y al espectador. La justa medida de esta relación permite que el lenguaje del arte sea no solo eficaz sino “conmover”, capaz de movernos fuertemente hacia algo. En una sociedad en la cual el lenguaje verbal se encuentra en condición de inferioridad respecto al lenguaje de las imágenes, la proliferación de los discursos “visuales” ha rebajado la capacidad de conmoción del público.

Así que, paradójicamente, la palabra poética parece ser más eficaz para salvaguardar una memoria compartida. Sin embargo, Jorge Barbi decide utilizar la fotografía para salvar unos fragmentos olvidados de la memoria de España. Estas fotografías pertenecen a esta zona liminal que no corresponde ni al documento ni al panfleto y que, sin embargo, pretenden recuperar algo de nuestro pasado. El artista empieza su investigación en el año 2003, recopilando los datos sobre las exhumaciones de la Guerra Civil Española publicados por ARMH y otras asociaciones. Barbi recopila datos preciosos para identificar los lugares de fusilamiento en zonas rurales, lugares aislados que se han mantenido prácticamente iguales en el tiempo. Además, en muchos pueblos el artista encuentra vecinos dispuestos a señalar el lugar exacto donde se ajusticiaron los presos. En 2005 el artista empieza a tomar fotografías en Galicia y en el Bierzo mientras que en 2006 realiza el primer recorrido de cuatro mil kilómetros por España. El segundo, de seis mil kilómetros, tiene lugar en 2007. El proyecto de Jorge Barbi recoge 118 fotografías de lugares donde se acometieron los fusilamientos y explica así su proyecto:

“Si pudiéramos visualizar nuestros sentimientos, primeros aparecerían personas y después paisajes. [...] El aislamiento, que en un espacio natural nos acoge y nos protege, es también el más propicio para cometer un crimen. Los lugares no son testigos de nada, los lugares no nos ven, nosotros los recreamos, nos apropiamos de su tiempo perdurable, de sus cambios lentos, de su majestuosa indiferencia hacia nuestro fugaz devenir. [...] En estas fotografías el punto de vista de la cámara está situado en el lugar donde cayeron los paseados. No es posible reproducir lo que estas personas vieron por última vez, si es que en esa trágica circunstancia se puede ver otra cosa que los propios pensamientos, pero éstos son los lugares que otros eligieron para su final; nosotros sí los vemos, y en ellos su última mirada.”¹¹⁹



Fig. 60 Christian Boltanski, *Widerstand*, 1993

El tiempo, su relatividad respecto a la percepción de los seres humanos, transforma lentamente los paisajes y permite que el olvido borre la memoria de los eventos que han sido tan trascendentes para los individuos. Cuando pensamos en un momento pasado, probablemente también visualizamos primero a las personas y después al paisaje. La relación de la memoria con el paisaje parece ser menos fuerte que la relación con los rostros. Así pues, nos impresionan más los cambios que el tiempo efectúa en las facciones de las personas que las modificaciones de los lugares. También Christian Boltanski elige el libro de fotografías para investigar sobre la memoria. En *Widerstand*¹²⁰ (**Fig. 60**) de las personas retratadas en las fotografías reavivan la memoria de los terribles eventos de la segunda guerra mundial. Sin embargo, en este caso se trata de una memoria esperanzadora. La traducción de “widerstand” es “resistencia” y el artista representa este concepto a través de unas fotografías de alemanes, el grupo RotheKapel, que se opusieron a la Gestapo. Si Jorge Barbi utiliza unas fotografías recientes de paisajes para narrar la historia, Boltanski elige unas viejas fotografías de personas para narrar una contra-historia. Sin embargo, la diferencia

¹¹⁹ BARBI, Jorge, *El final aquí*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2008

¹²⁰ V.V., A.A., Christian Boltanski, Phaidon, Londres, 1997, p. 130

fundamental entre las dos obras reside en la fuerza emotiva de la imagen, en su capacidad de despertar una emoción o un recuerdo. Es necesario entonces buscar el “punctum”, según la definición de Roland Barthes¹²¹, el particular que atrae nuestra atención, para valorar la eficacia de estas imágenes. En la obra de Boltanski el efecto dramático se consigue utilizando viejas fotografías en blanco y negro que subrayan la distancia temporal y aumentan el dramatismo de la propia representación. En la obra de Barbi, sin embargo, la apuesta es más arriesgada porque sus fotografías son bellas representaciones de paisajes recientes, representaciones que no se alejan demasiado del estereotipo, de la imagen convencional del paisaje contemporáneo. Así que la reacción que el artista quiere despertar en el espectador es más compleja. La imagen idílica de un lugar no instaura ninguna relación inmediata con el drama de la guerra civil. El espectador tiene que ratificar la relación cognitiva que el artista vislumbra entre el evento histórico y la imagen del paisaje. Ningún elemento de la fotografía nos proporciona una llave de lectura para leer el relato de la obra de arte. Así pues, la emoción que despiertan estas fotografías es una emoción mixta, de placer por las imágenes propuestas y de curiosidad por la historia contada. El dramatismo no es inmediato y las fotografías se transforman en testimonio gracias a la metáfora, a la transformación que el propio relato del artista posibilita. Mientras que los ojos de la obra de Boltanski nos miran para obligarnos a emitir un juicio, los paisajes de Barbi parecen ser indiferentes respecto a nuestras emociones. El relato de los paisajes de Jorge Barbi se genera, entonces, de la oposición entre la belleza indiferente de los lugares y el dolor de los acontecimientos personales. Entre los 118 paisajes, algunos han llamado especialmente mi atención. El “punctum” de estas fotos es la relación inesperada que la imagen crea con el espectador.



Fig. 61 El final aquí, Puente de Almaraz, Cáceres, 2008

¹²¹ “El punctum de una foto es ese azar que en ella me despunta”, BARTHES, Roland, *La cámara lucida*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, pp. 64-66.

La fotografía tomada en Puente de Almaraz, Cáceres (**Fig. 61**)¹²², en un primer momento parece leerse como un cielo atravesado por algunas bellas nubes. Una segunda mirada descubre que la imagen representa una superficie de agua donde se refleja el cielo. En la parte izquierda bajo el campo visual, un trozo de roca y el tallo de una flor nos revela que la foto ha sido tomada desde una cierta altura pero nos deja con una sensación de incertidumbre. Las dimensiones y las distancias no son evidentes y tenemos la sensación de flotar entre cielo y agua. El paso entre la vida y la muerte parece estar representado, entonces, por este espacio liminal que no pertenece ni a la tierra ni al aire ni tampoco al agua.



Fig. 62 *Puente de Arnedillo, La Rioja, 2008*

La posición de quién toma la fotografía es también fundamental en la fotografía de Puente de Arnedillo, La Rioja (**Fig. 62**)¹²³. La distancia entre el puente y el lecho aparentemente seco de un río es revelada por la presencia de la sombra de una persona apoyada a la barandilla del puente. La dimensión de la sombra revela el contexto de la imagen y nos permite leer sus detalles. La sombra del puente, además, corta a la mitad el campo de la fotografía, dramatizando la imagen aparentemente idílica del paisaje. Sin embargo, la luz que ilumina las ramas de un árbol a la derecha de la fotografía parece indicar que la cámara fotográfica no se encontraba, cuando el artista tomó la imagen, donde se encuentra la sombra de la persona retratada, sino más arriba de ella. La sombra, entonces, probablemente no pertenece al artista, como se podría pensar en un primer momento, y tampoco estamos seguros de que pertenezca a una persona. La ambigüedad de la imagen es la que despierta nuestra curiosidad y el *punctum* es, evidentemente, esta pequeña mancha oscura que revela una presencia en el paisaje. Todas las fotografías de la serie *El final aquí* se caracterizan por la absoluta falta de presencia humana. Ni casas, ni construcciones, ningún

¹²² BARBI, Jorge, Op. Cit., p. 19

¹²³ BARBI, Op., cit., p. 27

elemento que no sea el propio paisaje parece interesar al artista. Sin embargo, la fotografía de Alto del Portillo, Baltánas, Palencia, se diferencia de los demás paisajes por la mayor presencia humana. En este caso, el artista fotografía desde lo alto una llanura dividida por las distintas parcelas de terrenos agrícolas. El territorio colonizado por el hombre ocupa casi todo el campo de la fotografía dejando solo una franja para un cielo sereno recorrido por algunas nubes blancas. Se trata de una imagen pacífica que solo en parte se contradice por las sombras de unas malezas en primer plano. El primer plano donde el artista ha tomado la fotografía es también el suelo donde han caído, con toda probabilidad, los fusilados. Sin embargo, ningún detalle delata el drama pasado y el bel paisaje parece nacer de un cuadro de género.



Fig. 63 Alto del Portillo, Baltánas, Palencia, 2008

El paisaje como género artístico es, finalmente, el verdadero protagonista de la serie de fotografías de Jorge Barbi. La Historia está desterrada: en estos paisajes no se encuentra ninguna presencia humana explícita y el relato de la Guerra Civil parece ajeno a la representación. Así pues, cuando miramos otra fotografía, A volta dos Nove, Baredo, Pontevedra (**Fig. 64**)¹²⁴, el océano y el cielo grises, apenas divididos por un poco de luz en el horizonte, nos invitan a pensar en los relatos marineros, en un posible naufragio, en la lejanía de tierras por descubrir, más que en cualquier otro drama humano. La espuma de las olas que revela la presencia-ausencia de la playa, o de una costa, parece disminuir el dramatismo del mar sin límites. En esta costa han muerto fusilados unos hombres, pero la mar parece indiferente a esta tragedia, del mismo modo que la última mirada de estas personas tiene que haber quedado indiferente a la amenaza del océano.

¹²⁴ Op. Cit., p. 37



Fig. 64 *A volta dos Nove*, Baredo, Pontevedra, 2008

En la fotografía Km 4 de Fuentes de Nava a Frechilla, Palencia (**Fig. 65**)¹²⁵, otra vez el punctum parece ser el único testigo de una presencia humana en el paisaje. Solo un tercio de la fotografía está ocupado por el cielo de un color lila, mientras el resto de la imagen representa un campo de trigo verde. La luz subraya las distintas direcciones que adoptan las espigas movidas por el viento, pero sólo la pequeña torre que se vislumbra en el horizonte parece dar sentido a toda la imagen. Desde esta torre tan lejana, nadie habría podido ver el delito cometido, nadie habría podido ser el testimonio de este evento de la historia que Barbi quiere recordar. Sin embargo, probablemente sólo esta torre puede ofrecer una esperanza para la memoria. Sólo el ser humano puede recordar, la memoria pertenece al ser humano y solo el tiempo del ser humano puede borrar los recuerdos. El tiempo de la naturaleza, el tiempo del mundo, está demasiado alejado del hombre como para poder guardar unos rastros de su existencia. El tiempo infinito del universo no permite el juicio, no ofrece ninguna justificación para la historia humana, simplemente es indiferente a sus andanzas. Cuando Borges imagina la ciudad de los inmortales, imagina que éstos decidan no actuar para evitar que el tiempo infinito borre el significado de sus acciones. La memoria pertenece a un tiempo inevitablemente finito, el tiempo del hombre. También la obra de arte pertenece a un tiempo finito que es el tiempo de la cultura que la ha creado y el tiempo de las civilizaciones que, por lo menos en parte, son capaces de leer su mensaje. El arte, como la memoria, no pertenece al mundo sino a las personas, y por eso tiene que asumir el compromiso de hablar de ellas y por ellas. Por esta misma razón, la memoria, como el arte, nunca es de todos y para todos, sino que pertenece a los individuos que se reconocen en sus relatos, nunca es colectiva o universal sino que vive en las personas que son capaces de recordar sus historias.

¹²⁵ Op. Cit., p. 63



Fig. 65 Km 4 de Fuentes de Nava a Frechilla, Palencia, 2008

La exposición $41^{\circ} 52' 59''$ *Latitude N* / $8^{\circ} 51' 12''$ *Longitude O* organizada por el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo subrayaba maravillosamente la relevancia del tema del paisaje en la investigación del artista. El propio título de la exposición se refería a las coordenadas de la costa meridional gallega donde Jorge Barbi vive y trabaja.

Escribe Juan de Nieves, comisario de la exposición:

“La formalización más completa de estas dinámicas ha dado lugar a un trabajo seminal, $41^{\circ} 52' 59''$ *N* / $8^{\circ} 51' 12''$ *W*, en el que se traza una línea accidentada (representa 20 km de costa) que forma un círculo al unirse sus extremos. En esencia se trata de un mapa real conformado por la línea costera que va desde la desembocadura del río Miño hasta el cabo Silleiro. Al transformar este en un nuevo mapa definido por su circularidad, nos está hablando de la decisión de entender ese territorio como un proyecto de vida en constante fluctuación, retomado una y otra vez ante la mínima posibilidad de nuevo hallazgos.”¹²⁶

Sin embargo, los hallazgos del artista, los objetos artísticos que conforman la exposición, no dibujan sólo un mapa, una representación abstracta de la geografía gallega, sino que trazan un territorio complejo que une distintos espacios y tiempos. Los paisajes vividos por Jorge Barbi aparecen delante de nuestros ojos como una serie de referencias espacios-temporales que el propio artista ha ido coleccionando. Parece conducirnos a través de sus paseos, de sus viajes, indicando un camino fragmentario y sorprendente parecido a una búsqueda del tesoro. Las imágenes del artista hablan de algo que conocemos, que nos permite orientarnos, aunque enseñan algo que nunca hemos sido capaces de ver.

¹²⁶ Nieves, Juan de, “Hallazgos en la superficie del mundo” en *Jorge Barbi, 41° 52' 59" N / 8° 51' 12" W*, Museo de Arte Contemporánea de Vigo, Vigo, 2010, p. 26

Así que la pieza central de la exposición era la misma que hemos descrito en el primer párrafo del primer capítulo (**Fig. 5**): *Estoy perdido. No me retenga*, de 1995. El título de la exposición, las coordenadas de un territorio en un mapa, mantenía entonces una relación necesaria aunque no tan evidente con esta pieza. El disco de poliuretano se encontraba expuesto en la zona central del panóptico del Museo de Arte Contemporáneo de Vigo. Una brújula que no ofrece ninguna orientación marcaba el centro de la exposición, el centro de la propia investigación del artista.

Jorge Barbi no ofrece mapas ni direcciones ni tampoco una interpretación unívoca para descifrar su arte. Nos regala algo infinitamente más precioso: su propio paisaje, el resultado de los encuentros azarosos que lo conforman. Como hemos intentado subrayar, el artista ha recorrido un camino marcado por la coherencia y la profunda honestidad de su investigación. Parece evidente que nunca ha aceptado que nadie le diga qué dirección tendría que tomar. Por esta razón, probablemente, ha tenido que esperar hasta hoy para ver reunido un número importante de sus creaciones. Su camino ha sido muy a menudo polémico con respecto a las instituciones del arte y no tiene que haber sido tarea fácil interpretar una trayectoria y una investigación tan compleja a través de una exposición. El ex-edificio de las cárceles de Vigo tiene una planta circular y la disposición de las obras en las salas parecía seguir las agujas de una brújula imaginaria, una brújula que nos guía, o nos pierde, a través del recorrido artístico de Jorge Barbi.

Escribe Xosé Lois Gutiérrez Faílde:

“Por mucha atracción poética u ontológica que logre acumular el conjunto de estas obras, su condición nos apremia a seguir un principio secreto que Jorge conoce bien: administrar la fascinación. [...] Pues hay un viaje y una morada en cada una de estas obras. Y por eso hay que mirar con distracción, sin prisas ni exigencias. Solo mirar para seguir caminando.”¹²⁷

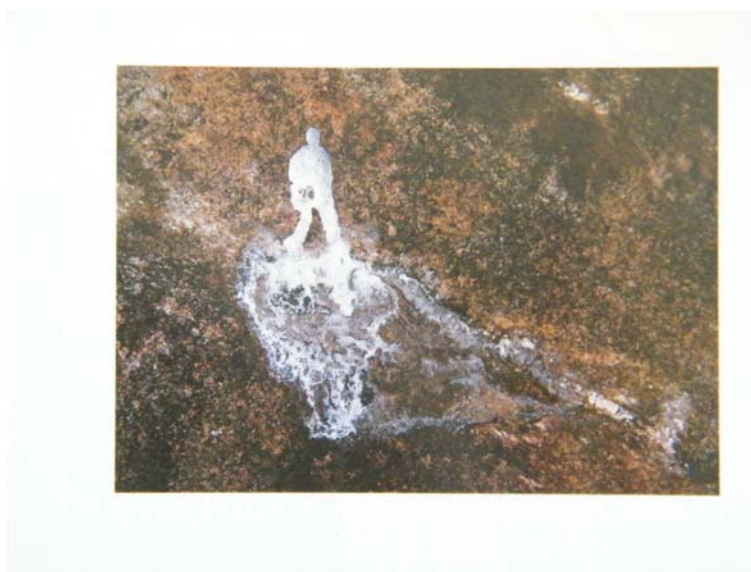


Fig. 66 Argentea nº 63, 1996

¹²⁷ GUTIÉRREZ FAILDE, Xosé Lois, “Atlas privado [Fragmentos]”, en Id. Ibid., p. 172

Desde las formas dibujadas por las cagadas de las gaviotas (*Argentea*, 1996- 2002) (**Fig. 66**), hasta las miradas que el artista encuentra en el agua depositada en las grietas de las rocas (*Charcas*, 2007-2008), desde los paisajes de arenas de 2007 (**Fig. 67**) a los de espumas de 2009 (**Fig. 68**), las imágenes de Jorge Barbi son pequeños y maravillosos milagros que nacen de su fe en el lenguaje del arte. Sus regalos surgen de su tenacidad, del tiempo que ha sabido esperar para encontrar un instante único, para vivir un encuentro inesperado. Si no hubiera caminado todos los días por las playas de Galicia, si no hubiera pacientemente buscado en los bosques, no hubiera podido contarnos lo que aquí nos cuenta.



Fig. 67 Paisajes de arena, 2007



Fig. 68 Espumas, 2009

Xosé Lois Gutiérrez Faílde subraya un elemento fundamental para entender la metodología del artista:

“Estas fotografías parten de una concepción pictórica y en ella definen su relación objeto-espacio. La inteligencia del conjunto, su ritmo constructivo y su presentación hablan de una síntesis de la sensación, de la realidad de las formas, de una manera de tomar la pureza de la luz avasalladora. De una extraña virtud *poiética*”.¹²⁸

La concepción pictórica puede ser considerada como un elemento común entre las fotografías de Jorge Barbi y las de Christian Boltanski. Si Boltanski se define como pintor cuando fotografía, Jorge Barbi mira el paisaje como un pintor. Las fotografías de la espuma del océano de 2009 reúnen imágenes “objetivas” e imágenes modificadas de la realidad, sin embargo, en ambos casos, se trata de interpretaciones pictóricas del mundo y nunca de simple representaciones. Así que las imágenes espejos de la espuma (Fig. 69) recuerdan tanto las imágenes de los caleidoscopios como las manchas del famoso test de personalidad de Rorschach. Sin embargo, una “simple” fotografía de la espuma del mar (Fig. 68) es tan distante de la representación mental que podemos tener del océano como cualquier representación abstracta, incluida una mancha de Rorschach. La naturaleza de Jorge Barbi siempre nos sorprende revelando su intrínseca poesía.



Fig. 69 Espumas, 2009

¹²⁸ Id. Ibid., p. 177

Afirma Luis Ortega:

“El artista sensible señala, no coloca. [...] Aquel que señala el lugar determina la lectura del espacio. El artista sensible que comprenda el espacio-tiempo y perciba los campos de fuerzas simbólicas dotará al espacio territorial de un elemento que permitirá comprender mejor sus cualidades, a la vez que orientará a la comprensión del espacio-tiempo en general.”¹²⁹

El artista sensible tiene que revelar la relación entre el espacio y el tiempo que muchas veces se nos escapa, ya sea por desatención o por prisa. Esta revelación tiene que transformarse en una obra que se quede en el tiempo infinito de nuestra memoria.

Jorge Barbi es un increíble narrador y por eso es capaz de encontrar las formas más adecuadas para expresar el milagro de un encuentro. Ha viajado mucho pero sus viajes no son largos recorridos en el espacio sino largos recorridos en el tiempo, un tiempo que recoge unos momentos pasados para iluminar nuestro presente incierto. Parece querer decir que el arte puede tener un cierto poder de fascinación sólo cuando evita las miradas cerradas: el lenguaje del mundo es demasiado complejo para hablar un sólo idioma. Sin embargo, sus creaciones no son nunca el resultado de una casualidad sino el de una lenta destilación: la profunda belleza de las creaciones de Jorge Barbi reside propiamente en la exquisita coherencia entre sus formas elegantes y la narración de un encuentro. Sólo un artista que mantiene un profundo compromiso moral con el arte puede jugar con tan magnífica ligereza con las formas del mundo.

¹²⁹ ORTEGA, Luis, “Mapas I.0”, en Id. Ibid., p. 136

Apéndice III

Transcripción de la entrevista *Jorge Barbi, escultura contemporánea en Galicia*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2003 (DVD) realizada en el marco del proyecto “Análisis de los procesos de creación escultórica: Un programa de innovación tecnológica aplicado a la Historia del Arte. Escultura Gallega Contemporánea”, PGIDT99INN21001. Proyecto de investigación financiado por la Xunta de Galicia- SXID, dirigido por María Luisa Sobrino Manzanares

Formación

Una vez hice un trabajo, no solo con esas latas, antes también, en estas mismas circunstancias, cuando vivía en una playita de aquí abajo, pues hice un trabajo con los cuervos, de manera que dibujaba y pintaba cuervos permanentemente, pero no sólo era pintarlos sino averiguar todo sobre ellos, los observaba, los seguía, quería tener una cría para incluso enseñarle unas palabras, leí todo sobre ellos, lo más posible...

De pronto había cosas que tenían que ver, como luego ha seguido ocurriendo, con el desplazamiento, con la experiencia... no sólo a la hora de trabajar, sino también con la experiencia vivida y con un espacio físico, algo que siempre me interesó.

Y en esos paseos, en esos desplazamientos, en el lugar en que estaba... porque todo fue muy curioso, yo vengo de Madrid, llego aquí... casi sin nada, e inesperadamente, esto me sorprendió... yo he nacido aquí, había vivido, me voy, vuelvo.. y de pronto hay una experiencia nueva en el mismo lugar donde había nacido o al menos que se manifiesta en cuanto a las cosas que surgieron de esa experiencia y eso ha sido muy interesante.

En esa circunstancia hay unos paseos permanentes, constantes... probablemente en relación con una necesidad física y psicológica sobre todos, a todos nos viene bien pasear y nos tranquiliza mucho... y me daba unos paseos importantes por todos lados, por los montes, la costa... Así que, como hace cualquier persona sensible, normalmente sensible, recoges elementos que te llaman la atención, porque eso es una práctica que hace cualquiera, no pertenece específicamente al mundo del arte... porque yo conozco gente, que llegas a su casa y ves la ramita, la piedrita... es natural. Y yo también hacia esto, con cantidad de objetos, porque en el lugar en el que estás la cantidad de objetos es importante, y lo que trae el mar... y recogía lo que me llamaba la atención por cualquier motivo y los acumulaba.

De forma casual yo formo con un par de elementos de estos un antropomorfo, cabeza y extremidades, lo más elemental... y lo dejé ahí. Y otro día pues otro... Yo estaba en ese momento haciendo otro tipo de cosas, lo de las figuras surgió así y me divertí ver, me gustaba de hecho, ver esa cabecita y este cuerpecito... Así que vi la posibilidad de que eso podía ocurrir con todo lo que tenía delante, la de figuras que podían aparecer, fantásticas y divertidas, y lo vi claramente.

Aunque tuve incluso una actitud de reprimirme ese impulso pero en seguida me puse a ello, los días y las noches, organicé un lugar y empecé ahí a montar las posibilidades que se daban combinando las distintas piezas y me lo pasé muy bien, fue muy divertido.

De ahí salieron una serie de cosas que más adelante llevé con otras ya a Madrid a una exposición, sabiendo que este trabajo, estas figuritas se iban a ver como algo de *déjà vu* o sencillamente algo que no aportaba ninguna reflexión de ningún tipo, pero yo ya sabía eso y lo hice muy conscientemente por un motivo, porque yo defiendo, y quería presentarlo así, defendiendo el placer. ¿Por qué un individuo se va a reprimir el placer, maravilloso, de hacer algo, un juego absolutamente gratuito, como debe ser el juego?

La relación con el lugar donde vivía, donde vivo, fue intensa y prácticamente partí de lo que viene dado, de lo que tienes delante, sin ningún tipo de planteamiento artístico, simplemente es una experiencia vital, una experiencia personal... Algo que siempre me atraía, como cuando era niño me gustaba entrar en casas abandonadas... Así que el espacio natural, que ahora conozco perfectamente y que ya no tiene un misterio para mí, al menos éstos, si entonces son terrenos en los que te adentras y que buscas conocer lo que hay en ellos. Dentro de eso incluso hice una lista de lo que hay en esos

espacios no urbanizados, como los montes.. pero de todo tipo, desde restos de otras épocas, intervenciones urbanas, desde las antiguas hasta las actuales, cualquier mojón de señalización, como cualquier tipo de manifestación. Porque mi relación con todo esto es mi presente, es una experiencia en presente y no nostálgica. Yo lo vivo con mucha intensidad, estoy descubriendo cosas como luego he continuado haciendo, y anteriormente con los objetos encontrados. Que es una especie de paseo, de búsqueda de cosas, como cuando alguien va a por setas... Realmente esa es una buena comparación, porque cuando vas a por setas estás realmente concentrado en ello, las estás viendo, hay una esperanza y un deseo de encontrarlas y luego la sorpresa si aparecen.

Viajes

Los desplazamientos a otros lugares, pues como tanta gente que se va a Marruecos porque lo tienes al lado, es lo más asequible. Fui varias veces y me atraía porque es un espacio ajeno, culturalmente, y en donde la sensación de estar fuera de lugar, de contexto, y lo que eso te puede aportar, me atraía. De la misma forma que lo que yo pude encontrar aquí en esta zona, no lo podía encontrar en Madrid, por ejemplo en una ciudad, lo que puedes encontrar en estos países no lo puedes encontrar en Europa y eso me atraía mucho. Disfrute mucho allí, en la India también... que luego esto se haya reflejado en unos trabajos no quiere decir que hayas ido allí pensando en esto. Por ejemplo de la India no he hecho nada. Y de hecho por ejemplo cuando hice un trabajo que eran unos enlosados con piedrecitas, uno en granito y otro que hice en Marruecos, con estucos de allí, para mi si que era una especie de memoria de allí, pero lo que hice fue representar esquemáticamente objetos encontrados. Y por ello, al esquematizar algo, eliminas todavía más elementos para reconocer su origen, pero no deja de ser su forma, y en esa esquematización aparecen, porque todos lo tenemos en la cabeza, formas de representación arcaica, o cualquier jeroglífico o escritura antigua... y yo lo hacía conscientemente, sabiendo que podía aparecer como algo así... no lo era, no es ningún lenguaje, y sin embargo el que lo ve imagina que lo es, posiblemente, pero eso no es porque lo ponga yo, sino porque todos lo llevamos dentro. Son juegos, algo que me atrae, que se generen posibilidades de un pequeño desconcierto y eso me parece sano, no poder abarcarlo todo de golpe, que las cosas no sean concisas... y a la vez, como en todo lo que hago, algo de una experiencia personal, algo de lo que yo vivo, sin más, algo de lo que conozco y que ahí queda.

Juego

Todo lo que hago lo considero un juego. Luego el que sea inútil o tenga un rendimiento, claro... lo que haces no tiene un sentido práctico ni nunca lo tendrá, a pesar de que luego exista una parte comercial. Pero que naturalmente está planteado como un juego, juego por encima incluso de cualquier aspecto trascendente que pudiera tener... De hecho yo pienso muchas veces, pienso que no son nada trascendentes las cosas que hago porque no tengo la capacidad de serlo. Pero si son juegos y a mi me parece muy importante el juego. Juegos que me los planteo yo, que los fabrico yo. Yo considero que cada cosa que he hecho es un milagro, o sea, es escaso, no es fácil, es muy difícil hacer algo bien, hacer algo que tu consideres bien, según tu rigor. Y por eso es un milagro que aparezca. Entonces eso se contradice o contradice la idea de producción, de que el artista va a ser la *hostia* (risas) Eso es mentira. Y eso es curioso y tiene relación también con el problema del mercado del arte, que es otra historia, y que desde ahí se establecen cosas sin tener ninguna legitimidad para hacerlo.

Memoria

Verás, yo creo que cualquier cosa que he hecho parte del objeto que provoca el que se plantee un trabajo. Por ejemplo, la infancia. El punto de partida me interesa expresarlo porque es así. Y el punto de partida es que yo encuentro en una tienda, de casualidad, en un escaparate, una de esas pizarras que se utilizaban, que yo utilicé de niño, para escribir en ellas. Antes de eso yo no estaba pensando que si la infancia, que si mi infancia... Yo encuentro eso y claro, como cualquier persona... incluso había una pareja mayor delante de mi en el escaparate que se decían "mira, mira

esas pizarritas” y tal, o sea que cualquier persona tiene la misma sensación ante un objeto que has utilizado de niño y que más adelante tal... Con lo cual tenemos un objeto y evidentemente la connotación de ese objeto está en relación con la infancia, luego si hago algo con eso esa connotación debe prevalecer, y es la que prevalecerá, porque de hecho es el motivo, el impulso. Y ya está ahí y entonces ahí apareció eso, hice esa caja con eso y realmente en el momento en que yo utilizaba eso, naturalmente te planteas un poco esa relación.

Y luego, los elementos así relacionados con lo arqueológico, con culturas antepasadas y demás, no es tanto pensando en el pasado, con la nostalgia ni nada de eso, porque de hecho yo no los conozco, sino que es jugar con elementos que vienen dados y que en ese momento motivan que haga algo y lo hago. Entonces en este caso están más relacionados con el territorio, con el lugar, más que con el pasado, están ahí, son restos, pero están ahí, en ese momento, y naturalmente luego ¿qué pasa con ellos?, pues nada, son de tal época o tal... De hecho además, imbuido como ya expliqué antes en estos temas arqueológicos, que por mi parte estoy conociendo estos aspectos... y el estar en un espacio físico, como estamos, pero que ha sido habitado muchos antes por otra gente, en los mismos lugares... de ahí vienen las cosas. Y eso, más que una lucha con el tiempo perdido es siempre sobre un presente y de hecho es lo único que hay y lo que cuenta, porque el futuro no existe y el pasado son recuerdos... es quizás a lo único a lo que podemos recurrir, pero no de forma nostálgica, porque el pasado es lo único que nos conforma, lo que hemos vivido, lo que estamos pasando....

“El agente de la creación es el padre cuervo, pero en todo momento le acompaña un gorrión, y al final del relato se dice <<y así fue como el padre cuervo creó la tierra aunque el pequeño gorrión ya estaba allí antes>>.” Es simpatiquísimo. Y esto es un mito de la creación que a mí me encanta.

Espectador

La aproximación de un espectador a un trabajo artístico, casi siempre es una aproximación a través de lo sensorial, de la sensualidad... de los elementos plásticos que pudiera poseer y de la atracción y la seducción que generan éstos. Puede luego tener un contenido o no... y también eso puede influir. Pero el primer impacto y la seducción que se recibe es a través de aspectos plásticos, es decir, es una seducción formal y plástica. Entonces aquí hay un trabajo en el que existe una ausencia absoluta de estos elementos. Es un trabajo muy frío, lo hice además conscientemente, con toda la frialdad que requería el trabajo, es decir, yo me adapto, es decir, hay una idea y yo trato de realizar esa idea adecuándome lo más posible a su propia condición, al elemento que se supone que es.

En esta ocasión son unos carteles¹³⁰ que están a la entrada de un lugar de eventos de este tipo, como cualquier cartel, existen en cualquier tipo de eventos de este tipo, en ferias, de cualquier tipo vaya... Y por lo tanto la idea de obra de arte, que se supone que uno lleva consigo y que se supone que uno va a encontrar, no la encuentra. Lo que pasa es que también veo que se carece, en general, de la sensibilidad suficiente para apreciar, o para reconstruir, la pequeña aventura que se ha planteado el artista. Y estos son los únicos datos con los que puedes contar para enjuiciar algo, no puedes enjuiciarlo desde “TU” consideración de las cosas, del arte... sino que tienes que, por lo menos, intentar recorrer el mismo recorrido que ha hecho el artista para llegar a ese punto. Y sobre todo si conoces al artista o conoces trabajos suyos saber un poco más....

Ironía

La verdad es que no pienso en términos de responsabilidad, ni de ser constructivo o no... Actúas, haces. Y sin duda la ironía es un cauce en el que me he sentido cómodo para expresar algo, sin duda ninguna es así. Me he encontrado con ello... y ¿qué pasa? La ironía puede ser inteligente, con lo cual está muy bien... Luego, efectivamente, puede haber, digamos, actitudes o trabajos con un exceso de ironía o con una ironía pobre o un planteamiento más vulgar, por ejemplo en una actitud de impactar... que a veces podemos hacerlo, como un ex abrupto, algo provocativo... pero que normalmente si es un ex abrupto se queda en ello. Y eso es cierto, puede haber muchos ejemplos de

¹³⁰ *Sin título*, 1998, Intervención realizada para la 25 Bial de Arte de Pontevedra, en el acceso al auditorio donde se realizó la muestra, en BARBI, Jorge, *Jorge Barbi*, Deputación de Pontevedra, Servicio de Publicacións, Pontevedra, 1999, p. 126

que eso se quede ahí... o con una intención de escandalizar, ¿qué puede ser lo más provocativo?, y lo miramos casi como un ejercicio... ¿qué puede ser lo más provocativo? De hecho yo he hecho ejercicios así... por la disposición de trabajos que ves que su dirección es esa. Lo cual es un poco pretencioso y estúpido, porque hoy en día ya nada puede escandalizar, y menos en el campo del arte, donde ya se perdió esa posibilidad de choque directo o de pretender a través de una obra hacer una especie de ataque o tal... o de escandalizar... ¿verdad? Efectivamente esto es de ya hace tiempo. El propio mercado del arte recoge todo esto perfectamente y hay compartimentos para todo ya y nada tiene ya esa capacidad que si tuvo en otro momento, y en otros tiempos si que lo tuvo, en este mismo siglo, fantástico... la aventura, por ejemplo, de los llamados movimientos históricos, como el surrealismo, el futurismo o el dadaísmo y todos estos... Pues eso si que fue una aventura para los que lo vivieron, ¿no?, por las circunstancias del momento, evidentemente... Pero si, para los que lo vivieron fue una maravillosa aventura... y por eso para mi ese es un tiempo extraordinario, de magia... sin dudar que te interesen más o menos unas cosas... Pero ahí si que hay un tiempo completamente diferenciado de estas cuestiones y ahí si hay una auténtica, maravillosa aventura, para los que lo vivieron y si tenían la capacidad, una posibilidad de escandalizar y lo conseguían, claro. Y nada más, entonces ahora yo diría incluso que pensar en un trabajo planteado como un trabajo de choque, pretenciosamente directo para atacar algún aspecto que uno considere, incluso no lo veo la vía mejor, yo diría que es incluso más interesante, sin duda, que el ataque no sea frontal, eso sin duda... Si es que uno tiene necesidad de plantearse atacar contra algo. Y a lo mejor yo si he pretendido atacar algo en este trabajo de Pontevedra, lo que es claramente la infraestructura del mercado del arte y hago aspectos de consideración, en ese caso claramente, bueno, no sé si lo recordáis: en ese caso se dividía en tres pasajes o grupos diferenciados y en uno estaba todo el espectro de profesionales del mundo del arte, en otro los artistas -que yo acompañaba por familiares y amigos- y en otro el público en general. Y mi intención era claramente diferenciar espacios, que aunque algunos creen que pertenecen al mismo, yo insisto que no tienen nada que ver. Yo tengo que decir que el espacio del artista es uno, y aunque luego pueda haber espacios de encuentro entre todos los que forman parte de este tema o tienen interés en él, pero el espacio del artista es uno diferenciado claramente. El encuentro se da cuando está la obra realizada, el encuentro se da ante una obra realizada, y ahí nos encontramos unos con otros y si las cosas van bien, es perfecto, pero antes de que esté realizada, el artista está solo y todas las decisiones las toma él.

Técnica

Yo, cuando empecé a hacer las cosas, por ejemplo, objetos, porque yo antes dibujaba y tal... pero yo no sabía ni soldar ni nada, no tenía ni idea, nunca había hecho un objeto. Como eran cosas metálicas un amigo soldador me ayudaba, le he dado el coñazo bastante. Luego aprendí a soldar, me compré un soldador, y seguí yo... y bien, más adelante, con productos diversos, al no poseer una técnica, incluso al no poseer una técnica no me pude conducir a través de ella, por ejemplo, un especialista en la piedra tiene la capacidad de que ese dominio de la técnica le permita desenvolverse en ella y a través de ello desarrollarse, va a utilizar la piedra y va a conocer toda la técnica que requiere el trabajarla. Yo nunca he tenido una técnica específica, no, no creo, pero si me ha pasado que ante trabajos determinados siempre recurrí a que si yo no sabía hacer algo lo investigaba, y en trabajos muy específicos llegué a investigar como hacer aquello para terminarlo. Y a lo mejor solamente la aplicación de esa técnica era para esa ocasión y por supuesto tengo muy claro que no se trata de que tengas que hacerlo tu con tus manos, ese es un tema que para mi no es importante en absoluto y que tiene más que ver con el propio mercado y otras apreciaciones de otro tipo... es como el arquitecto, ¿no?. Tengo esa capacidad sobre las formas, una capacidad que tiene más que ver con tu equilibrio, con tu cabeza, dibujo bien, que hay relación también con eso...etc., y esa es base suficiente para hacer lo que te de la gana.

Metáforas

Los cuencos están ahí, y veo la forma cóncava, y veo un cuenco y veo que con dos cuencos formas una esfera, o más o menos. De forma que viene de ahí y eso está hecho, porque digo “y voy

yo ahora y hago... pero ¡que tontería!, si los hace este hombre”. Así que le encargo a este hombre que me haga esto y les quite las asas, que él las hace con asas, con lo cual ya tengo eso... Y el aspecto de una esfera de madera hueca, que yo no he visto en mi vida, sino que me la construyo yo, tiene un exterior y un interior. Francamente esto ha sido así. Así que yo empiezo viendo esto y ¿entonces qué pasa? Que yo he hecho cosas relacionadas con el exterior y el interior, o sea el interior y el exterior de un objeto son elementos que para mi son un punto de partida para abordar metafóricamente cosas.

La sal, yo lo describo ahí: estoy en un paseo y me encuentro a un pastor que me cuenta que le sube sal a las vacas, yo no sabía nada de eso. ¿Cómo? Si, porque toman sal, no se que... Él me preguntó si yo era veterinario, como le pregunté tantas cosas sobre el tema (risas). Y entonces me fui y me dice que ellas vienen como locas en cuanto sube aquí, cada quince días... O sea, que yo pongo algo con sal y se lo zampan, fantástico. Y claro, ya estás viendo ahí esa posibilidad. Luego viene lo siguiente, y es que ya había utilizado muchas frases y a lo mejor si viene a cuento puedo utilizar alguna más. Y entonces piensas en un texto, en ese caso en una palabra, un sentido de algo, que va a ser zampada por las vacas. Y cuando antes hablaba de que hay asuntos que ya te tiran desde el principio, pues éste es uno, que tenía que hacerlo. Al final elegí esa palabra, YO, por algo personal que está bien que desaparezca, porque cuanto más desaparezca el ego que tanto nos ocupa, mejor, eso es claramente así, con lo cual, lo hago desaparecer así ya simbólicamente, de esa forma.

Desciframiento

Con el desciframiento, el descifrar, lo oculto, o lo esclarecido, o lo que puede estar claro o lo que está oculto... he jugado con todos estos aspectos. El impulso humano natural es a descifrar todo... en cuanto hay algún misterio nos paramos hasta conseguir una explicación de aquello, incluso con la pretensión de que uno puede. Pero es obvio que no todo tiene explicación, muchas cosas no la tienen, sin embargo, en general, parece que ante la no explicación, la no aclaración de las cuestiones, parece que si algo no se aclara o no se explica es como si se hubiera fracasado. Y yo no lo comparto, a mi, el que haya algo que no se explica me tranquiliza... o sea, me sucede al contrario, no me angustiaría el saber que hay cosas que nunca sabré, porque es lo normal.

Escritura

Yo comparo a veces esta práctica con la del escritor, yo valoro mucho a los escritores, creo que más que a los artistas. Pero es distinto, en el sentido de que el escritor, con la palabra y con la expresión a mi me han alimentado mucho y bueno, creo que a todos. La idea expresada con claridad y brillantez... eso no hay quien lo pague. Tiene un peso y te alimentará siempre... O sea que esa es una gran fuerza, la del escritor. Yo no tengo esa capacidad, hago estos juegos, pero es otro terreno... Pero a veces hay una frase que es un motivo de trabajo, esta frase por ejemplo, aunque hay otros casos, esta es de Guy Debord, bueno, realmente creo que no es de él, creo que viene directamente del latín y que él la utiliza en su película, pero vaya, yo creía que era suya, está en latín, y es un palíndromo, muy bonito, pero muy difícil, y por eso muy especial, con un contenido muy bonito, que dice: “giramos en la noche y nos consumimos en el fuego” y está muy bien que esté así, girando todo el rato. Y entonces yo visité a una amiga y a un chatarrero portugués que vive ahí por Viana, y ahí iba de vez en cuando a buscar alguna cosa, y había visto esa sierra pero no la había cogido, y entonces encuentro la frase, y tengo la frase y claro me acuerdo de la sierra y entonces voy a por ella. Cosas así. Y naturalmente este tipo de relación entre el objeto y la frase va así, y en este caso perfecto. Esa sierra habrá girado miles de veces y la frase está en ella... Este tipo de asociaciones son importantes para que funcione lo que sea.

Proyectos

Si, son similares a las demás cosas. Es un encuentro en este caso con una leyenda, evidentemente es una leyenda, un punto de partida... alguien me cuenta eso. Es lo que yo me encuentro, alguien me cuenta esa historia, entonces es graciosa y como es graciosa cada vez me meto más. Esto es, aquí había un túnel que pasaba por debajo del río, un disparate... (risas) pero no

solo eso, sino que un poco más adelante te encuentras a otro que te decía otra vez, aquí había un túnel... Y como pasas tantas veces.. Esto ya es muy tradicional de la cultura gallega, como el tema de los castros que guardan un tesoro oculto o la gallina de los huevos de oro, el tema del tesoro o de algo... Ahora me acuerdo de más ocasiones, el castillo de Son, siempre hay algo oculto, está muy bien... Y era gracioso que el dichoso túnel, apareciese en puntos diversos, cuando no existía ninguno de ellos.. Y ya está, pero eso también es el elemento. Y nada, piensas en eso, y piensas en si se ubicase allí una pieza, como una especie de escalinata, así como si fuese para dentro... y en una orilla uno y en otra orilla otro, y alguien que pasa por ahí... Desde luego en ese momento lo veía interesante y me sigue pareciendo interesante, pero entonces lo encontraba yo, decía, como un objeto planteado, realizado, en un lugar fuera de lugar... en el sentido de que una obra artística se supone que está en un sitio en que se vea, etc., pero eso de poner una cosa para que alguien se la encuentre me sigue pareciendo muy interesante, sin duda. Y estos trabajos tienen que ver con esto y efectivamente hay unos cuantos y ahí están.

Arte y mercancía

Tiene que ver directamente con esa consideración del objeto artístico como mercancía, que de hecho lo es, y ahí yo, irónicamente, claro, juego con ello. Hay una serie de trabajos que tienen que ver con eso, pero en ningún caso son trabajos, como decíamos antes, impactantes o agresivos, o autodestructivos, en el sentido de que no haces a lo mejor una crítica hacia ello, sino que es más bien como un juego dentro del propio contexto, algo que me parecía divertido. Pero al mismo tiempo las piezas tienen un tiempo de recolección, varias de ellas, o todas, que es lo que yo vivo. O sea, esto es, una cosa que se presenta con esa intención, claramente de objeto-mercancía en este propio mercado, incluso como mercancía, que ya lo es, pero incluso en su aspecto y materialidad de pura mercancía ajena al propio mercado o que podrías encontrarse en otro lado, con alguna diferencia claro, porque por ejemplo yo las varas las plastifico.

Lo de las cajas llenas de materiales, las cajas estas metálicas con materiales de exportación... pues también, lo mismo que las varas, yo recojo esto, son materiales que no sirven para nada, pero pones unas indicaciones precisas del material, como si fuesen mercancía de algo... Bien, pues ahí estuvo eso y atendiendo a estos aspectos hay alguno más, como la vara de piedra, esta que tiene el CGAC, que cuelga y que es una pieza frágil e insustituible, si simplemente le das un golpecito se rompe, pero hay otras que pueden suplir a esta que se ha roto. Todos estos son trabajos sobre este tema que lo hice, pero ya está hecho.

Formalización

Hablando de esto hay una apreciación de Francesc Torres sobre una cuestión que me parece muy interesante. Él dice algo así, *que una obra de un artista buena, brillante... lo será sin duda por la inteligencia del artista en acoplar imagen y contenido. Sin embargo, lo será más, en su caso, por la brillantez de la ejecución que por la brillantez del discurso.* Y yo comparto esto, me parece un tema muy interesante. Porque, por lo tanto, el espectador con lo que se encuentra es con lo que tiene delante, y lo que tiene delante tiene que ser suficiente como para envolverle de alguna manera, según la intención que él tenga... para engancharle...o para no engancharle...y por eso para mi ese aspecto me parece muy estimable. Hay confusión en esto, porque hay quien confunde la cuestión del aspecto formal, o la cuestión de la seducción, lo confunde con la estética, y claro ésta es una confusión absurda. La estética se puede entender de muchas formas, y todos entendemos que hay trabajos que efectivamente se desinteresan de cualquier intencionalidad y se quedan en juegos, eso está claro. Pero cualquier trabajo que sí tenga una intención, una obra con algún tipo de discurso, o con cualquier intención, si quieres comunicar o plantear algo vaya, pues es muy importante que la obra posea y que posea físicamente, porque esto es físico, y que posea la mayor carga de seducción posible en si mismo. Esto es lo realmente interesante, por eso yo estoy muy lejos de un trabajo conceptual frío, ¿entiendes, no? Porque puede haber una carga extraordinaria, con solo dos papelitos y tal, con solo una frase, pero esto no me interesa nada, la idea puede ser excelente pero lo

publicas en un libro. Porque es que el espacio es concreto, ¿no? El espacio es concreto y las cosas que se presentan en él están en un medio específico para eso, luego hay otros medios.

Montaje

Eso es una opción pero el que los objetos estén en el espacio... eso es casi otro arte, me atrevo a decir, algo extraordinario. Y ese es un trabajo muy específico, muy importante pero que no está considerado en general. No todo el mundo puede. Y ahí el ordenar, un montaje de la exposición... es vital. Tanto como cualquier otra cosa, desde el artista, al director del museo... hasta el montador.

Conclusión

El artista tiene que encontrar los medios más adecuados para contar una historia. La relación entre los medios utilizados y la narración define el estilo de un artista. El objeto encontrado se puede considerar como un medio que, a lo largo de la historia del arte moderno y contemporáneo, ha sido utilizado de formas muy distintas. El ready made y el objeto surrealista han sido los más estudiados. Sin embargo, el objeto encontrado ha tenido otras interpretaciones y una es la que investiga la memoria y la identidad. En este último caso el objeto encontrado es otra forma de representar el mundo. Se trata de un objeto que no es nunca indiferente ni tampoco sorprendente: es un objeto común (re)encontrado.

Christian Boltanski, Carmen Calvo y Jorge Barbi han ido depurando su lenguaje para alcanzar una relación necesaria entre forma y narración. En los tres artistas el objeto encontrado ha sido un elemento fundamental. La ropa usada de Boltanski, las muñecas de Calvo, o los objetos encontrados en la naturaleza de Barbi, quedan grabados en nuestra memoria porque la fuerza de su lenguaje remite a todo un mundo para compartir. Los ojos de la instalación *Resistence* de Boltanski reviven la historia de los hombres que se han opuesto a la barbarie. La mirada de la niña de *A l'oublie livrée* de Calvo, nos recuerda una historia de violencia contra la infancia. Cuando pensamos en el maravilloso almiar de Jorge Barbi que destaca en el cielo de la ciudad de Santiago de Compostela recordamos todo un universo de leyendas y tradiciones que han fascinado y atemorizado el mundo occidental.

El tiempo irreal¹ en el que se desarrolla la narración de estas imágenes es el tiempo de nuestra memoria. Los niños encontrados en una foto por Boltanski, las cartas del sastre Molina de Carmen Calvo y las pizarras de nuestra infancia recolectadas por Jorge Barbi, no quedarán olvidados en un tiempo lejano, en un fragmento de la historia para siempre perdido e incomprensible, sino que vivirán en el tiempo infinito y fragmentario del arte.

Como hemos intentado subrayar en nuestra tesis, en los tres artistas la relación entre objeto e historia narrada se ha ido depurando: desde unas referencias autobiográficas y circunstanciales hasta una narración más universal y compartida que incluye una relación más estrecha con los lugares y los espacios. Así Christian Boltanski ha transferido sus latas de galletas del mundo de su infancia privada hacia el universo de la historia colectiva en una obra como *Les Suisses Mortes*.

Arthur C. Danto, después de haber criticado la obra de Boltanski por ser una limitada referencia a la

1 MCTAGGART, John Ellis, *The Unreality of Time*, Cambridge University Press, Cambridge, 1927

tradición francesa, ha loado la instalación *Fiesta de Purim* por considerarla un ejemplo sublime de Arte del Holocausto².

Carmen Calvo ya no utiliza el objeto encontrado para dibujar un autorretrato privado sino que utiliza las fotografías encontradas para hablar, entre otras cosas, del drama de la guerra civil. También Jorge Barbi en un proyecto como *El final aquí* dirige su sensibilidad por la naturaleza y el paisaje hacia la representación de un drama colectivo. La historia revive entonces a través de la mirada de un individuo concreto y no a través de la celebración de una masa sin rostro.

La obra de arte hoy en día puede recuperar parte del valor simbólico de los monumentos para salvaguardar una memoria y una identidad para compartir. Utilizando los objetos y los documentos como testigos de nuestra historia puede superar los estériles confines entre memoria individual y memoria colectiva. No existe ninguna memoria colectiva que puede escapar a la fácil retórica del poder o a la demagogia, sin embargo existen recuerdos para compartir y para contrastar entre todos. La obra de arte tiene que apoyar esta última memoria, la más frágil y la más preciosa, para evitar que nuestro mundo contemporáneo, acosado por la prisa y la amnesia, destruya cada vestigio de verdad. La verdad de nuestra historia es la que los recuerdos proporcionan, son los frágiles documentos que gracias a la sensibilidad de los artistas quedan grabados en nuestra retina. Los símbolos de este pasado reciente consiguen revivir cuando el lenguaje del arte es suficientemente potente.

Sin embargo, el arte contemporáneo de la “memoria” parece dividirse entre “arte de archivo” y “arte de testimonio” pero raramente alcanza la potencia necesaria para distinguirse del mero documento. La obra de arte no puede confundirse, evidentemente, con el periodismo o con la militancia.

Los tres artistas que hemos estudiado han conseguido escaparse de la trampa del documento o de la mera presentación del objeto a través de la poesía. La metáfora, la capacidad de trasladar una imagen a otro terreno, al mundo de la poesía, permite que sus relatos vivan en un tiempo que trasciende el momento histórico concreto. Así los artistas consiguen lo que el Fausto de Goethe querría conseguir: parar el instante. El instante de una historia individual se transforma en el tiempo irreal y eterno propio del arte.

Walter Benjamin intentó definir el aura de la obra de arte en el momento en el que la reproductibilidad propia de la época moderna parecía aniquilarla³. Benjamin define también la

2 DANTO, Arthur C., “Christian Boltanski”, *The Nation*, 3 de Febrero de 1989

3 BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en *Obras*, Libro I, Vol. 2, Abada, Madrid, 2008

experiencia única derivada del *hinc et nunc* de la obra de arte. El tiempo y el lugar definen la experiencia de contemplación de la obra de arte. Los tres artistas estudiados recuperan a través de los objetos una estrecha relación entre arte y tiempo y una estrecha vinculación también con el espacio, subrayando la relación de los objetos con su lugar de origen.

Christian Boltanski insiste en que los artistas no pueden cambiar nada, sólo pueden poner cuestiones y despertar sentimientos. La afirmación de Boltanski acerca de que la “pequeña historia”, la historia individual, es muy frágil, me recuerda a la sospecha que Benjamin proyecta sobre la Historia y la tradición.⁴ Escribe Walter Benjamin:

“El cronista que detalla los acontecimientos sin discernir entre grandes y pequeños, tiene en cuenta la verdad de que nada de lo que alguna vez aconteció puede darse por perdido para la historia.”⁵

El tiempo para Benjamin tiene que ser el resultado de una experiencia del presente que entrelaza el pasado y el futuro. Por tanto, cualquier acción presente no tiene valor si no es capaz de mantener vivo el recuerdo del pasado y traspasarlo al futuro, para que pueda seguir siendo algo vivo en nosotros. El filósofo defiende una responsabilidad ético-política que se opone a una historia interpretada como progreso continuo y lineal. La historia representa, en realidad, una lucha que siempre tiene que recomenzar. Ningún objetivo ha sido alcanzado para siempre, ninguna experiencia pertenece a nuestra memoria como una cosa muerta, sin consecuencia en nuestro presente y sin posibilidad de influir en nuestro futuro. Por esta razón el historiador tiene que revelar lo que en el pasado no se ha cumplido, lo que ha quedado como en estado de espera.

Siguiendo la hipótesis de Walter Benjamin, los documentos deben ser estudiados para revelar lo que ha quedado escondido, minusvalorado, en cada momento del pasado. La historia, y por lo tanto también la historia del arte, tiene que tener una responsabilidad ético-política, porque la historia representa siempre una lucha que nunca acaba y, consiguientemente, ningún resultado puede ser considerado como definitivo.

La utilización del objeto en el arte puede ser estudiado tanto como documento de una macro-historia, la del arte, como de una micro-historia, la de los objetos comunes. Este tipo de historia preserva, en cualquier caso, tanto una memoria compartida como una individual.

4 “¿De qué son salvados los fenómenos? No sólo, y no tanto, del descrédito y del desprecio en que han caído, cuanto de la catástrofe a que los aboca muy frecuentemente la exposición que hace de ellos un determinado tipo de tradición, “honrándolos como herencia”. – Quedan salvados mostrando en ellos la discontinuidad. – Hay una tradición que es catástrofe.” en BENJAMIN, Walter, *Libro de los Pasajes*, Akal, Madrid, 2005, N 9, 4.

5 BENJAMIN, Walter, *La dialéctica en suspenso, Fragmentos sobre la historia*, traducción introducción y notas Pablo Oyarzún Robles, Arcis-Lom, Santiago de Chile, p. 49

El arte contemporáneo parece reflejar el histerismo de nuestra sociedad de la información, su miedo a perder la memoria y la tentación de transformar todo el pasado en archivo.

Frente a la multiplicación de las informaciones buscamos a alguien que seleccione las más relevantes o, simplemente, intentamos almacenarlas todas.

Los tres artistas que he estudiado parecen buscar los objetos para desafiar esta tendencia superficialmente archivadora. Christian Boltanski se transforma en un predicador que enseña algo de nuestro pasado y también en clown que actúa para complacer nuestra memoria olvidadiza. Carmen Calvo recoge pacientemente los restos que hemos abandonando y re-escribe la historia a través de sus fragmentos, defendiendo su oficio y la seriedad de su investigación.

Jorge Barbi recolecta las imágenes y los objetos para descubrir la poesía del mundo, sin olvidar nunca que, finalmente, una obra de arte ocupa un espacio, mientras que una idea se puede escribir simplemente en un papel.

La relevancia del recorrido de Christian Boltanski ha sido subrayada por importantes exposiciones, premios y reconocimientos. El artista ha ganado el *Kaiserring* de Goslar y el *Praemium Imperiale* de Japón. Su intervención en 2010 por *Monumenta* en el Grand Palais de París ha ulteriormente subrayado su relevancia a nivel internacional.

Carmen Calvo ha representado a España en la Bienal de Venecia de 1997 y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía le ha dedicado una retrospectiva en 2002 así como el IVAM en 2008. Una maravillosa exposición como *La Casa Misteriosa de Carmen Calvo*, comisariada por Juan Manuel Bonet, ha llevado su obra hasta Los Ángeles y Chicago en 1998.

El Centro Galego de Arte Contemporáneo y el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo han expuestos muy a menudo obras de Jorge Barbi. Artista esquivo y polémico respecto al mundo del arte, ha aceptado finalmente que el propio Museo de Arte Contemporáneo de Vigo le dedicara una magnífica exposición el año pasado. Ha sido una ocasión estupenda para valorar correctamente el desarrollo de su investigación, su coherencia y su profundidad.

Sólo el tiempo de la Historia confirmará la importancia de estos artistas en el desarrollo del arte. Sin embargo estamos convencidos que en la memoria de muchas personas que han tenido la suerte de poder contemplar sus creaciones, estos artistas ya tienen un lugar privilegiado. El tiempo infinito y fragmentario de la memoria individual tendrá entonces que redimir los posibles errores de la Historia oficial.

BIBLIOGRAFÍA

General

- ABRIL, Manuel, “Ángel Ferrant escultor”, en *Blanco y negro*, Madrid, 31-VIII-1930
- ABRIL, Manuel, “L’escultor Ángel Ferrant o les tres gracies de la forma”, en *Gaseta de les arts*, Barcelona, n. 10, 1929.
- ABRIL, Manuel, “Sociedad de artistas ibéricos. La exposición en el palacio del Retiro”, en *Heraldo de madrid*. Madrid, 9-v1-1925.
- ADES, Dawn, *Dada and Surrealism*, Thames and Hudson, Londres, 1974
- AGUILAR, José, “Sobre la marcha. Un escultor y sus musas”, en *Arriba*, Madrid, 28-IX-1945
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Les peintres cubistes, Meditation esthétiques*, Pierre Cailler, Ginebra, 1950
- ARAGON, *Le paysan de Paris*, Gallimard, París, 1926
- ARAGON, Louis, *Les collages*, París, 1965
- ARP, Jean, *Kurt Schwitters*, artículo de 1952 publicado nuevamente en *Jours effeuillés*, París, 1966
- ARTOLA, Josefina, “Las esculturas mecánicas de Ángel Ferrant”, en *El español*, 19-V-1945
- AZCOAGA, Enrique, “Ángel Ferrant”, en *Haz*, XI-1944
- BAILLY, Jean Christophe, “La surface profonde, Naissance de la modernité”, en *Baudelaire, Ecrits esthétiques*, Éditions 10/18, París, 1986
- BAILLY, Jean Christophe, *Adieu. Essais sur la mort des dieux*, éditions de l’Aube, París, 1993
- BAILLY, Jean Christophe, *Beau fixe*, Christian Bourgois Editeur, París, 1985
- BAILLY, Jean Christophe, *Duchamp*, Hazan, París, 1984
- BAILLY, Jean Christophe, *Fuochi sparsi*, IMEC, Christian Bourgois, París, 2005
- BAILLY, Jean Christophe, *Kurt Schwitters*, Hazan, París, 1993
- BAILLY, Jean Christophe, *Le travail du singulier*, I Xornadas sobre Espazos de Creación Contemporánea, Santiago de Compostela, 2004
- BAILLY, Jean Christophe, *Panoramiques*, Christian Bourgois éditeur, París, 2000
- BARBERAN, Cecilio, “La escultura de Ángel Ferrant”, en *Abc*, Madrid, 22-XI-1945
- BARTHES, Roland, “Rhétorique de l’image”, en *Communications*, n. 4, 1964
- BARTHES, Roland, *La camera lucida*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982
- BAUDRILLARD, Jean, *El sistema de los objetos*, Ed. Siglo XXI, México, 1969
- BELLONE, Enrico, “Il tempo del senso comune e il tempo delle teorie fisiche”, en Ruggiu, Luigi (coord.), *Filosofia del Tempo*, Bruno Mondadori, Milán, 1998, pp. 87 - 95
- BENET, Rafael, “Ángel Ferrant”, en *La veu de Catalunya*. Barcelona, 9-XI-1928
- BENET, Rafael, “Galerías Dalmau. Exposición inaugural”, en *La veu de Catalunya*, Barcelona, 26-X-1927.
- BENJAMIN, Walter, “Le Surréalisme, Le dernier instantané de l’intelligentsia européenne”, en *Œuvre II*, Gallimard, París, 2000
- BENJAMIN, Walter, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, en *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955
- BENJAMIN, Walter, “Kitsch onirique”, en *Oeuvres II*, Gallimard, París, 2000
- BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l’apogée du capitalisme*, Payot, París, 1982
- BENJAMIN, Walter, *L’origine du drame baroque allemand*, Flammarion, París, 1985
- BENJAMIN, Walter, *La dialéctica en suspenso, Fragmentos sobre la historia*, traducción introducción y notas Pablo Oyarzún Robles, Arcis-Lom, Santiago de Chile, 2000
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (1936), Taurus, Madrid, 1973
- BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes*, Edición Akal, Madrid, 2005, título original, *Das Passagen-Werk*, edición de Rolf Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982
- BENJAMIN, Walter, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1999

- BENJAMIN, Walter, *Zentralpark* (339), in GS., I, 2, p. 682.
- BOATTO, Alberto, *Alighiero & Boetti*, Edizioni Essegi, Ravenna 1984
- BONITO Oliva, Achille, *Oggetti di turno, Dall'Arte alla critica*, Marsilio Editori, Venecia, 1997
- BONNEFOY, Yves, *Giacometti*, Flammarion, París, 1998
- BONNEFOY, Yves, *Giacometti*, Flammarion, París, 1998
- BORGES, Jorge Luis, "El idioma analítico de John Wilkins", en *Otras inquisiciones*, Edición Alianza, Madrid, 1985
- BORGES, Jorge Luis, "There are more things", en *El libro de arena*, Emecé, Buenos Aires, 2005
- BORGES, Jorge Luis, *El Aleph*, Losada, Buenos Aires, 1949
- BORGES, Jorge Luis, *Pierre Menard, autor del Don Quijote*, en *Ficciones*, Madrid, Alianza, 2001
- BOUZA, Fernando, "Los gabinetes urbanos de Nicolas Chevalier: comercio literario y el público de lo raro en la Europa de 1700", *El gabinete de las maravillas. Historia y formas del coleccionismo*, Lecturas de la Fundación Marcelino Botín, Universidad Menendez Pelayo, Santander, 2004
- BOZAL, Valeriano, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Visor, Madrid, 1996
- BRETON, André, *El amor loco*, Alianza Ed. , Madrid, 2000
- BRETON, André, *Entretiens*, Idées-Gallimard, París, 1952
- BRETON, André, *L'amour fou*, Folio/Gallimard, París, 1937
- BRETON, André, *La clé des Champs*, Pauvent, París, 1967
- BRETON, André, *Le Surréalisme et la peinture*, 1928, Gallimard, París, 1965
- BRETON, André, *Manifeste du surréalisme*, Folio/Essais, Gallimard, París, 1924
- BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo*, Argonauta, Buenos Aires, 2001
- BRETON, André, *Nadja*, Seix Barral, Barcelona, 1985
- BRETON, André, *Perspective cavalière*, L'imaginaire, Gallimard, París, 1981
- BUSUIOCEANU, Alejandro, "Glosas para Ángel Ferrant", en *Deucalión*. Ciudad real, n. 6, VI-1952
- CABANNE, Pierre, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Belfond, París, 1967
- CARCHIA, Gianni, *La legittimazione dell'arte*, Guida Editori, Napoles, 1982
- CASERTANO, Giovanni, "L'istante: un tempo fuori del tempo, secondo Platone", en Ruggiu, Luigi (coord.), *Filosofia del Tempo*, Bruno Mondadori, Milán, 1998
- CHATWIN, Bruce, *Anatomia de la inquietud*, Anaya & Mario Muchnik, 1997
- CHIEREGIN, Franco, "Spazio e tempo nell'Estetica trascendentale di Kant", en Ruggiu, Luigi (coord.), *Filosofia del Tempo*, Bruno Mondadori, Milán, 1998
- CIRLOT, Juan Eduardo, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Anthropos, Barcelona, 1986
- COURTINE, Jean François, "Temporalità e storicità. Shelling-Rosenzweig-Benjamin", en Ruggiu, Luigi (coord.): *Filosofia del Tempo*, Bruno Mondadori, Milán, 1998
- COX, Geoff, "The Digital Crowd: Some Questions on Globalization and Agency", en *Design Issues*, 15, 16-23, 1999
- DANTO, Arthur C., "Barnett Newman and the Heroic Sublime", en *Unnatural Wonders*, Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 2005, p. 195
- DANTO, Arthur C., *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Ediciones Paidós, 2002
- DANTO, Artur C., *Más allá de la caja Brillo, Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Ediciones Akal, 2003 Madrid
- DAVIS, Whitney, "Immanent Virtuality and Emergent Virtuality" en *Virtuality and Its Discontents*, MS
- DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Edición Paidós, Barcelona, 1987
- DIEGO, Estrella de, *Travesía por la incertidumbre*, Seix Barral, 2005
- DORFLES, Gillo, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Gian Giacomo Feltrinelli, Milán, 1961
- DUVE, Thierry de, *Au nom de l'art. Pour un archéologie de la modernité*, Les Éditions de Minuit, París, 1989
- DUVE, Thierry de, *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Minuit, París, 1984

- ELDERFIELD, John, *Kurt Schwitters*, Thames and Hudson, Londres, 1985
- FERRANT, Ángel, “De la escultura y su área”, en *Abrente: revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, T. 7, 1975, pp. 59-64
- FERRANT, Ángel, “El Regionalismo en el arte”, en *Alfar*, T. 2, n. 32 (sept. 1923); pp. 20-22
- FERRANT, Ángel, “La Escultura y su área”, en *Alfar*. -- Ed. facsímil. -- T. 2, n. 34 (nov. 1923); p. 21. -- T. 2, n. 35 (dic. 1923); p. 1. -- T. 2, n. 36 (en. 1924); p. 7-8. -- T. 2, n. 37 (feb. 1924); p. 22. -- T. 2, n. 39 (abr. 1924); p. 8. -- T. 3, n. 42 (ag. 1924); p. 4. -- T. 3, n. 46 (en. 1925); p. 10-11
- FERRANT, Ángel, *Todo se parece a algo: escritos y testimonios*, Colección La Balsa de la Medusa, Visor, D.L. 1997, Madrid
- GASCH, Sebastián, “Ángel Ferrant”, en *Gaceta de arte*, Santa Cruz de Tenerife, 1934
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2003
- FREUD, Sigmund, “Le fétichisme”, en *La vie sexuelle*, Presses Universitaires de France, PUF, París, 1999
- FREUD, Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Payot, París, 1968
- GENETTE, Gérard, *L'oeuvre d'art*, Seuil, París, 1994
- GIMFERRER, Pere, *Max Ernst*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1983
- GONZÁLEZ Ruibal, Alfredo, “Desecho e identidad: etnoarqueología de la basura en Galicia”, en *Gallaecia*, n.º 22, p. 413, Universidad de Santiago de Compostela, 2002
- GONZÁLEZ Salvador, Ana, “Fantastique et surréalisme: un problème de représentation”, en *Dada-Surrealismo: Precursores, marginales y heterodoxos*, Cádiz, 19-22 Noviembre de 1985, Servicio de publicación, Universidad de Cádiz, 1986
- GOODMAN, Nelson, *Languages de l'art*, Jacqueline Chambon, 1990
- GRASS, Gunter, *El tambor de hojalata*, Alfaguara, Madrid, 1999
- GRASSI, Ernesto, *La metáfora inaudita*, Aesthetica edizioni, Palermo, 1990
- GULLÓN, Ricardo, *Ángel Ferrant*, Altamira, Santander, 1951
- HEIDEGGER, Martin, “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de Bosque*, Madrid, Alianza, 1996
- HEIDEGGER, Martin, *Tiempo y ser*, Tecnos, 2009
- HEINICH, Nathalie, *Schaeffer, Jean-Marie, Art, création, fiction*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 2004
- HUELSENBECK, Richard, *Dada and existenzialism*, en *Dada: monograph of a mouvement*, Willy Verkauf, Teufen, 1961
- JARAUTA, Francisco, “Walter Benjamin: el cerco mágico de los nombres”, *Anthropos*, n. extra 32, 1992, pp. 76-78
- JARAUTA, Francisco, “Walter Benjamin: una actualidad intempestiva”, *Claves de razón practica*, n. 25, 1992, pp. 59-61
- JARAUTA, Francisco, “Memoria de Walter Benjamin”, *Revista de occidente*, n. 137, 1992, pp. 132-139
- JÜNGER, Ernst, *El libro del reloj de arena*, Tusquets Editores, Barcelona, 1998
- KANT, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*, A 23/B38 (68), A 31/B47 (75); A 278/B 334 (273)
- KRIS, Ernst, *Psychanalytic explorations in art*, Londres, 1952
- LAHEY Dronsfield, Jonathan, “‘I am in the liber’: Remarks on the question of art’s theorisation”, I Jornadas sobre Espazos de Creación Contemporánea, Santiago de Compostela, 2004
- LEIBNIZ, *Theodicy*, 1714
- LEMOINE, Serge, *Kurt Schwitters*, cat. d’expo., Centre Pompidou, París, 1994
- LEWIS, David, *On the Plurality of Worlds*, Blackwell, Oxford, 1986
- LYOTARD, Jean François, *Inventaire du dernier nu*, en *Marcel Duchamp, Abécédaire*, Museo Nacional de Arte Moderno, París, 1977
- MARRERO, Vicente, “La escultura en movimiento de Angel Ferrant”, en *Rialp*, Madrid, 1954
- MARSHALL, Peter, *Demanding the impossible, A history of Anarchism*, Fontana Press, Londres, 1992

MARX, Karl, "Commodities and money" (1867), *The Nineteenth-century Visual Culture Reader*, edición a cargo de Vanessa R. Schwartz y Jeannene M. Przyblyski, Routledge, Nueva York, 2004

MCTAGGART, John Ellis, *The Unreality of Time*, Cambridge University Press, Cambridge, 1927

MINDRUP, Matthew, "i is a Material - the Modelling of Merzbau", en <http://www.uel.ac.uk/materialmatters/abstracts.htm>

MONOD-FOINTAINE, Isabelle, "El recorrido de los objetos", en *André Breton y el surrealismo*, Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 1991

MOSQUERA Camba, Xosé L., "O Escultor Angel Ferrant, un Sísifo contemporáneo", en *Anuario brigantino*, n. 22, 1999, pp. 485-500

ROMERO Escassi, José, *Ángel Ferrant*, Ministerio de Educación y Ciencia. Servicio de Publicaciones, Madrid, 1973

VIVANCO, Luis Felipe, *Ángel Ferrant: estudio*, Gallades, Madrid, 1954

MOXEY, Keith P. F., *Estudios visuales*, Akal, Madrid, 2005

NORA Pierre, "Between Memory and History, Les Lieux de mémoire", en *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, Routledge, Nueva York, 2004, p. 235-37

NOVALIS, *Werke. Tagebücher und Briefe*, Munich, 1978

PAZ, Octavio, *La búsqueda del comienzo*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1983

PEREC, Georges, *Pensar/Clasificar*, Edición Gedisa, Barcelona, 1986

PEREC, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Éditions Denoël, París, 1975

PIERRE, José, "El recorrido estético de André Breton: una búsqueda permanente de la revelación", en *André Breton y el surrealismo*, Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 1991

PLATÓN, *Las leyes*, edición bilingüe por José Manuel Pavón y Manuel Fernández Galiano, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1983.

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, París, 1989

PROUST, Marcel, *Contro Saint-Beuve*, Einaudi, Torino, 1974

PUELLES Romero, Luis, *El desorden necesario, Filosofía del objeto surrealista*, Universidad de Málaga, Málaga, 2002

RAMÍREZ, Juan Antonio, *El objeto y el aura, (des)orden visual del arte moderno*, Akal, Madrid, 2009

RAMPLEY, Matthew, *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Wiesbaden, Harrasowitz Verlag, 2000

RIEGL, Alois, *Stilfragen*, Berlin, 1893, 2º ed., 1923

ROCHÉ, Henry Pierre, *Souvenir sur Marcel Duchamp*, en "Nouvelle Revue Française", junio de 1953, también en Robert Lebel, *Marcel Duchamp*, Trianon Press, París, 1959

ROCHLITZ, Rainer, *The Disenchchantment of Art, The Philosophy of Walter Benjamin*, The Guilford Press, Nueva York, 1996

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*, Garnier-Flammarion, París, 1971, p. 159

SACKS, Oliver, *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, Anagrama, 2005

SAUVAGE, Tristan, *Pittura italiana del dopoguerra (1945-1957)*, Schwarz Editore, Milán, 1957

SCHAEFFER, Jean Marie, *Adieu à l'esthétique*, Presses Universitaires de France, París, 2000

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Les célibataires de l'art, Pour une esthétique sans mythes*, Gallimard, París, 1996

SCHMALENBACH, Werner, *Kurt Schwitters*, Prestel, Munich, 1967

SCHWARZ, Arturo, *L'avventura surrealista. Amore e rivoluzione, anche*, Erre Emme Edizioni, Viterbo, 1997

SCHWARZ, Arturo, *Man Ray*, Art Dossier, Giunti, 1998

SCHWITTERS, Kurt, *Die Marzelerei*, en *Anna Blume und andere*, Du Mont, Colonia, 1986

SOBRINO Manzanares, María Luisa, *Escultura contemporánea en el espacio urbano*, Fundación Caixa Galicia, 1999

STOLLEN, Robert, *Observing the Erotic Imagination*, Yale University Press, 1985

SUMMERS, David, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, New York, 2003

TZARA, Tristan, *Kurt Schwitters*, en *Œuvres complètes*, Tomo IV, Flammarion, París, 1980-1982

V. V., A. A., *Ángel Ferrant en la Colección Arte Contemporáneo*, Sala del Museo Pablo Gargallo, 18 diciembre 1997-15 marzo 1998, Ayuntamiento de Zaragoza, Servicio de Cultura, Colección Arte Contemporáneo, Zaragoza, 1997

V. V., A. A., *Ángel Ferrant*, exposición, mayo-julio 1983, Madrid, Palacio de Cristal/ Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos Publicación, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, D.L. 1983

V. V., A. A., *Ángel Ferrant*, Aldeasa, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999

V. V., A. A., *Ángel Ferrant: exposició*, Fundació Joan Miró, 8 de octubre- 15 de noviembre de 1981, Fundació Joan Miró, Centre d'Estudis d'Art Contemporani, Barcelona, D.L. 1981

V.V, A. A., *Óleos, construcciones e obxectos*, *Fundación Eugenio Granell*, Santiago de Compostela, 2003

V.V., A.A., *Atlántica*, 1980-86, Marco, Vigo, 2003

VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Le Seuil, París, 1971

WALBERG, Patrick, *Max Ernst*, París, 1958

ZECCHI, Stefano, *¿Existe una belleza moderna?*, I Xornadas sobre Espazos de Creación Contemporánea, Auditorio, Santiago de Compostela, 2-3 Abril 2004

ZECCHI, Stefano, *L'artista armato. Contro i crimini della modernità*, Arnoldo Mondadori Editori, Milano, 1998

ZECCHI, Stefano, *La Bellezza*, Bollati Borlinghieri, Torino, 1990

Christian Boltanski

ABOUCAAYA, Martine, "Interview" en Boltanski, Christian, *Voyage d'Hiver*, 1997

BÉNICHOU, Anne, "Christian Boltanski: les inventaires du quotidien pour ne pas perdre la mémoire du monde", en *Parachute*, n. 88, 1997

BLISTÈNE, Bernard, "Histoires de C. B.", en *Boltanski*, Centre George Pompidou, Musée National d'Art Moderne, París, 1984

BOLTANSKI, Christian, "Entretien avec Jacques Clayssen", en *Boltanski ; Identité/Identification*, Centre d'Arts Plastiques Contemporains, Bordeaux, 1976

BOLTANSKI, Christian, "Entretien avec Irmeline Lebeer", en *Les modèles*, C. A., París, 1979

BOLTANSKI, Christian, *Catalogue*, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln, 1992

BOLTANSKI, Christian, *Compra-venta*, Exposición en la Sala Municipal l'Almodí, Valencia, 1998

BOLTANSKI, Christian, *Christian Boltanski, Adviento y otros tiempos*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 1996

BOLTANSKI, Christian, "Extraits d'une bande magnétique", en Daniel Soutif, en *Boltanski*, Galleria d'Arte Moderna, Charta, Bologna, 1997

BOLTANSKI, Christian, *Inventaire du Cabinet d'Art Graphique 1977-1998*, Centre Pompidou, París, 2000

BOLTANSKI, Christian, Grenier Catherine, *La vie possible de Christian Boltanski*, Seuil, París, 2010

BOURMEAU, Sylvain, Tellier, Emmanuel, "Les attrape-cœurs de Christian Boltanski, artiste", en *Les Inrockutibles*, 12 de Noviembre, 1997

BOZO, Dominique, "Invitation", en *Boltanski*, Centre George Pompidou, Musée National d'Art Moderne, París, 1984

BURNET, Éliane, "Dépouilles et reliques", en *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 62, Centre Georges Pompidou, París, 1997

CORTÉS G., José Miguel, "La memoria del olvido", en Christian Boltanski, *Compra-venta*, Exposición en la Sala Municipal l'Almodí, Valencia, 1998

CUVELIER, Pascaline, "Le funerarium suisse de Christian Boltanski" en *Libération*, 16 y 17 marzo 1991

DEBAILLEUX, Henri-François, "Boltanski sans concession", en *Libération*, 8 marzo 1996, París

ECCHER, Danilo, "Christian Boltanski: l'arte di un ricordo liquido", en *Boltanski*, Galleria d'Arte Moderna, Bologna, Charta, Milano, 1997

FLEISHER, Alain, SEMIN, Didier, "Christian Boltanski, la revanche de la maladresse", en *Art Press*, n. 128, septiembre 1988

FRANZKE Andreas, "Le souvenir et les clichés", en Christian Boltanski, *Reconstitution*, Karlsruhe, BADISCHER Kunstverein, CHÊNE, Paris, 1978, pp. 8-9, cit. en Daniel Soutif, *Boltanski*, Galleria d'Arte Moderna, Charta, Boloña, 1997

GLASMEIER, Michael, "Tableau! Thoughts on the recent work of Christian Boltanski", en *Christian Boltanski. Night in August*, Helsinki festival, Kunsthalle Helsinki, 1998

GOPNIK, Adam, "The Art World: Lost and Found", en *The New Yorker*, 20 de febrero de 1989

GRENIER, Catherine, MENDELSON, Daniel, *Christian Boltanski*, Flammarion, París, 2010

GUMBERT, Lynn, *Christian Boltanski*, Flammarion, París, 1992

KAILA, Jan, "To preserve and to fail. A conversation with Christian Boltanski", en *Christian Boltanski. Night in August*, Helsinki festival, Kunsthalle Helsinki, 1998

LASCAULT, Gilbert, *Boltanski Souvenaince*, Gilbert Lascault & L'Échoppe, París, 1988

LASCAULT, Gilbert, "Les compositions photographique", en *Critique*, n. 459-460, París, 1985

LEBEER, Irmeline, "Entretien entre Irmeline Lebeer et Christian Boltanski", en Boltanski, Christian, *Les modèles, cinq relations entre texte & image*, Cheval d'attaque, París, 1979

LEMOINE Serge, "Les formes et les sources dans l'art de Christian Boltanski", Catalogue Musée Nationale d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París, 1984

LINDGAARD, Jade, "Rendez-vous a la cave, chez Boltanski", en *Aden*, de 13 a 19 mayo, 1998

LYOTARD, Jean Françoise, "Monuments des possibles", en *Moralitéa postmodernes*, Galilée, París, 1993

MARMER Nancy, "Boltanski: The Uses of Contradiction", en *Art in America*, Octubre 1989

MARRONE, Maurizio, "Tre variazioni. Note in margine a Christian Boltanski", en *Christian Boltanski fair part*, Palazzo delle Papesse, Centro Arte Contemporanea, Gli Ori, Siena, 2002

MARTIN, Jean-Hubert, "Ultime notizie del compleanno di C. B.", en *Christian Boltanski*, 6 Septembres, PAC, Charta, Milán, 2005

Midi – Minuit/8, Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire, Ginevra, 27 Janvier-20 Février 1994

NAKAHARA, Yusuke, "L'interview de Christian Boltanski", en Boltanski, Christian, *Catalogue*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köhn, 1992

NAKAHARA, Yusuke, "L'interview de Christian Boltanski", en *Christian Boltanski*, Institute of Contemporary Arts, Nagoya

OH, Jin-Kyung, "Christian Boltanski : une réflexion existentielle", en Boltanski, Christian, *Voyage d'Hiver*, 1997

OHAYON, Jacques, "Le Théâtre fugace et sentimental de Christian Boltanski", en *C. B., Peindre Photographier*, Direction de Musées de Nice, Galerie de Pouchettes, 1986

PAGÉ, Suzanne, "Entretien Christian Boltanski/Suzanne Pagé, avril 1981", en *Christian Boltanski : Compositions*, ARC, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, París, 1981

RENARD, Delphine, "Entretien avec Christian Boltanski", en *Boltanski*, Centre Georges Pompidou, París, 1984

SEMIN, Didier, "Boltanski et le photographique", en *Boltanski*, Artpress, París, 1988

SEMIN, Didier, *An artist of Uncertainty*, Parkett, Zürich, 1989

SEMIN, Didier, *Boltanski*, Artpress, París, 1988

SEMIN, Didier, GARB Tamar, KUSPIT, Donald, *Christian Boltanski*, Phaidon, Londres, 1997

SOUTIF, Daniel, "Tentativo di ricostruzione di Christian Boltanski", en *Boltanski*, Galleria d'Arte Moderna, Charta, Boloña, 1997

SOUTIF, Daniel, *Boltanski*, Charta, Galleria d'Arte Moderna, Boloña, 1997

STORSE, Jonas, en Boltanski, Christian, *Inventaire du Cabinet d'Art Graphique 1977-1998*, Centre Pompidou, París, 2000

THÉLY, Nicolas, "Christian Boltanski : ma vie sans mode d'emploi", en *Le Monde*, 10-9-2003

TROISI, Sergio, *Monte di Pietà*, en Boltanski, Monte di pietà, Edizioni Charta, Milán, 2002

V. V., A. A., *Des mots et des Images pour correspondre*, Departamento de Psicología, Universidad de Nantes, Nantes, 1986

V. V., A. A., *Les Nouveaux réalistes : 1960*, Musée d'Art Moderne de Ville de Paris, París, 1986

YOSANO, Fumi, "L'invite à l'emotion", en *C. B., Peindre Photographier*, Direction de Musées de Nice, Galerie de Pouchettes, 1986

YOSANO, Fumi, "Lorsque les objets deviennent outreucidants. Rencontre avec une forme d'art expositionnel", en *C. B., Peindre Photographier*, Direction de Musées de Nice, Galerie de Pouchettes, 1986

Carmen Calvo

BERTHIER, Nancy, "El discreto encanto de la fotografía", en *Carmen Calvo*, IVAM, Valencia, 2008

BONET, Juan Manuel, "La casa misteriosa de Carmen Calvo", en *La casa misteriosa de Carmen Calvo, The mysterious House of Carmen Calvo*, Fisher Gallery. University of Southern California, Los Angeles, 1997, Chicago Cultural Center, Chicago, 1998

BRINES, Francisco, "Una mirada salvada y salvadora", en *Carmen Calvo*, edición Cajastur, Obra Social y Cultural, Oviedo, 1999

CABANNE, Pierre, *Destins croisés, Picabia, Carmen Calvo*, Galerie Patrice Trigano, París, 2002

CALVO Serraller, Francisco, "Anatomía de la inquietud", en *La casa misteriosa de Carmen Calvo, The mysterious House of Carmen Calvo*, Fisher Gallery. University of Southern California, Los Angeles, 1997, Chicago Cultural Center, Chicago, 1998

CASTRO Flórez, Fernando, "Las cosas del amor. Consideraciones dispersas en torno a Carmen Calvo", en *Carmen Calvo*, edición Cajastur, Obra Social y Cultural, Oviedo, 1999

CASTRO Flórez, Fernando, en *Carmen Calvo, Retratos & objetos*, Art Lounge, Lisboa, 2008

CÍSCAR, Casabán, Consuelo, "Fragmentos de una vida creativa", en *Carmen Calvo*, IVAM, Valencia, 2008

CLEMENTE, José Luis, "Carmen Calvo al margen de contextos", en *Carmen Calvo*, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, 2004

COMBALÍA, Victoria, "Carmen Calvo: objetos y fantasmas", en *Carmen Calvo*, Fundación Caixa Galicia, A Coruña, 1998

DUBY, Georges, *Carmen Calvo*, Galería Gamarra y Guarrigues, Madrid, 1987

DUFRENE Thierry, "La vitrina de los secretos de Carmen Calvo", en *Carmen Calvo*, IVAM, Valencia, 2008

FERNÁNDEZ-CID, Miguel, "La espátula y el camafeo, la mirada de Carmen Calvo", en *Carmen Calvo*, Sala Amós Salvador, Edición Cultural Rioja, Logroño, 1996

GUIGON, Emmanuel, "Nuestra vida era toda la vida. Muestrario", en *Carmen Calvo*, IVAM, Valencia, 2008

HUICI, Fernando, "La extraña vida de los objetos", en *Carmen Calvo*, Galería Salvador Díaz, 1998

HUICI, Fernando, "Los atributos de la pintura". *Obras 1973-1990*, IVAM-Centre del Carme, Valencia, 1990

HUICI, Fernando, "Rastros de la existencia", en *Carmen Calvo*, Sala de exposiciones de la Diputación de Málaga, Área de cultura y educación, Málaga, 1997

JUNCOSA, Enrique, "Las conversaciones de Carmen Calvo", en *Carmen Calvo*, Sala de Arte Robayera, Ayuntamiento de Miengo, Cantabria, 1997

LLORENS Serra, Tomàs, "Patients Labeurs", Galería Thessa Herold, París, 1995

OLIVARES, Rosa, "Intervalo doloroso", en *Carmen Calvo*, Galería Salvador Diaz, 1998

OLIVARES, Rosa, “Los objetos y las cosas”, en *Carmen Calvo*, Galería Luis Adelantado, Valencia, 1996

PÉREZ, David, “El Haiku del espacio”, en *Carmen Calvo*, Fundación Caixa Galicia, A Coruña, 1998

PINTO DE ALMEIDA, Bernardo, “Carmen Calvo ou a fantasmizaçao”, en *Carmen Calvo*, Galería Fernando Santos, 1999

ROSE, Barbara, “Carmen Calvo: de íntimo a lo monumental”, en *Carmen Calvo*, Catálogo IVAM, Centre del Carme, Valencia, 1990

ROSE, Barbara, “Las múltiples máscaras de Carmen Calvo”, *Carmen Calvo*, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, 2004

SEBBAG, Georges, “Lobo, ¿Estás ahí?”, en *Carmen Calvo*, IVAM, Valencia, 2008

SUÁREZ, Osbel, “La memoria de las cosas”, en *Carmen Calvo*, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, 2004

ULLÁN, José Miguel, “Paréntesis con Carmen Calvo”, en *Carmen Calvo*, Fundación Caixa Galicia, A Coruña, 1998

V.V., A.A., *Carmen Calvo*, Galería Fandos, Valencia, 1990

V.V., A.A., *Carmen Calvo*, Palau dels Scala, Diputació de València, 1993

WILSON, Adolfo, “Carmen Calvo y la hermenéutica del objeto”, en *Carmen Calvo*, edición Cajastur, Obra Social y Cultural, Oviedo, 1999

Jorge Barbi

ARIÑO, Juan, *Jorge Barbi*, Exposición Gamarra y Guarrigues, Madrid, 1989

BARBI, Jorge, *Jorge Barbi*, Exposición Gamarra y Guarrigues, Septiembre 1995

BARBI, Jorge, *Jorge Barbi*, Deputación de Pontevedra, Servicio de Publicacións, Pontevedra, 1999

BARBI, Jorge, *El final aquí*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2008

BARBI, Jorge, *Jorge Barbi*, 41° 52' 59" N / 8° 51' 12" W, Museo de Arte Contemporánea de Vigo, Vigo, 2010

BENNET, María, “Jorge Barbi”, en V.V., A.A., *Reflexions 2, Expolio*, Casa da Parra, Abril – Mayo 1989

GUTIÉRREZ FAILDE, Xosé Lois, “Atlas privado [Fragmentos]”, en *Jorge Barbi*, 41° 52' 59" N / 8° 51' 12" W, Museo de Arte Contemporánea de Vigo, Vigo, 2010, p. 26

HARRISON, Jane, *Jorge Barbi*, Exposición Gamarra y Guarrigues, Madrid, 1991

NIEVES, Juan de, “Hallazgos en la superficie del mundo”, en *Jorge Barbi*, 41° 52' 59" N / 8° 51' 12" W, Museo de Arte Contemporánea de Vigo, Vigo, 2010

ORTEGA, Luis, “Mapas I.0”, en *Jorge Barbi*, 41° 52' 59" N / 8° 51' 12" W, Museo de Arte Contemporánea de Vigo, Vigo, 2010

“Jorge Barbi”, en *Escultura Contemporánea en Galicia*, DVD, Proyecto de investigación “Análisis de los procesos de creación escultórica: un programa de innovación tecnológica aplicado a la Historia del arte” (PGIDT99INN21001) dirigido por María Luisa Sobrino Manzanares, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Santiago de Compostela, 2003

Catálogos y libros colectivos

VI Bienal Internacional de Arte de Pontevedra, Pontevedra, 1984

GONZÁLEZ-ALEGRE, Alberto en *Accidentes do terreo*, en VIII Bienal Internacional de Arte de Pontevedra- Pontevedra, 1988

Dimensiones atlánticas, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, A Coruña, 1988

BENNET, María en *Expolio*. Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1989

SOBRINO Manzanares, María Luisa, en *Presencias e procesos*, Casa da Parra, Santiago de Compostela, 1989

SEOANE, Xavier en *Revisión dunha década, 1978-1988*, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela; Casa das Artes e da Historia, Vigo, 1990

BOZAL Valeriano en *Summa Artis*, 1991, Vol. 37

SOBRINO Manzanares, María Luisa en *Galicia no tempo. A escultura galega hoxe. Do obxecto á idea*, San Martín Pinario, Santiago de Compostela, 1991

O rostro do tempo, Casa das Artes e da Historia, Vigo, 1991.

CALVO Serraller, Francisco en *Escultura Española actual. Una generación para un fin de siglo*, Fundación Lugar, Madrid, 1992

CASTRO, Antón en *Pintores y escultores galegos na Expo '92*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1992

COMBALÍA Victoria en *Ver a Miró. La irradiación de Miró en el arte español*, Fundació “La Caixa”, Barcelona, 1993

BARBI, Jorge en *Art Voltaic 20*, Ediciones Destino, Barcelona, 1993

MADERUELO, Javier en *Arte público. Seis esculturas para Alquezar. Tres esculturas en Roda de Isábena*, Diputación Provincial de Huesca, Huesca, 1995

MOURE Gloria, CURIGER Bice en *Signos e milagres*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 1995

GARCÍA José Luis en *Nordesía. Once artistas de Galicia*, Xunta de Galicia, Centro Cultural del Conde Duque, Madrid; Casa da Parra y San Martiñ Pinario, Santiago de Compostela, 1995

CASTRO Fernando, FERNÁNDEZ-CID Miguel en *Medievo*, castelo de Soutomaior, Deputación de Pontevedra, Pontevedra, 1995

VASCO Ana en *Otros desnudos*, Fundación Caixa Galicia, Santiago de Compostela; A Coruña; Ourense, 1996

Cousas, Casa da Parra, Santiago de Compostela, 1996.

SOBRINO, María Luisa Manzanares en *De Asorey a los noventa. La escultura moderna en Galicia*, Consellería de Cultura, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1997

MOURE Gloria, *M.E.S.S.A.G.E. Positionen aktueller Kunst*, Galería Schüepenhauer, Colonia, 1997

GONZÁLEZ-ALEGRE Alberto y RUIZ DE SAMANIEGO Alberto en *Fisuras na percepción*, 25 Bienal de Arte de Pontevedra, Pontevedra, 1998

NIEVES, Juan de, en *Tempo ao Tempo*, Museo de Arte Contemporánea de Vigo, 2007

Abstract

I Presentation

In my first trip to Santiago de Compostela, in 1996, I visited Christian Boltanski's exhibition *Advento*¹. The Church of Santo Domingo de Bonaval, pantheon of the illustrious Galicians, was lodging an installation that invite to think about an ephemeral memory. I remember the emotion that caused me the trivial objects chosen by the artist, the small figures that were projecting his shades, the clothes in the soil, all these fragments that were counting such a touching history on the fragility of the human being and, at the same time, on his transcendence. These things, seemingly banal, concerned my memory as well as any other person's memory because they were speaking the metaphorical language of the poetry.

In 1995 I had presented my thesis in the University degli Studi of Milan. Analysing Jean Christophe Bailly's critical texts, I had approached the figures of Duchamp² and of Schwitters³. In the committee, Professor Stefano Zecchi⁴ had underlined the inartistic character of Duchamp's ready-mades, in opposition to my interpretation. It seemed to me at that time that Duchamp's objects, to be able to enter in the world of art, had suffered a metamorphosis. This metamorphosis was depending on the choice of the artist on past time and the objects could not be indifferent. I believed also that *Fontaine*, with the distance of one century, could not be perceived as a simple urinary, a trivial thing, because time has transformed our perception of the object. Though I was mistaken on Duchamp's intentions, the problem of time and of his relevancy for the interpretation of the found object, and for the interpretation of a work of art in general, had always been central for me.

II Objectives

The principal aim of my thesis is to study an interpretation of the found object different, even antagonistic, with regard to ready-made and surrealist object. The principal characteristic of the found object in this case is his entailment with memory and with time.

Contemporary art seems to follow nowadays two lines of investigation: one centred on the own artistic object and another one centred on the document. The latter investigation centred on the document might be defined as an "art of file". My aim is to prove that the found object can unite these two interpretations. The found object is at the same time a document and an object of aesthetic contemplation. Using the famous image of Marcel Proust's sponge-cake, I want to prove that the

1 BOLTANSKI, Christian, *Advento y otros tiempos*, Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, D.L. 1996

2 BAILLY, Jean Christophe, *Duchamp*, Hazan, Paris, 1984

3 BAILLY, Jean Christophe, *Kurt Schwitters*, Hazan, Paris, 1993

4 ZECCHI, Stefano, *La bellezza*, Bollati Boringhieri, Torino, 1990

idea of a common object that allows us remembrance the past is strongly present not only in the history of literature but also in the history of contemporary art.

Christian Boltanski (Paris 1944), in his beginning, seemed to be defined as a Proust's artist⁵. Analyzing his artistic production and the critical and philosophical interpretations of that one, I want to study the path of who can be considered like the maximum representative of the “art of the memory”. The utilisation of the document and of the found object has been a persistent material in all his work and the investigation about time and identity has been fundamental in all his research. The relevancy of his artistic path has been widely praised in the numerous articles and studies dedicated to him by historians and philosophers of recognized prestige, such as Arthur C. Danto, Lynn Gumbert, Didier Semin, Donald Kuspit, etc.

Monographic exhibitions in the Centre Georges Pompidou in 1984, in the Whitechapel Art Gallery of London in 1990, and the exhibition *Dernières Années* in 1998 in the Palais of Tokyo in Paris have demonstrated the coherence and depth of his investigation. Finally, Christian Boltanski has been invited for Monumenta 2010 to realize a colossal project: an intervention, *Personnes*, which has reinterpreted the interior space of the Grand Palais in Paris. In the same period, another project, *Après*, and a monographic exhibition of the artist were exhibited in the Museum of Contemporary Art Mac/Val. In addition, Boltanski has been awarded with the *Kaisering* of Goslar and the *Praemium Imperiale* of Japan.

In the same year 2010, Boltanski has left his teaching position as Professor in the École de Beaux Arts of Paris to devote exclusively to his projects that continue investigating the topic of identity and of death.

The following aim of my thesis was to discover if this particular interpretation of the found object could also be found in Spain, in a generation near to Boltanski. One of the most interesting artists of the Spanish panorama, Carmen Calvo, seemed to have treated the topic of the found object as a document of the past and as a trace of a lost identity.

Carmen Calvo, born in 1950 in Valencia, has been contemporary of the investigations of the Equipo Crónica and nearby to Miguel Navarro's sensibility. His language has developed in a very personal way, betting for an aesthetics that specially cares for the relation between form and narration, which also reveals his classic formation. The artist has frequented Fine arts and has always underlined his passion for the drawing and the painting. Finally, at the age of thirty two, a scholarship allows her to study in Paris, where she will remain for nine years. The influence of the French landscape and of his cultural tradition is evident in her works of this period. So her stay in France and his

5 LASCAULT, Gilbert, *Boltanski, Souvenance*, Gilbert Lascault & L'Échoppe, Paris, 1988

generational nearness to Boltanski was supporting the hypothesis of a sensibility and a common interest on objects and documents as testimonies of the past. Carmen Calvo, as Boltanski, has never stopped investigating topics as identity, infancy, and death, using the found objects as materials.

Worldwide recognized artist, she has represented Spain in the Biennale of Venice in 1997. Important retrospectives have analyzed his artistic path: in 1990 the Institut Valencià D'Art Modern and in 2002 the National Museum Center of Art Reina Sofia of Madrid.

In 2008 the Institut Valencià d'Art Modern has dedicated her a wonderful monographic exhibition, underlining the coherence and complexity of her investigation.

His work is present in the most important national and international collections.

The third aim of our investigation was to discuss if it was possible, and if so, in what extend, to find a similar interpretation of the found object in Galicia.

One of the most original and powerful artists of the artistic Galician panorama, Jorge Barbi, born in A Guarda in 1950 and contemporary of Carmen Calvo, seemed also to reinterpret the tradition of the found object, in opposition to the ready-made, and granting to the object a particular poetical relevancy. By studying his evolution, I discovered the importance of time and memory. The found objects handcrafted or with a natural origin, were telling histories that had deep roots in the identity of Galicia but being also universal.

The language of the artist is characterized by an irony and a very personal poetics. His interpretation of the found object has common elements with the surrealism in his desire to find something unexpected. However, the balance and the formal beauty of his language deeply departures from any previous interpretation of the found object. His critical vision of the institutions of art at the background and an attentive look at our society and at contemporary culture, are also fundamental elements of his investigation.

In 2010 the Museum of Contemporary Art of Vigo, MARCO, has dedicated a magnificent monographic exhibition to Jorge Barbi, underlining the relevancy, originality and coherence of his creation. The title of the exhibition, 41° 52' 59" N/8° 51' 12" W, refers to the navigation coordinates of the city of Vigo and it underlines the interest of the artist for the sea and the navigation. Therefore, I have tried to sail between the found and the recreated objects of the artist to draw an artistic path that has always escaped from any interpretative inflexibility.

III Methodology

In 2001 I began my doctorate in the University of Santiago de Compostela. Taking part in a project of investigation directed by the teacher Maria Luisa Sobrino Manzanares⁶, I met Jorge Barbi and I had the opportunity, together with my companions of investigation, to interview him. His work re-intensified my passion for the found object and my concern for underlining the poetical and symbolic value of the choice of a common object. Jorge Barbi had chosen his fragments of reality because they had an evident relation with memory and with the passage of time.

During my investigations I discovered Carmen Calvo's work and, after interviewing her⁷, I had subsequently reinforced my hypothesis about the relevancy of an interpretation of the found object opposite to the ready-made. The objects of Carmen Calvo's compositions never were indifferent objects; on the contrary, they were telling a personal history that was waking up a shared memory. The works of the artist were speaking, as those of Christian Boltanski and Jorge Barbi, about the passage of time and about the fragility of the human being.

In 2005 I investigated in The Centre de Recherche sur l'Art et le Langage de l'École des Hautes Études de Sciences Sociales in Paris, where I met Jean Marie Schaeffer. I had studied his fundamental book *Les célibataires de l'Art*⁸ but I knew less about his recent interest for the literature⁹. I discussed with him and clarified my hypothesis on the relation between common object and narration, between object and memory. In Paris I also investigated in the École de Beaux Art's library, where I found an extensive bibliography on Christian Boltanski. I have also used the files, at that time published in Internet, of Bob Calle, a medical doctor known for his passion for contemporary art and friend of César, Arman, Martial Raysse, and Boltanski.

Also I have investigated in the National Library of Paris and on the Library of the Centre Pompidou to deepen the knowledge of Boltanski's production as well as to verify the differences that remove his production from the Nouveau Realisme, from artists, such as, Daniel Spoerri, Cesar or Arman. The use of the found object in these artists does not seem to be motivated by the topic of memory and identity, though his “still life” indirectly touch upon the topic of death.

In 2007 I investigated in Berkeley's University, California, under the direction of Professor Anne Wagner. By attending his course on contemporary sculpture and by investigating at the Bancroft

6 “Análisis de los procesos de creación escultórica: Un programa de innovación tecnológica aplicado a la Historia del Arte. Escultura Gallega Contemporánea”, PGIDT99INN21001, Research Project supported by Xunta of Galicia-SXID, and directed by María Luisa Sobrino Manzanares

7 See appendix II, interview to Carmen Calvo

8 SCHAEFFER, Jean-Marie, *Les célibataires de l'art, Pour une esthétique sans mythes*, Gallimard, Paris, 1996

9 HEINICH Nathalie; SCHAEFFER, Jean-Marie, *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 2004

Library, I confirmed my hypothesis that in contemporary American Art did not appear an interpretation of the found object as a document of memory and individual history. Moreover, American artists seemed to show reluctance to deal with the tradition and the past, suggesting perhaps that it was a dead weight for the creativity of European artists.

Finally, in 2008 I interviewed Christian Boltanski and confirmed my hypothesis about his constant interest for the objects as documents of an existence. The objects in his work are materials that allow investigating the topic of identity and death. His last projects demonstrate his concern for representing dramatically these universal themes¹⁰. In the development of his artistic language it is possible to delineate an evolution from the autobiographical narration of his initial period to the big metaphors found in his maturity.

In the work of the three artists we can delineate the same tour, departing from the most nearby objects and from the most autobiographical topics, expanded up to including the whole world of references containing history and universal culture. The treatment of memory of the three artists transforms itself in collective memory because it is capable of constructing big shared tales.

The relation between memory and work of art, between artistic production and history that constitutes the axis of this investigation, is a current topic all along the 20th century and nowadays. So, the first chapter analyzes some aspects of the interpretation of the found object in the vanguards and especially the *objet trouvé* in the surrealism, in Kurt Schwitters's work and in Ángel Ferrant's work. From here, I point out the existence of a few correspondences between the vanguards and the interpretation of the contemporary found object. I also present some aspects of Duchamp's ready-made to argue that his “anaesthetic”¹¹ use of the common object has been revolutionary, though it has not been the only route to follow by the next artists.

I specially indicate that, in spite of the facts that Kurt Schwitters' Merz constructions have been destroyed by the bombardments and the Angel Ferrant's wishes about a Spanish cultural renovation have been frustrated by the blindness of a backward society¹², his contribution has been fundamental. In both cases, the metaphorical language has transformed a common object in a work of art, revealing the importance of the poetical discourse.

When in 1929 Walter Benjamin was writing on the surrealism, presenting it as one of the last

10 GRENIER, Catherine, MENDELSON, Daniel, *Christian Boltanski*, Flammarion, Paris, 2010

11 OYARZÚN Pablo, *Anéستica del ready-Made*, Universidad Arcis, Lom ediciones, Santiago de Chile, 2000

12 "How lamentable is turns me impotent for does not turn me a toy of this Spanish fury diminished today to the mentality of the football player!", en V.V. A.A., *Angel Ferrant*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1983, p. 47 (Translation is mine)

instantaneous of the European intelligence¹³, the end of the world the philosopher had portrayed was already approaching. Finally, the exile of many Europeans artists and intellectuals to the United States had changed the mother land of the contemporary art, though it will not erase the recent drama lived by the old Europe. The art could not be the same after the abolition of all freedom and, especially, after the holocaust.

At the end of the sixties, the European art obtains a species of parity of opportunity with regard to the art of the USA. The events of the Parisian May symbolized this new displacement of the intellectual horizon, in which generic Utopias were mixed by more definite political positions.

From 1969-70, one part of the European art it seems to return to tradition, evoking the past and the memory, using a few emotively charged images, in apparent reaction against the abstract painting and the minimal art¹⁴.

This interest for the past and the memory, for time and his flow, is evident in the three artists that I have chosen to discuss in my thesis. The three artists use the objects as if these were capable of summarizing their own life as well as, at least partly, ours.

The three following chapters are dedicated, each one, to one of these artists. Each analyzes their interpretation of the found object as a reflection of their own conception of memory and time. The analysis and critique of their artistic production presented derives from the previous investigation on the formation of every author. Each chapter also points out the presence of a few topics, which are appealed and identified in the analyzed works. Therefore, each of the three chapters follows a triple subdivision: 1º) formation of the artist; 2º) formal and narrative strategies; 3º) analysis and critique of concrete works.

Christian Boltanski has lived not only the contradictions of the France of the post-war period but also the intellectual renaissance of a new internationally recognized intelligence, capable of drawing a new cultural panorama¹⁵. Carmen Calvo and Jorge Barbi are both born in 1950 and grow in the asphyxiating environment of the Spanish dictatorship, in a society isolated from the rest of Europe. Carmen Calvo has told me that in her first trip to Italy she was surprised by seeing in the kiosks *La Unità*, the diary of the Communist party, party that was at the time still not legal in Spain¹⁶. Also Jorge Barbi starts developing his artistic production in the seventies of the Spanish post-war period. In the production of the three artists, Boltanski, Calvo, and Barbi, the inheritance of the recent

13 BENJAMIN, Walter, *El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea*, Taurus, Madrid, 1980

14 LASCAULT, Gilbert, *Boltanski, Souvenance*, L'Échoppe, Paris, 1998, p. 16

15 ABOUCAYA, Martine, "Interview" in Boltanski, Christian, *Voyage d'Hiver*, Paris, 1997, p. 45

16 See appendix II. Interview to Carmen Calvo

history determines the narration and the choice of the objects and fragments that shape it. Nevertheless, the biography of each one of them always moves into the world of art and their objects get transformed into metaphors.

Christian Boltanski, in his *Monuments*¹⁷, a series of interventions that he begins in 1984, seems to wonder if a given photography can safeguard the memory of a past time. Initially, the artist uses a photography of his class when he was seven years old. The portraits of the children were illuminated by a few bulbs. Afterwards, the 1931 photography of the class of the last course of a private Jewish high school, *The Lycée Chases*, is the central topic of an exhibition in the Kunstverein of Dusseldorf in 1987. The artist uses the faces of the pupils portrayed in the photography, enlarging them until they become unrecognizable and spectral. The topic of the death, of the time transforming the entities, is so central in Boltanski's work that his monuments look like altars to the memory, real *memento mori*. Photographies, as well as the objects and the clothes very often used in the intervention of the artist, always refer to an absence.

In Carmen Calvo's work the topic of the death is also central: she uses in all of her compositions objects destined for the disappearance and for the oblivion. The objects remember us our finitude, our ephemeral presence. One of his compositions, *Self-portrait* of 1993, is shaped by different objects that draw a portrait of the personality of the artist. All the objects are fixed by a cord to a great pillow of silk that recalls the interior of a coffin. Finally, the composition is protected by a crystal that evokes the showcases of the museums.

Also the ancient photographies used by the artist, where the faces are hidden by a black mask, are like Boltanski's monuments, where the drama of the disappearance coincides with the cancellation of the features of the faces.

In recent years, Carmen Calvo has very often used photographs of the epoch of Franco's regime as base for his compositions. The look into a recent epoch unconsciously erased from our memory develops a dramatic language that underlines the cancellation of the identity and the silence imposed on his protagonists.

Lately, the artist employed her photographs at negative or crystallizes them inside showcases with translucent screen, illuminated by an internal light, thus increasing the sensation of unreality and withdrawal.

17 It is a series of installations that the artist begins in the eighties and in which it uses old tin of cookies, photographs, bulbs, etc. to create a few ephemeral monuments to memory.

Jorge Barbi seems to interpret in a more jocular way the found object, feasting simply the chance of a lucky meeting. Nevertheless, his objects count also lost histories that come from a past or from a distant place.

One of the pieces of the series *Objectos encontrados*¹⁸ is an object found in the course of his walks of 1984. His aspect looks like a stone, nevertheless it is constituted by numerous sheets of cork superposed and very pressed. Thirty years before it was common to pack the thin bark of the cork, pressed to be sold to the factories of foot-wears. This material was sent in big packages that were embarking in the docks of the port. The object found by the artist is a rest that was coming from one of these packages, dragged from the river Douro up to the sea in the great flood of 1966. Barbi's works seem to wake up the interest for a time and a space that we have not known or that is destined for disappearance.

Nevertheless, in his work *The end here*¹⁹ the artist refers to a concrete moment of the history of Spain, though his interpretation always departs from the individual experience and he never tries making an universal representation, a collective monument. Barbi photographs the places where thousands of persons were shot during the Spanish Civil war, the isolated places where someone decided to exhaust the end. Barbi's camera represents then the landscapes that these men saw, though probably they did not look, before dying.

IV The re-found object *versus* the ready-made: Collection and memory

The *objet trouvé* is a *fil rouge* that crosses out history of art in parallel with the ready-made. Nevertheless, it does it in a conceptual opposite way. Duchamp's object is an indifferent object whereas in our case it is a significant object due to its formal values and, very often, to its value as "historical document". The found object wants to wake up a contemplative interest on the part of the spectator, an aesthetic experience that very often derives from our own memories. This being so, the found object is not only formal and aesthetically relevant, but it belongs to time and it is never allegedly "a-temporal" ever since it is the ready-made. Though distantly of almost one century, *Fontaine* de Duchamp surprises us for his form, for his aesthetics of old urinary. When Duchamp presented it as work of art, the fountain was absolutely identical to any urinal of a public bathroom. The found object, unlike the ready-made, supports a relation favoured with the time and the memory, and this relation generates an aesthetic pleasure. These objects return to us from a more or less distant time, a time that always belongs to our experience and never to the objective measurement of the clock. For this reason, we might define these objects as *re-found* because they

18 BARBI, Jorge, *Jorge Barbi*, Deputación de Pontevedra, Servicio de Publicacións, Pontevedra, 1999, p. 85

19 BARBI, Jorge, *El final, aquí*, CGAC, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2008

were lost in some corner of our individual memory.

Duchamp writes:

" [...] the choice of these ready-Mades was never dictated to me by any aesthetic delectation. This choice was founded on a reaction of visual nonchalance, combined at the same time with a total absence of good or badly taste ... in the fact, a complete anaesthesia. "²⁰

Duchamp's declaration is possible because there is a tradition granting the object a function of aesthetic delectation. In effect, it has been a constant of the human kind to look for an aesthetic pleasure in the objects. The choice of an object as work of art depends on the sensibility of the artist but, on the other hand, the search and withdrawal of a few significant objects is an innate tendency of any man. The human being has this zeal towards the collecting and one prominent function of a collection is to control and to preserve his world, his culture. The objects witness these particular worlds and can summarize an entire universe. In *The Aleph*²¹, Borges supposes that the universe can be spied in its entirety in certain fragments: the faithful of Amr's mosque in the Cairo look for the universe in one of the columns of stone of the central court. From the Middle age up to the Modern Age, the man has modified and extended the criteria that base a collection and, nevertheless, he has never lost the zeal that justifies the search for a few particular objects: preservation for the eternity of that which has a unique value.

The collector, who assembles from the marbles to the works of art, is also a collector of dreams or, rather, his principal characteristic is to be a dreamer. The collector spends the whole life finding the only object that finishes off a given collection. His endeavour is, at the same time, a sentence and a Utopia: the wished object is the end of the dream and of his desire of realization²². Finally, dreams are not another things but Utopias, the ideas, the possible worlds that we find in literature and art. Vittore Carpaccio's magnificent picture *Vision of Saint Agustin* exemplifies well this idea of collection, a studio of the marvels where the objects that surround the saint symbolize an ideal, the lost knowledge, a meeting chronologically and conceptually impossible: that of the medieval culture with the ancient culture²³. The collections always try to restore a lost historical thread: an attempt to recover a reference-point capable of joining and justifying different times and different places; different cultures and different ideals. For this reason, the most fascinating collections are those that surprise for the aptitude to restore relations between objects that, up to certain moment, did not seemingly have anything in common. Historiography' strict interpretations can lose the opportunity

20 OYARZUN, Op. Cit., p. 80 (translation is mine)

21 BORGES, Jorge Luis, *El Aleph*, Emecé, Buenos Aires, 1957

22 OSSOLA, Carlo, "El gabinete de los sueños", Conference in the mark of the seminary *El gabinete de las maravillas*, Lecturas de la Fundación Marcelino Botín, UIMP, Santander, 2004

23 JARAUTA, Francisco, *El gabinete de las maravillas*, Observatorio de análisis de tendencias, Cuadernos de la Fundación Marcelino Botín, Santander, 2004, p. 13-17

to reveal these secret relations, to discover a few unsuspected values in the artistic objects. The topic of the collection, then, can turn out to be illuminating to understand a facet of the artistic practice of the *objet trouvé*.

The *objet trouvé* that I study in my thesis is, to a certain point, similar to the found object that belongs to a collection: it is an object that concerns a private collection, that of the artist, and a public collection, the universal collection of the artistic imaginary. Some artists can reveal the significances of a few “hollow” objects, forgotten objects for a society which is capable of multiplying and successively emptying the sense of virtually anything.

The western culture depends not only on different and even contradictory memories, but on big and small amnesias²⁴. The 20th century has prolonged the trend to the repression of memory, a trend that according to Walter Benjamin, derives from the crisis of the concepts of memory and experience, a crisis that is typical of the modernity²⁵. The history, as the memory, seems to read the world with a magnifying glass, favouring the detail when it cannot interpret or describe the force of the significant content of the set. Nevertheless, the force of the fragment, of the work of art, is sometimes so relevant that it manages to propitiate a general interpretation of an epoch or even of a culture.

Therefore, the found object has to be an object that differs from the others, because “it” has been “chosen” by an artist. Its texture, colour, form, and resemblance with another object, indicates the singularity of the found and designated object. Kurt Schwitters reports his surprise having discovered, walking along the beach with Arp, who was taking stones or other objects that for him were artistically unusable, whereas Schwitters could recognize in these fragments the artistic sensibility of Arp himself²⁶. Carmen Calvo, in our post-industrial society, walks every day along the streets of Valencia to search for objects and to “look” at the world. People knowing his work bring her things thinking they could be useful for her compositions, because in these objects people recognize a certain form or a certain “family resemblance” with the objects of his compositions, though later they are revealed useless by the sensibility of the artist.

Ángel Ferrant creates in 1945 a beautiful series of sculptures formed with stones and shells found in the beach, a series entitled *Objetos hallados*, whereas an artist of the postmodern era like Jorge Barbi uses in 1982 a few fragments found also in the beach to create a few compositions that he

24 PASSERINI, Luisa, “Memorie tra silenzio e oblio”, in *Memoria e utopia*, Bollati Borlinghieri, Torino, 2003

25 ROSSI-DORIA, Anna, *Memoria e storia: il caso della deportazione*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 1998

26 “Un jour j'étais allé avec Arp au bord de la mer chercher des matériaux, des matériaux Merz. Arp était intéressé et me donnait aussi des morceaux de bois ou des pierres. En général, je ne pouvais pas les utiliser. Mais je le voyais, lui, dans ces morceaux.... ce n'est que très rarement qu'il trouvait un morceau correspondant à mes sentiments typiques ...”, en BAILLY, Jean Christophe, *Kurt Schwitters*, Hazan, Paris, 1993, p. 72

entitles *Objetos encontrados*.

Breton had his studio full of objects²⁷ whereas Schwitters was collecting fragments that were witness of the culture of the *intelligence* of the pre-war, right before its own disappearance. In our society of consumption, which also seems to anticipate beforehand a near catastrophe, Boltanski gathers in the street, around his study in Malakoff, all the objects that can be useful for the creation of his works.

Jean Christophe Bailly²⁸ underlines that our world of new technologies is a world much less revolutionary than it wants to show off. New technologies have not modified substantially the status of the image: the real revolution arises in the area of the intensity, in the capacity of the art to allow the encounter among an intention, a material, and a space. For this reason, my interest centres on the found object. The *objet trouvé* is a manifestation capable of supporting the critical force of art, facilitating the reunion between two languages: the language of reality and that of the symbol. Art has to be capable of defending the “economy of the sense”, the aptitude to support the intensity of the work of art against the constant activity of dilution of contemporary society.

Also Jonathan Lahey Dronsfield²⁹ points out that we have to look at the works of art as if they were questions of, and only, an unrepeatable reunion; if we remain indifferent in front of them we will have lost a part of us. In this respect, art has to be ethical; it has to assume the commitment to reveal our own history:

"In any real work of art there is a place in which who are there receives a freshness as that of the breeze of a future dawn. Of here it turns out that the art, look often like refractory to any relation with the progress, can be useful to the authentic determination of this one. The progress is not in his element in the continuity of the course of time, but in his interferences: There where for the first time, with the sobriety of the dawn, it feels something really new. "³⁰

From this point of view, Benjamin's conception of history turns out to be very useful to imagine a different, finally Utopian, but fascinating way of writing history. The historian, according to Walter Benjamin, has to be conscious of the need to wake up and re-live the past. History, thought as “salvation”, has to substrate the past to the conformity that can interpret it incorrectly³¹. What the artist, as the collector, can reveal to the historian is the intrinsic contradiction in the objects: the

27 MONOD-FOINTAINE, Isabelle, “El recorrido de los objetos”, en *André Breton y el surrealismo*, Museo Nacional Reina Sofia, Madrid, 1991

28 BAILLY, Jean Christophe, Op. cit., p. 287-89

29 LAHEY Dronsfield, Jonathan, “‘I am in the liber’: Remarks on the question of art’s theorisation”, in *Espazos de creación contemporánea*, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 2005. I Xornadas sobre Espazos de Creación Contemporánea, Santiago de Compostela, 2-3 Abril 2004

30 BENJAMIN, Walter, N 9 a, 7, en *Libro de los pasajes*, Edición Akal, Madrid, 2005, p. 476 original title *Das Passagen-Werk*, edited by Rolf Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982 (translation is mine)

31 Id., Ibid, N 9, 4.

contrast between function and aesthetic values, the value of an intimate historical document, the possibility that a fragment re-intensifies a memory. This type of history does not necessarily have a line organisation:

“Whereas the idea of continuity to his passage squashes and levels everything, the idea of discontinuity is the base of the authentic tradition.”³²

The most common criteria that define the value of an object are its rarity, its preciousness, and its artistic or aesthetic value. These values are very often born from a historical narration that reconstructs time according to a linear sense. In this line, *before* and *later* define the value of the objects. A utensil of simple forms of the archaic Greece takes a particular value for its antiquity and for its value of testimony of a lost culture, whereas an object found in the beach that “looks like” a utensil of the archaic Greece, does not have any interest according to the canons that stresses linear time as principal measure. Nevertheless, by considering other criteria, as the fortuitous character of an encounter or others similar ones, the found object in the beach probably acquires more value than the archaeological finding.

The study of a fragment seemingly without interest approaches Walter Benjamin's idea of an interpretation of history that witnesses the memory of the oppressed, an interpretation of history that does not celebrate the big victories³³. When Carmen Calvo finds the letters of a Valencian tailor called Rafael Molina or when Jorge Barbi rescues a few old slates, as well as when Christian Boltanski discovers in an old album the photographs of an unknown artist called Geo Harly³⁴, the findings return to speak about a fragmentary and discontinuous time, about a minor history that has the beauty of the whisper phrases³⁵.

V Theory of memory and time

Let us suppose that the transformation of a common object in a work of art has introduced the famous dilemma of the difference between art and reality. Philosophers, historians of art and critics have started dealing with this phenomenon as if it was a problem, according to the cases, of fundamentally cognitive, linguistic, or also institutional nature. According to Jean Marie Schaeffer³⁶ nevertheless, the question is much more complex since the aesthetic conduct is irreducible to other cognitive conducts: in case of the aesthetic conduct, the cognitive attention depends on the index of internal (in) satisfaction, that is to say, if the aesthetic object provokes pleasure or displeasure. Any

32 Cit. in COURTINE, Jean Francois, “Temporalità e storicità. Schelling-Rosenzweig-Benjamin”, in *Filosofia del Tempo*, Bruno Mondadori, Milan, 1998, p. 177, Benjamin, Walter, *GS.*, I, 3, 1236 (translation is mine)

33 BENJAMIN, Walter, *Sobre el concepto de Historia*, in *Obras*, Libro I, vol. 2, Abada, Madrid, 2008, p. 309

34 BOLTANSKI, Christian, *Geo Harly: Danseur parodiste*, Adac, Dijon, 1988

35 Cit. in COURTINE, Jean Francois, “Temporalità e storicità. Schelling-Rosenzweig-Benjamin”, in *Filosofia del Tempo*, Bruno Mondadori, Milan, 1998, p. 177, Benjamin, Walter, *GS.*, I, 3, 1241

36 SCHAEFFER, Jean-Marie, *Les célibataires de l'art, Pour une esthétique sans mythes*, Gallimard, Paris, 1996

type of aesthetic conduct relates, following Goodman³⁷, to the topic of knowledge and, following Kant, to the topic of pleasure. According to Schaeffer nevertheless, and in contraposition to Goodman, it is necessary to underline the non adventitious character of the relation between the aesthetic conduct and the pleasure / displeasure. Likewise, and in opposition to Kant, it is necessary to insist on the cognitive character of the aesthetic relation. The typology of the found object can be understood only analyzing the formal characteristics and the cognitive relations that, intermingled, provoke pleasure (or displeasure). To my understanding, the cognitive relations that the found object stimulates belong to the world of the individual memory and private history.

Walter Benjamin mentions Theodor Adorno's letter of 1935, in which Adorno refers to the Benjamin's own philosophy³⁸. According to Adorno's interpretation, things are objects of desire or fear, of pleasure or displeasure, when they lose their usefulness; and it is at that time when the relation between the subject and the objects becomes more intense. Its value, always subjective, depends on many factors. The objects can be considered to be beautiful, curious, rare, or to support a special relation with our experience, our past. From my point of view, the latter value of the object, its value of remembrance, is particularly relevant and can be interpreted only imagining, thinking about the time and the history in a fragmentary way.

As Courtine remembers, in *On the Concept of History*, Benjamin affirms that it is necessary to interpret the present as another face of the eternity, as the hidden part in history, and to finally reveal the fingerprint of this secret face³⁹. Eternity, thanks to the present of the historical instant, gets registered in time. Jean-François Courtine affirms, analyzing Benjamin's thesis⁴⁰, that the historical structures can draw, in filigree, an invisible eternity. This means to capture the "present", or better, the "a- present" (*Jetztzeit*) underlying historical conscience. This dialectical conception of history can be represented using the image of the "awakening", as Marcel Proust indicates:

"[...] every exhibition on the history has to begin with an awakening; finally it would not have to speak about another thing"⁴¹

Finally, the operation of salvation of history and memory on the part of the artist can assimilate Marcel Proust's conception of time. Time, according to the writer, is defined as a power that

37 GOODMAN, Nelson, *Languages de l'art*, Jacqueline Chambon, 1990

38 "[...] while in things dies his value of use, the mentally ill ones are hollowed and transport with it, as codes, significances. Of them one empowers the subjectivity in the measure in which it deposits in things intentions of desire and fear." en BENJAMIN, Walter, Carta de Wiesengrund, 5 de agosto 1935, in *Fragmentos sobre teoría del conocimiento y teoría del progreso*, N 5, 2, in *La dialéctica en suspenso, Fragmentos sobre la historia*, translation Pablo Oyarzún Robles, Universidad Arcis, Ediciones Lom, Santiago de Chile, p. 130 (translation is mine)

39 COURTINE, Jean François (1998), "Temporalità e storicità. Shelling-Rosenzweig-Benjamin", in *Filosofia del Tempo*, Bruno Mondadori, Milan, p. 174

40 Id., Ibid., p. 174

41 BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes*, Akal, 2005, p. 488, N 18, 4.

constantly transforms the entities, a metamorphosis that prevents from reducing the entities to an abstract, logical identity. In the experience of time, man experiences the transformation of spaces, institutions, men, in an independent way from his desire and activity⁴².

The experience of time overwhelms any person who finds a person that has aged, a construction that is ruined, or a flower that fades. Time demonstrates the metamorphosis, the non originality of the entities, and forces us to ask ourselves whether it is possible to reach the image of an original world in the constant transformation of reality. According to Ernesto Grassi⁴³, Proust tries to indicate the essentially metamorphic and metaphorical character of everything appearing to us: it is a question of the metaphysics of reality that imposes the thesis of the originality and the pre-eminence of the poetical word and, for extension, of the work of art in general. In the end, Grassi wonders whether we have managed to safeguard that which time destroys.

In the *Transcendental Aesthetics*, Kant transfers the essence of space and of time from the area of nature to that of intuition or of knowledge of the subject⁴⁴. Space and time appear before everything in the intuition as *a priori* forms of arrangement of phenomena. Time depends, in addition, on the internal sense, since “[...] time cannot be felt as anything exterior, neither space cannot be felt as anything in us”⁴⁵. The only and real structural difference between space and time is that “[...] different times are not simultaneous, but successive (in the same way that different spaces are not successive, but simultaneous)”⁴⁶.

Nevertheless, it is difficult to speak about temporary events residing in memory, according to Kant's definition, as exclusive events, since the events in memory seem to coexist simultaneously or, somehow, they seem not to respect the successive order. In consequence, McTaggart's⁴⁷ interpretation of the “unreality” of time turns out to be illuminating the fact that time belongs exclusively to the existing thing: “[...] if anything is in time, it must exist.”⁴⁸ The philosopher asks himself what things exist in Don Quijote's adventures and reply that none, since the story is imaginary. Nevertheless, stages of the mind of Cervantes exist when he was inventing the narrative the same way stages of my mind exist when I think about Cervantes composition. I think that the fascination of certain artists for the childhood and for the past is due to this confusion between

42 PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, Paris, 1954, vol. III, p. 980

43 GRASSI, Ernesto, *La metafora inaudita*, Aesthetica edizioni, Palermo, 1990

44 CHIEREGIN, Franco, “Spazio e tempo nell’Estetica trascendentale di Kant”, in RUGGIU, Luigi, *Filosofia del Tempo*, Bruno Mondadori, Milan

45 cit. in Id, Ibid., p. 135, KANT, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*, A 23/B38 (68) (translation is mine)

46 cit. in Id, Ibid., p. 136, KrV, A 31/B47 (75) (translation is mine)

47 MCTAGGART, J. M., *The Unreality of Time*, Cambridge University Press, Cambridge, 1927

48 Id., Ibid., p. 29

reality and imagination, between memory and representation. Art explores the distance that exists between the present and all the events that form a segment of more or less distant past. Nevertheless, the past represented by works of art is so powerful because it does not need to be “real”.

The objects of art represent our memory as if they were tales. Picasso's *Guernica* shows the tragedy of the war in a different way a given photography shows, because its story assembles fragments that do not have been necessary real. Art is not concerned with a trustworthy reconstruction of an event or of a distant time, with, let us say, an archaeological reconstruction of the past. Art would not have to look for allegedly “scientific” aims but symbolical⁴⁹. In this respect, the concept of time is fundamental to understand many of the creations of contemporary art. The crisis of the imagination, the loss of a direct reference to the exterior reality, the pre-eminence of technical and scientific methodology as opposed to humanistic studies for the analysis of reality, the disability of the world of art to support his symbolic load, and the inability to establish a set of values, are probably the reasons that might explain a certain recovery of the topics of memory and time in Art.

So, when Jorge Barbi constructs an hourglass with a thinnest network of double conical and delicate forms that, instead of containing sand, contains a stone of sandstone, he seems to indicate the contrast between the ending of our time and the time, for us imperceptibly, of the universe. The work *All the time of the world*, of 1991, reminds us that the stone of sandstone will later on be dissolved; it tells us that there is a time we cannot calculate in which it will fall apart and, nevertheless, the stone's slower flowing time undoubtedly exists.

An object like the clock appears in many of the Carmen Calvo's works (*Obsesion*, 1995; *Precaución*, 1996; *Contrat*, 1996; *Los parasitas viajan*, 1997; *7 giorni*, 1997, etc.). I think the clock always belongs to a distressing vision of the passage of time, to a few compositions that want to highlight the transient character of things. It is a question, in consequence, of a conception of time that dominates the life of human beings.

Ernst Jünger's beautiful analysis about the differences between an hourglass and a mechanical clock, and the consequent distance between the conception of time of the medieval man and of the modern man, can be useful to analyze the image of Jorge Barbi's clock. Jünger thinks that the hourglass is a form of consoling representation of time, since, he writes:

49 ZECCHI, Stefano, “¿Existe una belleza moderna?”, in *Espazos de creación contemporánea*, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 2005, p. 394

"The white sand was draining without noise from a glass blister to another. In the one above it hollowed in the shape of a funnel and in the one below it bulged in the shape of a cone. The heap that in the latter was formed by lost instants could be understood as a consoling sign that, certainly, time vanishes, but it does not disappear. In the depth it is enriched."⁵⁰

The writer underlines that very often the hourglass has become related to the domestic atmosphere and to the calmness of the studios of the scholars. Both representations are in two Dürer's famous engravings: *Melancholy* and *San Jerome in his study*.

According to Jünger, these engravings make us remember many things and he emphasizes that:

"[...] this 'to make ourselves remember' forms part of the essence of the work of art, which reveals a relation that is situated secret, but that comes back always."⁵¹

So, the relation that we can establish between the hourglass of Durer *Melancholia's* engraving and the clock of Carmen Calvo's compositions, as well as Jorge Barbi's hourglass, might be a common melancholy vision of time. According to this interpretation, though the work of art can contain the time that flows and dispels, and allow us exercise our memory, also Jünger warns us that this time has happened forever. This melancholy interpretation provokes that, according to David Perez, Carmen Calvo's works have the character of

"[...] sepulchral natures of minimal character or, if it is preferred, residual and de-contextualized objects belonging to a time foreign to Time"⁵².

Nevertheless, another of the Jünger's analysis is even more illuminating to understand the conception of time of the modern man and consequently, the distance that exists between Durer's hourglass and Carmen Calvo's mechanical clock. Jünger holds that the time of the ancient man was not an abstract time, as that of the modern man. Before the invention of the mechanical clock, human beings were measuring time *ad hoc*; they were measuring time in agreement with their natural needs and conditions. Thus, time in this sense, is a sort of compromise between aims and practical actions, such as harvest recollection or time measurement of "domestic" concrete actions⁵³.

Jünger also defines the fundamental difference between cyclical time and linear time, highlighting that cyclical time, the time that comes back, is a time that brings and returns the things; whereas, on the contrary, the time that advances, the one that progresses, does not measure up for cycles, but for graduated scales, and it is, in consequence, a uniformly increasing time. Evidently, the time of the mechanical clock, of the clock that we find in Carmen Calvo's compositions, is a clock that

50 JÜNGER, Ernst, *El libro del reloj de arena*, Tusquets Editores, Barcelona, 1998, p. 10; Orig. Tit. *Das Sanduhrbuch*, Klett Cotta, Stuttgart, 1979 (translation is mine)

51 Id. *Ibid.*, p. 11 (translation is mine)

52 PÉREZ, David, "El Haiku del espacio", in *Carmen Calvo*, Fundación Caixa Galicia, A Coruña, 1998, p. 191 (translation is mine)

53 JÜNGER, Op. cit. p. 53

measures linear time, a time which progresses, a time that never returns anything. As Jünger indicates, in the returning time the important thing is the beginning whereas in the increasing time of the progress, the important thing is the goal⁵⁴.

Nietzsche's philosophy is so fascinating because it represents both interpretations of time: a time that comes back, and that is joined to the memory and a progressing time, which is identified with the hope. The clock in Carmen Calvo's compositions is a presence that would have to mark the inevitable passage of time. However, this clock does not work; it does not measure the flow of time towards an awaited goal. Thus, the clock of the artist indicates a concrete instant, it rather is a forever arrest clock. It might be argued that the clock of Carmen Calvo's works, as well as Jorge Barbi's clock of *All the time of the world*, belongs to a third kind of time that Jünger does not analyze: the instant, this forever arrest time that the Faust of Goethe was dreaming about to be able to reach. This unique instant is the instant that the artist can detain with his work and save in this way from the flow of linear time.

Christian Boltanski, Carmen Calvo, and Jorge Barbi recover objects without seemingly symbolic value, indifferent objects, and displace them to the area of art. This metaphorical capacity approaches the demiurge power that Proust attributes to Elstir in *La recherche*⁵⁵. This invented character near to Whistler's personality, is capable of representing the world, the reality that surrounds us, in order for it to regain our attention. So, the famous yellow spot of Vermeer's View of Delft unleashes Elstir's dramatic reflections on the capacity of art to reveal what has gone unnoticed. Art, so understood, evokes and enhances reality to be reborn from the deepest darkness⁵⁶.

When Carmen Calvo uses a few fragments found in a street market, when Boltanski recovers objects forgotten in an office of "Lost and found", and when Jorge Barbi searches for the origins of an object found in the beach, they all seem to return to life all these forgotten findings.

The fundamental difference between an operation of archaeological recovery and an operation of an artistic recovery resides in the metaphorical language, in the poetical capacity that is thereby revealed, thanks to the style of the artist. It is possible to restore a parallelism between the writing and the pictorial language, taking again Grassi's words and his Proust's quotation:

"The concept of writing requires then a style that has nothing to do with a literary

54 JÜNGER, Op. cit., p. 68-70

55 PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, Paris, 1954

56 GRASSI, Ernesto, *La metáfora inaudita*, Aesthetica edizioni, Palermo, 1990, p. 86

perfection, but which is" [...] the revelation, impossible with direct and conscious means, of the quality difference that exists in the way the world appears to us: difference that, if it were not art, it would remain the eternal secret of each one."⁵⁷

Therefore, thanks to the style, the artist can reveal his vision of the world and allow that the secret of this revelation could be shared.

Arthur C. Danto, the critic and philosopher who proclaimed the end of the art⁵⁸, the end of the evolution of art according to the story of history, devaluating Christian Boltanski's work for using a few tins of cookies that, according to him, could thrill only the Frenchmen who had known these particular sweets in his childhood but, on the contrary, they turn out to be enigmatic for all the others⁵⁹.

Danto's critique seems to be born from the supposition that "universal" works of art exist and that such a narrow relation with a certain tradition, the Proust's interpretation of art, was annihilating the transcendence of the work of the artist. The "tradition" was seen as the original sin of the European artists. Curiously, Danto himself re-admits Boltanski among the big artists of the 20th century for being the only one, according to him, to be capable of portraying the horror of the Holocausto⁶⁰. As it will be shown latter, Christian Boltanski has referred always in an indirect way to the drama of the Jewish extermination. The definition of "artist of the holocaust" given by many of the American critics, will turn out to be an inconvenience for him all along his life⁶¹. On the other hand, the interpretation of the monument that Boltanski produces in his *Monuments* is inserted in the process of progressive "dissolution" of the sculpture that began at the beginning of the 20th century. As Maria Luisa Sobrino Manzanares points out, the public statue represented the principal sculptural genus of the 19th century until losing gradually his commemorative value and being eliminated or displaced from the public space, thus answering to the new requirements of the city⁶². Boltanski recovers the commemorative value of the monument and, nevertheless, transfers it to the ephemeral dimension and site-specifics of the installation.

57 GRASSI, Ernesto, Op. cit., p. 86 (translation is mine)

58 DANTO, Artur C., *La transfiguración del lugar común*, Paidós, Barcelona, 2002, Or. Tit. *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge, 1981

59 DANTO, Arthur C., *Más allá de la caja Brillo*, Akal, Madrid, 2003, p. 77

60 DANTO, Arthur C., "Christian Boltanski", in *The Nation*, February 15, 1989

61 GUMBERT, Lynn, "The Life and Death of Christian Boltanski", in *Christian Boltanski: Lessons of Darkness*, Museo de Arte Contemporáneo, Chicago, 1988, p. 97

62 SOBRINO M., María Luisa, *Escultura contemporánea en el espacio urbano*, Fundación Caixa Galicia, 1999, p. 38

VI The art of the interrupted memory

When in 1989⁶³ Boltanski uses, in one of his works, a T-shirt with the logo of the Batman film, he wishes to deny a direct reference of his work to a concrete drama that has taken place in the past. In his investigation the accumulation of old, left clothes, refers to a disappearance with no date, nor name. In his 1988 installation *Canada*, the artist alludes to the euphemism used by the Nazi to designate the stores where the Jews had to leave his personal effects⁶⁴. Nevertheless, his work does not want to be a monument to the Holocaust.

The temporary, historical references in Boltanski are "interrupted" and the artist does not wish to apply a linear time to his stories. The drama of the disappearance is so present today as it is in a remote past. So his *memento mori* stays out of time, in a time that always comes back.

Christian Boltanski works with the fragments which can wake up our memory. According to Serge Lemoine⁶⁵, by regarding the aims and methodology of this artist his investigation belongs to the domain of the Human Sciences. The oldest brother of the artist, the sociologist Luc Boltanski, collaborator of Pierre Bourdieu, had to have had a certain influence on the artist, particularly in the seventies. The showcases created by Boltanski that contain spheres of clay, knives, boxes, fragments of different origins, etc., quite carefully tied and labelled, remember the universe of the Museums of Ethnography and of popular traditions. Evidently, Boltanski is not the only one that uses these references: this world has inspired Daniel Spoerri in the ideation of his *Musée Sentimental*, which has had different versions from the year 1975. At the same time, Claes Oldenburg was presenting his *Michy Mouse Museum*, and Marcel Broodthaers his *Musées des Aigles* in the same "Documents V" of Kassel (1972). Therefore, the topic of the "Museum" and the topics of collection and memory, as we have already seen, were at the center of the artistic reflection of this period. Curiously, remember Lemoine, the same Szeemann, the director of "Documents V", inventor of the "permanent" dedicated an exhibition to his grandfather, a craftsman- barber, in Switzerland. In the apartment of the grandfather, the grandson was showing his personal effects, his intimate writings, his furniture, his professional utensils, etc.

Nevertheless, Boltanski will work much more with anonymous, seemingly insignificant objects. In 1995, in the Central Station of New York, Boltanski exhibits in a few racks, all the objects lost in the station in the last year. Travellers, said the artist, were themselves recognized in the lost objects (keys, umbrella, etc.) even though these objects already did not concern to anybody, they were just the symbols of an absence.

63 GUMBERT, Lynn, *Christian Boltanski*, Flammarion, Paris, 1992, p. 118

64 Id. Ibid, p. 118

65 LEMOINE, Serge, "Les formes et les sources dans l'art de Christian Boltanski", in *Boltanski*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1984, p. 23

In other projects of the seventies, Boltanski was presenting the objects as belongings of concrete individuals, underlining that these things had belonged to a woman of Bois-Colombe, or to a young man of Oxford. The artist was raising the value of the objects from a simple document of the tastes of an epoch to “marks” of a concrete person. These objects could not be replaced by others being equal without a loss. The furniture of the apartment of the woman of Bois-Colombe seems to reveal nothing about her personality because they witnessed the tastes of a certain society in a certain epoch. Nevertheless, the same furniture had also witnessed the experiences of this woman. In some sense, the operation of Boltanski's "exhibition" reactivates the concept of “aura”⁶⁶ of Walter Benjamin, but without the idea of *hic et nunc* that the philosopher was associating with it. The value of the object of the work of art depends, in this case, neither in its uniqueness nor in its belonging to a specific place. Its value does not depend on having been created and thought for a place and time, but from his belonging to a concrete person, even though this person is a stranger to us. Boltanski's objects have been classified and arranged behind a few showcases or exposed on top of a base in a museum, thus already lacking a context and being transformed into documents of a life.

From the beginning, Christian Boltanski works to create Boltanski's own myth, where the objects, such as, photographs, contribute to its definition. The life of the artist, affirms Boltanski, has to be an exemplary life, as the life of the saints. If in the medieval times the cities wanted to obtain saints' relics, today the museums want to have a Mondrian⁶⁷. Lynn Gumbert has written a sharp text on Boltanski's work *Archives of C. B. 1985-1988*. According to Gumbert, this work is a real monument to its own author, which is in the collection of the National Museum of Modern Art of Paris, and which summarizes the operation of deification that Boltanski began time ago⁶⁸.

In a hundred of tins of cookies, all the objects that belonged to the artist up to date and were found accumulated in his study and in his house are gathered. His letters and his recollections remain finally gathered for the posterity though all these documents have a casual order thus preventing any possible historical reconstruction.

By observing a work, such as, the 1996 *The mysterious house*, of Carmen Calvo, we found an object that belongs to a shared memory; we remember the boxes where we were keeping our treasures during childhood, the suitcases of carton of the immigrants portrayed in the neo-realism films, the small collections that we resisted throwing at the garbage whenever we change house. In the

66 BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, in *Obras*, Book 1, vol. 2, Abada editores, Madrid, 2008

67 It is significant that Boltanski says a Mondrian and not Mondrian's picture, because the work of art personifies the whole mythology of the artist, as well as the relic represents the physical presence of the saint, LEMOINE, Op., cit., p. 23

68 GUMPERT, Op. cit., pp. 140-143

opinion of Calvo Serraller, this search of the lost time is a re-conquest of the innocence, “a face-to-face with the truth”⁶⁹. Under my point of view I do not observe that Carmen Calvo's works try to reconstruct any truth. They only recall that the objects returning to us are like fragments of our identity, elements that allow us to accept the painful distance between our past and our memory, between what we are now and what we were dreaming to be, though our past has gone forever,.

Some of the suggestions of Carmen Calvo's work were born from the discovery of a left house where a renowned tailor had lived and worked at the beginning of last century. This personage called Rafael Molina⁷⁰, as I already mentioned, is transformed in one of the secret protagonists of Carmen Calvo's work after this eventful encounter. Also in this case, the artist seems to want to save this unknown tailor from oblivion and time passing. The artist begins this new archaeological operation mixing the topic of the memory with that of the writing. She uses the commercial or private letters of the tailor to create a few compositions that investigate not so much on the origins, that is to say, on the real meaning of a past existence, but rather on the symbolic and metaphorical component of these letters. The meaning of this correspondence turns out to be inevitably inaccessible for us. We can understand the content of the text and nevertheless we do not decipher what it could mean for the protagonists of this past story. The writings of these letters can be saved only valuing his plastic significance, his aesthetic component. Carmen Calvo uses the letters of the tailor Molina to create a few compositions, a few collages intervened with his synthetic drawings: sometimes the drawings occupy different letters, sometimes the colour of the paper of the letters engage in a dialogue with the drawing or the drawing engage in a dialogue with the lines of the writing. Brines, writes:

“They are diverse faces, animal, scenes, fragments of bodies, objects of daily live. Sex and sign of death, infantile recollections, religious motives, the placid and the cruel, cultural references, photographs. Humour. An innocent look directed to life to save it, a look washed of clarity. Life fluttering with pleasure on the silenced paper.”⁷¹

Also Jorge Barbi thinks about the relativity of time, about his complexity. The own artist reports the origin of *Towards the north in December* of 1990⁷². In the spring of 1990, during a trip towards Morocco, the artist passed from Granada. Attracted by a shop window, he stopped to looking for a few slates exposed between notebooks and other objects for the school. The shop window calls the attention of the artist because it contains a few objects that, in our adult age domineered by the

69 CALVO S., Francisco, “Anatomía de la inquietud”, in *La casa misteriosa de Carmen Calvo, The mysterious House of Carmen Calvo*, Fisher Gallery. University of Southern California, Los Angeles, 1997, Chicago Cultural Center, Chicago, 1998, p. 46

70 BRINES, Francisco, “Una mirada salvada y salvadora”, in *Carmen Calvo*, Cajastur, Obra Social y Cultural, Oviedo, 1999, p. 13

71 BRINES, Op. cit., p. 14

72 BARBI, Jorge, *Jorge Barbi*, Deputación de Pontevedra. Servicio de Publicacións, Pontevedra, 1999, p. 61

technology, already we are not accustomed to use. He came back home months later and decided to construct a box of wood that contains the different slates that he had bought in the shop. On the slates he designs the part of sky that is observed looking at the north in December.

The artist affirms:

“If we could indicate what things have not changed from the vision of the childhood up to which we practise now, being generous and without scientific demanding, this classification of stars might be one of them.”⁷³

Words “without being scientifically demanding” seem to me very suggestive. The work of art does not want to be an empirical verification on the passage of time or an analysis of the eternity of the cosmos, but, on the contrary, it reveals a subjective perception of time. In the representation of the artist, the starry sky does not change because we perceive it in the same way both in our childhood and in our adult life. Stars, for the majority of us, are not objects of scientific speculations. Our conception of the sky, therefore, has not changed the same way our remembrance remain intact. The slates, in addition, bring us to the memory something that belongs to the past, something that concerns the memories of school. Jorge Barbi's work does not represent a linear time divided in temporary successive units, but a subjective time, a time that belongs to our imagination. The slate, as the starry sky that is drawn in it, can be considered to be a symbol, in the meaning used by Stefano Zecchi⁷⁴. In this light, Barbi's work is a symbolic form that joins last time symbolized by the slate, with the present time, the starry sky, to generate an instant of contemplation that awards a new and poetic meaning to the same object.

The objects of Carmen Calvo and Jorge Barbi have a relation less explicitly “autobiographical” with regard to Boltanski's first works; though in many cases his works refer to events or personal feelings. In both cases the mythology of the own object seems to have more relevancy than the myth of the own artist. In the photography *My great-grandfather, my grandfather and I* of Jorge Barbi, a tree and a soccer goal shape the field of vision. Barbi explained⁷⁵ that his great-grandfather had planted a eucalyptus when his grandfather was born and his grandfather had played quarterback and defended those very same soccer goals portrayed in the photo in the inauguration of the soccer field. So the artist uses a photograph to tell the history of his own family. The fact that the soccer goal is so tiny in the picture enhances the present dimensions of the tree and therefore, it underlines the time that has passed from the moment in which the eucalyptus has been planted until today. This

73 BARBI, Op. cit., p. 61

74 “The temporary modality of the symbolic form is the instant, the instantaneity with which two parts are connected to generate the third one. The instant, this capacity of the symbol to act in a creative way, saves the passage of time and transmits it to award meaning in the present.”, in Zecchi, Stefano, *L'artista armato. Contro i crimini della modernità*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1998, p. 88-89 (translation is mine)

75 BARBI, Jorge, Op. cit., p. 74

tree works as a clock that measures the step of generations, the passage of all children who have defended the very same soccer goal before coming to be adult. Carmen Calvo also uses objects that are significant because they have a relationship with her own biography. Hairs, casts, fragments of ceramics, the objects gathered in a suitcase or in a showcase, form a whole series of references that belongs to the imaginary of the artist. As Boltanski did, Carmen Calvo also used a few showcases to gather a few objects and to preserve them against time: it is a question of personal objects as well as objects of an improbable archaeology.

If Christian Boltanski has always investigated on the concept of time, the implication of the spectator on this question is possible for a certain type of stimulation for the memory, let us say, a site-specific stimulation. Jose Miguel G. Cortés writes:

"In this way, his works [...] acquire its historical meaning when they are formed as a mental act of time redefinition and they propose a direct experience of memory reconstruction, which for Boltanski can only be an individual memory."⁷⁶

The stories Boltanski tells us are common stories, but every person has to live it in a different way. We all have, or have had, a fetish object; we all have our “sponge-cake”, nevertheless, we all live through the experience of “recalling” in a different way. The exhibition *Compra-venta*⁷⁷ is paradigmatic of this type of investigation. In this case, Boltanski obtains a great number of objects that different persons in Valencia and its surroundings were ready to sell. He exposes the objects in the space of the Almudín, in order that they could be observed and acquired by any person. Every object has a small label that offers more information on it and allows the organization and classification of this great quantity of things. The room of the Almudín is transformed this way in a department store where a diffuse light of low intensity illuminates a series of unlike things. In between the objects of the exhibition *Compra-venta* we also find several dozens of tape recorders and loudspeakers that report different personal stories related to the own objects. Finally, the site-specific character of this installation resides in the fact that the Almudín of Valencia, a building of rectangular plant constructed from the 14th century, was used as store and place for the sale of the wheat, whereas later, until the moment of his reform in recent years, it hosted the Archaeological Museum of the city⁷⁸. So Boltanski reinterprets the history of this place and presents it both as a store and as museum; store of anonymous objects for sale and museum of unique objects for his relation with an unique history, for his value of individual memory⁷⁹.

76 CORTÉS G., José Miguel, “La memoria del olvido”, In Christian Boltanski, *Compra-venta*, Exposition in Sala Municipal l’Almodí, Valencia, 1998, p. 31

77 Id., *Ibid.*, p. 31

78 CORTÉS, Op. cit., p. 33

79 “This is the mirror that has been in the buffet of the house of my grandmother. I remember some photography of these infantile ones that we all have done sitting in the buffet doing a game with the reflection in the mirror, I believe that all the Spanish children have an equal photo and all the Spanish grandmothers have had a buffet like this

In the exhibition *Compra-Venta* a particularly fascinating object was included: a box of automata⁸⁰. The box works as a species of catalyst of times and different occurrences, putting in relation a few individual stories with History, with the phenomenon of the emigration in America of the last century and the Spanish Civil war. This use of the found object remembers me, once more, the Walter Benjamin's interpretation of history and, especially, the image of the automaton that the philosopher uses to explain his theory⁸¹. The philosopher refers to the history of the doll of von Kempelen, a simulated automaton that was hiding a dwarf and was defying the players of chess in the second half of the XVIII century⁸². This was the century that develops the technical modernity. Nevertheless, in this case technology is to the service of the illusion because the automaton is a dwarf chess-player hidden in between mirrors. The doll of von Kempelen was successful in an border epoch between the *tekhne* and the *mekhane*: technology did not have a practical application yet but it was used for the astonishment. Benjamin raises an analogy and moves the image of the device of von Kempelen into Philosophy. The doll is the “historical materialism” and in its interior it hides the dwarf who represents the theology. The interpretation of History is in the border between historical materialism and theology. The end of History is, then, happiness. Happiness is the end both of the individual history and of the “universal” history. Nevertheless, it is not possible to understand history as a mere chain of events that follow a linear progress because it is necessary to interpret history as *discontinuity*. In this respect, the final affirmation of the story of the box of the automaton in Christian Boltanski's exhibition brings about the inability to understand the chain of the events. It seems an interpretation of history closer to the image of Walter Benjamin's automaton. It is a question of a fragmentary history that, far from being able to be interpreted according to aprioristic laws, it seems to depend rather on the destiny or on an inscrutable justification. In spite of it, the found object of Christian Boltanski, Carmen Calvo and Jorge Barbi remembers us that the past never disappears, though it remains forgotten in a train station or in a rusty box.

The above presented introduction summarizes the theoretical presuppositions that allowed me to

one.[...]”, in Id., *Ibid.*, s. p.

80 “My mother brought this box of the automaton, or of the wizard, from Costa Rica. She lived there a few years with his uncle who was a priest and had an estate with plantations of bananas or coffee fields. Also he have had an ultramarine where the box have been. Actually it is a retailer of chewing gum and simultaneously it was predicting the future. It is a box of American manufacture, Kola-Pepsin Gum.... These names seemed to me to be so exotic when I was a child. And the cartels and the predictions of the future are in Spanish. If you put a coin, a bolivar, the mechanism of the automaton still is driven.

When his uncle died the whole estate remained to the church and my mother only still had some few revenues, so she returned, as an indian without fortune, to embark herself in full Spanish Civil war [...] When I see the box of the bewitching automaton sometimes I think about the whole chain of chances that have happened in order that I am here. In all the randoms that happen when suddenly appears a person who changes your life, your feelings, your destination, or maybe that appears in order that precisely your destination is fulfilled.”, in BOLTANSKI, *Compra-venta*, s. p.

81 BENJAMIN, Walter, *La dialéctica en suspenso, Fragmentos sobre la historia*, ed. Pablo Oyarzún Robles, Arcis-Lom, Santiago de Chile, 2004

82 OYARZÚN R., Pablo, “Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad. A manera de introducción”, in Id., *Ibid.*, p. 20-34

study the artistic creation of these three artists: the viewpoint of a researcher using the present to interpret a recent past in order to reconstruct a shared memory.

Conclusion

The artist has to find the most suitable means to tell a story. The relation between the used means and the story defines the style of an artist. The found object can be considered to be a way that, along the history of the modern and contemporary art, has been used in very different forms. The ready-made and the surrealistic object have been the most studied. Nevertheless, the found object has had other interpretations and one of them specifically investigates the memory and the identity. In this case the found object is another way of representing the world. It is the issue of an object, which is never indifferent neither surprising: it is a re-found common object.

Christian Boltanski, Carmen Calvo and Jorge Barbi have been purifying their language to reach a necessary relation between form and story. In the three artists the found object has been a fundamental element. Boltanski's second-hand clothes, Carmen Calvo's wrists, or the objects found in Barbi's nature, remain recorded in our memory because the force of their language provides access to a whole world to share. The eyes of the installation *Resistance* of Boltanski re-lives the history of the men who have objected to the barbarism. The look of the girl of *A l'oublie livrée* of Calvo, remembers us a history of violence against the childhood. When we think about Jorge Barbi's wonderful minaret that stands out in the sky of the city of Santiago de Compostela, we remember the whole universe of legends and traditions that have fascinated and frightened the western world.

The unreal time⁸³ in which the story of these images develops is the time of our memory. The children found in a photo by Boltanski, the letters of the tailor Molina de Carmen Calvo, and the slates of our infancy gathered by Jorge Barbi, will not remain forgotten in a distant time, in a fragment of the history forever lost and incomprehensible, but they will live in the infinite and fragmentary time of art.

In my thesis I have tried to point out that the three artists have purified the relation between object and narrated history: from a few autobiographical and circumstantial references up to a more universal and shared story that includes a narrower relation with places and spaces. So Christian Boltanski has transferred his tins of cookies from the world of his deprived childhood to the universe of the collective history in a work as *Les Suisses Mortes*.

Arthur C. Danto, after having criticized Boltanski's work for being a limited reference to a French

83 MCTAGGART, John Ellis, *The Unreality of Time*, Cambridge University Press, Cambridge, 1927

tradition, has praised the installation *Purim's Holiday* for considering it to be a sublime example of Art of the Holocaust⁸⁴.

Carmen Calvo does not already use the found object to draw a private self-portrait but she uses the photographs found to speak, among other things, about the drama of the Civil War. Also Jorge Barbi in a project like *The end here* directs his sensibility for nature and the landscape to the representation of a collective drama. The history re-lives from the look of a concrete person and not from the celebration of a faceless mass.

Nowadays the work of art can recover part of the symbolic value of the monuments to safeguard a memory and an identity to share. Art can overcome the sterile limits between individual memory and collective memory using objects and documents as witnesses of our history. There is no collective memory that can escape to the easy rhetoric of the power or to the demagoguery. There are nevertheless remembrances to share and to contrast among everyone.

The work of art has to support this latter memory, the most fragile and the most precious, to avoid destruction of every vestige of truth from our contemporary world, a world harassed by hurry and amnesia. The truth of our history is the one provided by remembrance articulated in the fragile documents that, thanks to the sensibility of the artists, remain recorded in our retina. The symbols of this recent past manage to re-live when the language of art is sufficiently powerful.

Nevertheless, the contemporary art of the “memory” seems to be divided between “art of file” and “art of testimony” but it rarely reaches the necessary power to differ from the mere document. The work of art cannot be confused, evidently, with the journalism or with the militancy.

The three artists that we have studied have managed to escape from the trap of the document or from the mere presentation of the object through the use of poetry. The metaphor, the aptitude to move an image from one area to another, to the world of the poetry, allows that his stories should live in a time that comes out of an historical concrete moment. In this way the artist obtains what the Faust of Goethe would like to obtain: to stop the instant. The instant of an individual history is transformed in the unreal and eternal time of art.

Walter Benjamin tried to define the aura of the work of art in the moment in which the own reproducibility of the modern epoch seemed to obliterate it⁸⁵. Benjamin also defines the only experience derived from the *hinc et nunc* of the work of art. Time and place define the experience of

84 DANTO, Arthur C., “Christian Boltanski”, in *The Nation*, February 15, 1989

85 BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, in *Obras*, Book I, Vol. 2, Abada, Madrid, 2008

contemplation of the work of art. The three studied artists recover by using the objects a narrow relation between art and time and also a narrow entailment with space, underlining the relation of these objects with their place of origin.

Christian Boltanski insists that artists cannot change anything; they can only put questions and wake feelings up. Boltanski's affirmation that the “small history”, the individual history, is very fragile, remember me the suspicion that Benjamin projects on History and its tradition⁸⁶. Walter Benjamin writes:

“The chronicler who details the events without discerning between big and small, bears in mind the truth of which nothing of what happened at some time is lost for the history.”⁸⁷

For Benjamin, time has to be the result of an experience of the present that interlaces the past and the future. Therefore, any present action does not have value if it is not capable of keeping the recollection of the past alive and to penetrate it and project it into the future in order for it to continue being something alive in us. The philosopher defends an ethical - political responsibility that is opposed to a history interpreted as constant and linear progress. History actually represents a fight that always has to restart. No aim has been reached forever; no experience belongs to our memory as a dead thing, without implication in our present and without possibility of influencing our future. For this reason the historian has to reveal what in the past has not been fulfilled, that which has remained latent in a condition of wait.

Following Walter Benjamin's hypothesis, the documents must be studied to reveal what has remained hidden, undervalued, in every moment of the past. History, and therefore also the history of art, has to have an ethical - political responsibility, because history always represents a never ending fight and, consequently, no result can be considered definitive.

The utilization of the object in art can be studied as a macro-history document, that of the art, as much as a micro-history, that of the common objects. This type of history preserves a shared memory as well as an individual memory.

86 “From whom are phenomena to be saved? Not only, and not so much, from the discredit and contempt in which they have fallen, but from the catastrophe that very often address the phenomena to the exposure that makes a certain type of tradition, “honouring them as heritage”. – They are remembered showing in them discontinuity. There is a tradition that is a catastrophe”, en BENJAMIN, Walter, *Libro de los Pasajes*, Akal, Madrid, 2005, N 9, 4 (translation is mine)

87 BENJAMIN, Walter, *La dialéctica en suspenso, Fragmentos sobre la historia*, ed. Pablo Oyarzún Robles, Arcis-Lom, Santiago de Chile, p. 49

Contemporary art seems to reflect the hysteria of our society of information, its fear of losing memory and the temptation of transforming all the past into a file.

In reaction to the proliferation of information we search someone who selects the most relevant information, someone who does the job for us; or, simply, we try the short-cut of storing it all.

The three artists that I have studied seem to look for the objects to defy this superficially filing trend. Christian Boltanski transforms himself into a preacher who teaches something of our past, and also into a clown that acts to satisfy our forgetful memory. Carmen Calvo gathers patiently the remains that we have abandoned and she rewrites the history across her fragments, defending her profession and the seriousness of her investigation. Jorge Barbi gathers the images and the objects to discover the poetry of the world, without ever forgetting that, in the end, a work of art occupies a space whereas an idea can be written simply in a paper.

The relevancy of Christian Boltanski's investigation has been underlined by important exhibitions, prizes and recognitions. The artist has gained the *Kaiserring* of Goslar and the *Praemium Imperiale* of Japan. His intervention in 2010 for *Monumenta* in the Grand Palais of Paris has subsequently underlined his relevancy worldwide.

Carmen Calvo has represented Spain in the Biennial of Venice of 1997 and the National Museum Center of Art Reina Sofía has dedicated a retrospective to the artist in 2002 as did the IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, in 2008. A wonderful exhibition as Carmen Calvo's *Mysterious House*, whose curator was Juan Manuel Bonet, has taken her work to Los Angeles and Chicago in 1998.

The Center Galego of Contemporary Art and the Museum of Contemporary Art of Vigo have very often exposed Jorge Barbi's works. Shy artist and polemic with regard to the world of art, he has eventually accepted that the Museum of Contemporary Art of Vigo dedicated him a magnificent exhibition last year. It has been a marvellous occasion to correctly assess the development of his investigation, his coherence, and his depth.

Only the time of History will confirm the importance of these artists in the development of art. Nevertheless I am sure that in the memory of many persons who have been lucky to be able to contemplate their creations, these artists already have a place in their memories. The infinite and fragmentary time of the individual memory will have then to redeem the possible mistakes of the official History.