

CARMEN CALVO

todas las sombras
que el ojo acepta





CARMEN CALVO

todas las sombras que el ojo acepta

CEART _ CENTRO DE ARTE TOMÁS Y VALIENTE _ FUENLABRADA _ MADRID

30_01 > 20_04 _ 2014





EXPOSICIÓN / EXHIBITION**Organiza / Organised by**

CEART
AYUNTAMIENTO DE FUENLABRADA
facebook.com/cultura.fuenlabrada
Centro de Arte Tomás y Valiente-CEART
c/ Leganés, 51. 28945 Fuenlabrada. Madrid
facebook.com/ceart.fuenlabrada

Comisario / Curator

ALFONSO LA TORRE

Coordinación / Coordination

CEART
ROSA JUANES

Actividades Pedagógicas / Pedagogic Activities

MAGMA CULTURA

Montaje / Mounting

CEART
HÉCTOR BRAU
XXXXXX
Con la colaboración de MARC GRANEL

Transporte / Transport

HÉCTOR BRAU
XXXXXX

Seguro / Insurance

AXA - ART

CARMEN CALVO desea mostrar su agradecimiento, en primer lugar, a ALFONSO DE LA TORRE por el coraje incansable de escribir en cada texto algo diferente y rotundo, que me emociona y aprendo. A HÉCTOR BRAU, JESÚS CARRASCOSA, JUAN GARCÍA, ROSA JUANES, ANTONIO PÉREZ, así como al CENTRO DE ARTE TOMÁS Y VALIENTE, a la FUNDACIÓN ANTONIO PÉREZ y a todos aquellos que con su aportación han hecho posible esta exposición.

CATÁLOGO / CATALOGUE**Edición / Edition**

CEART - CENTRO DE ARTE TOMÁS Y VALIENTE

Coordinación / Coordination

ALFONSO DE LA TORRE

Textos / Texts

FRANCISCO BRINES
CARMEN CALVO
GALERIE THESSA HEROLD
GEORGES DUBY
A. FIRPO
JEAN-JACQUES LEBEL
MARGIT ROWELL
ALFONSO DE LA TORRE

Producción editorial / Editorial Production

EDICIONES DEL UMBRAL

Diseño editorial y maqueta / Design and layout

JAVIER CABALLERO

Fotografías / Photography

LUIS ADELAINTADO
MARGARITA ANDREU
CARMEN CALVO
JAVIER CABALLERO
MICHEL CHASSAT
DESFILIS
MATEO GAMÓN
JUAN GARCÍA ROSELL
CHRISTOPHER MAKOS
LUIS MÁS
JEAN-MARIE DEL MORAL
NIC TUCKER

Traducción / Translation

LAMBE & NIETO

Impresión / Printing

BRIZZOLIS

Encuadernación / Binding

RAMOS

ISBN XXXX XXXX XXXX
D.L. XXXXXXXXXX

© de esta edición / this edition: CEART, 2014
© de las fotografías / photographs: sus autores / their authors
© de los textos / texts: sus autores / their authors

Cubierta / Cover

SIN TÍTULO, 1996-1997

Fragmentos / Fragments



EL CENTRO DE ARTE TOMÁS Y VALIENTE, CEART, NOS OFRECE UNA NUEVA OPORTUNIDAD DE disfrutar de una exposición que propone al espectador una experiencia singular y enriquecedora. En este caso, se trata de *Todas las sombras que el ojo acepta*, de Carmen Calvo.

La obra de esta prestigiosa artista, a la que se le acaba de conceder el Premio Nacional de Artes Plásticas 2013, ha estado presente, desde los años ochenta, en las más relevantes muestras que han difundido el arte español en el ámbito internacional y forma parte de las colecciones de los más prestigiosos museos de arte contemporáneo.

La exposición está formada por treinta y tres obras que pondrán a nuestro alcance un amplio recorrido por su trayectoria, incluyendo algunas de sus piezas fundamentales, como la intervención que presentara en la 47^a Bienal de Venecia de 1997.

Les invito, por tanto, a disfrutar de la obra de Carmen Calvo, una artista que quiere aportar una nueva mirada sobre el mundo, incitándonos a la reflexión y a poner en cuestión las apariencias de nuestro entorno. Como en otras ocasiones, las formas de expresión del arte contemporáneo se convertirán en un cauce idóneo para la comunicación y la participación social.

MANUEL ROBLES Alcalde de Fuenlabrada
Mayor of Fuenlabrada

CEART (CENTRO DE ARTE TOMÁS Y VALIENTE) IS ONCE AGAIN GIVING SPECTATORS ANOTHER opportunity to take pleasure in an exhibition offering a uniquely rewarding experience. In this case *Todas las sombras que el ojo acepta*, a show by Carmen Calvo, recently awarded with Spain's National Visual Arts Prize in 2013.

Since the 1980s, the work of this renowned artist has been seen in major international exhibitions organised to heighten the profile of Spanish art and her creations are to be found in the collections of the most important contemporary art museums.

This exhibition consists of 33 pieces providing a comprehensive overview of the artist's life's work to date, including some of her seminal pieces, like the intervention she created for the 47th Venice Biennale in 1997.

I wish to invite you to enjoy these creations by Carmen Calvo, an artist who wants to offer a new vision of the world, asking us to rethink and question the appearances of our surrounding environs. Similarly to other occasions, the forms of expression of contemporary art provide an ideal channel for communication and social engagement.

CREAR ES EL GRAN ENGAÑO

[Más reflexiones en torno a la obra de Carmen Calvo]

ALFONSO DE LA TORRE

CREATION IS THE BIG LIE

[More reflections on the work of Carmen Calvo]

LA BELLEZA NO TIENE OTRO ORIGEN QUE LA HERIDA, SINGULAR Y DISTINTA PARA CADA UNO DE NOSOTROS, VISIBLE O ESCONDIDA, QUE TODO HOMBRE GUARDA DENTRO DE SÍ, QUE PRESERVA Y EN LA QUE SE REFUGIA CUANDO QUIERE RETIRARSE DEL MUNDO PARA HALLAR UNA SOLEDAD TEMPORAL PERO PROFUNDA.

JEAN GENET, 1958¹

ACABÉ POR ENCONTRAR SAGRADO EL DESORDEN DE MI ESPÍRITU.

ARTHUR RIMBAUD, 1873²

¹ JEAN GENET, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, Colección “L’arbalète”, Décines-Isère, 1958. Reeditado por Gallimard, París, 1967 y 1977. Edición en español en *El objeto invisible. Escritos sobre arte, literatura y teatro*, Thassalia, Barcelona, 1997. p. 34.

² ARTHUR RIMBAUD, *Una temporada en el infierno*, Visor, Madrid, 2010, p. 79.

THERE IS NO OTHER ORIGIN FOR BEAUTY BUT THE WOUND, WHICH IS DISTINCTIVE AND DIFFERENT FOR EVERY PERSON, HIDDEN OR VISIBLE, WHICH THAT PERSON PROTECTS AND PRESERVES, AND DISAPPEARS INTO WHEN THEY WANT TO LEAVE THE WORLD FOR A TEMPORARY BUT PROFOUND SOLITUDE.

JEAN GENET, 1958¹

FINALLY I CAME TO REGARD AS SACRED THE DISORDER OF MY MIND.

ARTHUR RIMBAUD, 1873²

¹ JEAN GENET, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, Collection L’Arbalète, Décines (Isère), Barbezat, 1958; republished Paris, Gallimard, 1967 and 1977. Published in English as “Alberto Giacometti’s Studio”, in *Alberto Giacometti: The Artist’s Studio*, exhibition catalogue, ed. Lewis Biggs, Liverpool, Tate Gallery, 1991, and in Spanish in JEAN GENET, *El objeto invisible: escritos sobre arte, literatura y teatro*, Barcelona, Thassalia, 1997 (p. 34).

² ARTHUR RIMBAUD, *A Season in Hell and The Drunken Boat*, trans. LOUISE VARÈSE, New York, New Directions, 1961, p. 55.



CARMEN CALVO. TODAS LAS SOMBRA QUE EL OJO ACEPTA es el título de la exposición cuyas obras son objeto de estas páginas, enunciado inspirado en Paul Valéry y que la artista ha hecho propio. Es la palabra de un poeta puro, una de cuyas esencias fue la precisión y la claridad. Sea bienvenido ahora el orden de esa luz de un poeta de otro tiempo para ejercer entre el agitado quehacer de la desgarrada artista Carmen Calvo, voz de quien plantea escribir agotando la extensión de lo visible.

Se cruza en mi camino otra frase de Valéry, que viene al caso del quehacer inquietante de nuestra creadora: “¿Qué hay más misterioso que la claridad?”. Y concluye una más del mismo vate que Calvo halló en su paseo entre las páginas de los libros que le acompañan siempre y que le permite defender en ocasiones su posición singular ante el objeto de arte, también frente a ese lugar ignoto que es la representación. Sentenciaba la artista, casi con una aporía, a quien le preguntaba en fecha reciente sobre sus misteriosos retratos: “Ver es olvidar el nombre de las cosas que uno ve”³. Y es que cuál sea el misterio de eso

que llamamos “ver”, asunto de estas menciones, es, efectivamente, una de las cuestiones semipternas de la labor creativa de la artista, a quien podemos calificar de –así, para comenzar– una auténtica incitadora de las imágenes. Capaz de plantear que –en este mundo nuestro, devastado por el abuso de las imágenes, parpadeantes impenitentes enderredor, yermo territorio donde titilarse puedan erigir formas visuales otras, si se quiere travestidas y deformadas, descompuestas o recomuestas, surgidas de lo real o cubiertas con elementos o pintura, desvanecidas o incluso sugeridas desde la ausencia; otrosí, retratos concebidos con objetos superpuestos, manchados o chorreados por la cera, rostros lacerados; o incitar a las imágenes mediante ciertos elementos que, cual exvotos de un olvidado pasado, permitan reconstruir esa imagen, la del yo, de tan difícil aprehensión. Toda imagen puede ser maléfica o benéfica, supone erigir un rostro puro o repulsivo, puede una imagen sanar o des-

³ PAULA ACHIAGA, “Carmen Calvo. ‘El artista es más voyeur que fetichista’”, *El Cultural, El Mundo*, Madrid, 19/IX/2013.

CARMEN CALVO: ALL THE SHADOWS THE EYE CAN TAKE IS THE title of the exhibition comprising the works discussed in these pages. It is a phrase inspired by Paul Valéry which the artist has made her own, the word of a pure poet, one of whose essences was precision and clarity. Let us welcome the light of a poet from another time, that voice of one who seeks by writing to exhaust the confines of the visible, to impose its order on the turbulent world of Carmen Calvo, an artist who wears her heart on her sleeve.

Another phrase from Valéry that springs to mind is applicable to her disquieting work: “What is there more mysterious than clarity?” And to conclude, one more from the same poet, which Calvo came across in her wanderings through the pages of the books that are always with her and sometimes uses to defend her distinctive approach to the art object and the undiscovered country of representation. When someone asked her recently about her mysterious portraits, she gave this aphoristic, almost aporistic, reply: “Seeing is forgetting the name of the things you see”³. And indeed, the nature of the mystery of

what we call “seeing”, the subject of these references, is one of the semipternal questions in the creative work of this artist, who could be described – at the outset – as a veritable inciter of images. Someone capable of suggesting that in this world of ours, ravaged by the abuse of images flashing relentlessly all around us in this flickering wasteland, it is possible to create other visual forms, which could be regarded as realigned, reassigned and deformed, decomposed or recomposed, drawn from reality or covered with objects or paint, faded or even merely suggested through absence; or portraits conceived with objects superimposed on them, stained or spattered with wax, lacerated faces; or images incited using certain elements which, like votive offerings from a forgotten past, enable us to reconstruct that image, that of the self, which is so difficult to grasp. Any image can be either harmful or benign, it involves presenting a face that is either pure or repulsive, and an image may heal or destroy (this is the

³ PAULA ACHIAGA, “Carmen Calvo. ‘El artista es más voyeur que fetichista’”, *El Cultural, El Mundo*, Madrid, 19/IX/2013.

truir, -la herida que citara Genet-, mas erigir retratos-borrados es excelsa antinomia que le es propia a Calvo, rostros-sin-rostro, también paisajes devastados, sugeridores de presencias, como el caso de la acongojadora pieza *Silencio*, que invade de mudez esta exposición y que permite a Calvo proponer no tanto imágenes surgidas de lo real como desplegar una panoplia de figuras que así circulen, con natural aire de “nuevas”, e indefinidamente, casi subversivamente, soterradas, y establecerse entre el repertorio aburrido de la reiteración contemporánea.

Si las imágenes fotográficas, que muchas veces están en el sustrato de las pinturas de Calvo, estuvieron unidas al deseo de identidad personal, luego al repertorio criminalístico o médico, ahora entre nosotros se erige el procraz autorretrato solitario del teléfono móvil: es de noche en la parada de autobús y un hombre solo se autorretrata junto al suburbio, luces quietas. Al cabo, Calvo nos recuerda en sus obras que las imágenes, como sentenciara Foucault, son ese lugar ignoto y esperanzado en donde se podrían hallar, al fin, -¡oh *malinconía* de las imágenes!-, cuerpo y alma, la visión y el

wound Genet referred to); but to create erased portraits is a sublime contradiction typical of Calvo: faces without a face, and also devastated landscapes suggesting presences, as in the harrowing piece *Silencio* [Silence], which pervades this exhibition with muteness and enables Calvo not so much to present images drawn from reality as to deploy a panoply of figures which then circulate, with a natural air of being “new” and indefinably, almost subversively, concealed, and to establish herself amid the monotonous repertory of contemporary reiteration.

Whilst photographic images, which are often used as the substrate of Calvo's paintings, were linked at first to a desire for personal identity, and then to criminological and medical contexts, we now have the vulgar selfie: it is nighttime at a bus stop on the outskirts of the city and a lone man takes a picture of himself under the still light. Ultimately, Calvo reminds us in her work that images, as Foucault remarked, are that undiscovered, hopeful place where body and soul, vision and thought might finally be found (oh, the *malinconía* of images!).⁴ But another

pensamiento⁴. Mas, otro hecho capital en esta creadora es que delante de ella podría no haber nadie, pues es La Presencia, asombrosa y dolorosa, a veces casi de pánico, compungida por el descarnamiento y la dolorosa solidaridad, lo que es fundamental. Una suerte de lectura en negro de las personas y las cosas, el establecimiento de una mentira, de la creación, concebida para triunfar sobre otra falacia, la de la vida o, si se prefiere, lo real.

Realidad que Carmen Calvo plaga de palabras, la cuestión es –como decía Alicia⁵– si es posible hacer que las palabras signifiquen cosas distintas. Palabras ya sean de

⁴ Y el cine, también lo sabe esta artista, es otro de esos ámbitos en donde pueden encontrarse algunos de los hilos que tejen las relaciones entre las imágenes y el espíritu misterioso del artista.

⁵ “Pero ‘gloria’ no significa «una bonita argumentación definitiva» –objetó Alicia.

Cuando yo uso una palabra –dijo Humpty Dumpty con cierto menoscabo–, significa justamente lo que yo quiero que signifique. Nada más y nada menos.

– La cuestión es –dijo Alicia– si usted puede hacer que las palabras signifiquen cosas distintas.

– La cuestión es –dijo Humpty Dumpty–, quién es el que manda. Eso es todo”. LEWIS CARROLL, *Alicia en el país de las maravillas. A través del espejo*, Akal Ediciones, Madrid, 1999.

crucial point about this artist is that there might be no one in front of her at all, since what is essential is The Presence, awesome and painful, sometimes even panic-stricken, stripped bare and pierced by aching empathy. It is a kind of black reading of people and things, laying the foundations of a lie, the big lie of creation, designed to triumph over another fallacy: life or, if you like, reality.

Calvo peppers this reality with words; the question is – as Alice said⁵ – whether it is possible to make words mean different things. She turns words, whether from dreams or enchanted illusions, into something that transcends the

⁴ And film, as CARMEN CALVO also knows, is another of those areas where some of the threads that weave together the relationship between images and the mysterious spirit of the artist can be found.

⁵ “But “glory” doesn’t mean “a nice knock-down argument,””, Alice objected. ‘When I use a word,’ Humpty Dumpty said, in rather a scornful tone, ‘it means just what I choose it to mean – neither more nor less.’ ‘The question is,’ said Alice, ‘whether you can make words mean so many different things.’

‘The question is,’ Humpty Dumpty said, ‘which is to be the master – that’s all.’ LEWIS CARROLL, *Alice’s Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, Oxford World’s Classics, Oxford, Oxford University Press, 1982, p. 190.

sueño o de encantadora ilusión, ella se convierte en rebasadora de la estructura pictórica, de ese sentido que cristaliza en sus obras, pues llevando hasta el límite esa suerte de desbordamiento emocional, parece otorgar luminescencia al mundo retratado, al modo de una *mathesis* de la construcción de un orden que pareciera establecer las relaciones entre las palabras y las cosas, luz desde la oscuridad de su propuesta, invitación a meditar sobre lo singular del mundo creado, la vida contemplativa que los místicos atribuyeron a la pintura. Es ella quien conoce bien las escorias de la realidad y, transformando frenética y paradójicamente el universo de las formas, parece, en cierta medida, retornarlas a un numinoso sentido original sin excluir un inquietante lodo primigenio.

Gozosa destructora de las formas, esa destrucción debe interpretarse como una suerte de resistencia de la artista, algo parecido a una censura para protegerse de los peligros, tentativa que revela la odisea del deseo –deseo y muerte es sabido es lo mismo–, que parece situarnos ante la congelada efigie de una presencia de aire ausente, una

painterly structure and the meaning she crystallises in her works, for by taking that kind of overflow of emotion to the limit she seems to endow the world she portrays with luminescence, like a *mathesis* for the construction of an order that would seem to establish the relationship between words and things, casting light from the darkness of her work, inviting us to meditate on the singularity of the world she creates, in that contemplative life which the mystics attributed to painting. She is well acquainted with the dregs of society, and by frenetically and paradoxically transforming the world of forms she seems, to some extent, to restore their original numinous meaning, while still retaining a disquieting primeval sludge.

She takes pleasure in destroying forms, and that destruction must be interpreted as a kind of resistance on the artist's part, a bit like censorship to protect herself from danger. This effort reveals the odyssey of desire – as we know, desire and death are the same thing – which seems to place us before the frozen effigy of a presence that appears absent, a certain phantasmagorical res-

cierta reparación fantasmagórica que se eleva en sus obras. Hubiera podido destruirla, decía Giacometti⁶, pero he hecho la escultura justamente por lo contrario, para recomenzar. Planteaba el escultor así uno de los elementos capitales en su obra, cual fuere el lugar que ocupa la pulsión –ya sea de aspiración, deseo o vuelo o destrucción– que narra cualquier obra de arte. Al cabo, la creación se acompaña también de la construcción del artista, un personaje interior capaz de concebir una obra artística que, en los grandes creadores, cree posible, cual demiurgo, compartir esa nota de *opera aperta* con, al mismo tiempo, una cierta crispación e interrogación que plantea cuestiones como el deseo o lo prohibido, la norma y la transgresión, la ficción o lo real. Juego entre la ausencia y la presencia, mención a una quietud glacial, imagen congelada dirá la artista, para acceder a tal ausente *estar* no es preciso acudir a lo inmenso subjetivo sino, antes bien, pareciera necesario referir cuestiones elementales

⁶ ALBERTO GIACOMETTI, citado por JEAN GENET, *El objeto invisible. Escritos sobre arte, literatura y teatro*, op. cit.

tition that is presented in her work. I could have destroyed it, said Giacometti,⁶ but I made the sculpture for just the opposite reason, to renew myself. He thereby drew attention to one of the key elements in his work: what is the place of the impulse – whether aspiration, desire, flight or destruction – that any work of art narrates? Ultimately artistic creation also goes hand in hand with the construction of the artist, an inner character who is capable of conceiving an artwork and who, in the case of great artists, believes it possible, like a demiurge, to create an *opera aperta* combined at the same time with a certain tension and probing that raises questions such as desire and the forbidden, rules and transgression, fiction and reality. A play of absence and presence, an allusion to glacial stillness, a frozen image, as Calvo would say; to attain this absent “being there” there is no need to resort to the vast realm of subjectivity; what seems necessary is rather to put forward elementary questions which lie

⁶ ALBERTO GIACOMETTI, cited in JEAN GENET, *L'atelier d'Alberto Giacometti*.

que, inquietantes, permanecen escondidas en el acontecer diario, entre la apacible apariencia de lo real, tranquilas, esperando tan sólo la chispa que las llame: la niñez, los recuerdos, la iconografía secular de la infancia, el matrimonio o el retrato ajado de las vidas felices. Fue Walter Benjamin quien indagara en torno a la liquidación de la herencia cultural del siglo veinte, estableciendo la desaparición de lo que denominaba el “aura”: el hombre de nuestro tiempo estaría invadido por las imágenes, pero habría perdido la presencia⁷.

Y, entonces, si la actitud idealista no es posible en su arte, siempre quedará en nuestra artista la poesía titular, la frase cazada al vuelo entre sus lecturas que enlaza tanto al cuerpo como a lo sensible, situándose en un territorio ignoto, allá entre cielo y tierra, en una experiencia radical que nos sitúa ante la propia finitud. Al cabo, decía Proust, cada lector, cuando lee, es el propio lector de sí mismo⁸.

Y es que la palabra, con frecuencia de difícil aprehensión, es capital en Carmen Calvo, y así la importancia de los tí-

disquietingly hidden in everyday events, amid the peaceful outward appearance of reality, calmly waiting for the mere spark that will ignite them: infancy, memories, the age-old iconography of childhood, marriage, or a faded portrait of happy lives. It was Walter Benjamin who investigated the liquidation of the cultural heritage of the twentieth century, establishing the disappearance of what he called the “aura”: humanity in our time was bombarded by images but had lost its presence.⁷

Well then, if an idealist attitude is not possible in her art, Calvo still has the poetry of her titles, phrases captured on the wing from her reading, linking the corporeal and the sensible, in a no man's land between heaven and earth, a radical experience which brings us face to face with our own finiteness. Ultimately, as Proust said, every reader is, while he is reading, the reader of his own self⁸ The fact is that words, often difficult to grasp, are crucial in Carmen Calvo; hence the importance of the titles both of her exhibitions and of her works, for in her hands they become not a mere accompaniment to the images but a vital facet

tulos, tanto de sus exposiciones como de sus obras, pues hace de ellos no un mero acompañante de las imágenes, sino un hecho capital de estas, una auténtica eclosión de las palabras frente al territorio real. Mas, ¿qué palabras?: títulos enunciados con aire de espantosa claridad, de inmóvil verbo puro, explicaciones que refieren sombras, enunciados como latidos o con el misterio fugitivo de un poema. Y es esa aparente simplicidad de su decir –que ella hace ingenuamente invisible– lo que coopera en conferir a esta artista y a sus obras una misteriosa fuerza, destilada precisamente del malestar que tales aserciones provocan. Pues de alguna forma sus enunciados, jugando al *ludus* de las formas del museo, de las apariencias de la exposición

⁷ WALTER BENJAMIN, *La obra de arte en la época de su reproducción técnica*, Taurus, Madrid, 1973.

⁸ “En réalité, chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même”. (En realidad cada lector, cuando lee, es lector de sí mismo. El trabajo del escritor es simplemente una especie de instrumento óptico que permite al lector discernir sobre algo propio que, sin el libro, quizás nunca hubiese advertido). MARCEL PROUST, *Le Temps retrouvé*, p. 319.

of them, a veritable blossoming of words in the face of the real world. But what words? Titles stated with an air of terrifying clarity, made of pure static wordness, explanations that express shadows, formulated like heartbeats or with the fleeting mystery of a poem. And it is the apparent simplicity of her utterances – which she makes naively invisible – that helps to endow this artist and her works with a mysterious force, distilled precisely from the unease such utterances provoke. For somehow her statements, playing at the *ludus* of museum conventions,

⁷ WALTER BENJAMIN, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, ed. Michael W. Jennings et al., Cambridge, MA and London, Belknap Press of Harvard University Press, 2008.

⁸ “En réalité, chaque lecteur est quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même”, MARCEL PROUST, *Le Temps retrouvé*. [“In reality every reader is, while he is reading, the reader of his own self. The writer's work is merely a kind of optical instrument which he offers to the reader to enable him to discern what, without this book, he would perhaps never have perceived in himself”]. MARCEL PROUST, *In Search of Lost Time*, vol. VI: *Time Regained and A Guide to Proust*, trans. ANDREAS MAYOR & TERENCE KILMARTIN, rev. D. J. Enright, London, Chatto & Windus, 1992, p. 322.

bien pensante, bajo la apariencia de reunir texto y obra plástica, justificando la imagen presentada, provocan la inquietud –si no el engaño que sabemos– de lo que pretende explicar lo inexplicable y que es dicho entonces dos veces⁹.

Parecen así deconstruirse entonces los elementos presentes en su representación, pues los objetos añadidos a la superficie de la pintura, los restos de lo real reunidos aquí y acullá, se *derivarían* de ese título que luego parece haber sido, bajo el aire inmanente de la cartela, borrado o descompuesto, mostrando su fracaso y el naufragio en el que flotan los pecios de la ironía. Viaje deliberadamente a la *deriva*, más que consecución, suerte de convincente y declarado fracaso del yo, *à rebours*, pues plantear un enunciado escrito bajo la apariencia de proclama titular que parecería tender la mano a la interpretación de lo creado es, más bien, trampa perfecta que permitiría “explicar” lo imposible, vano propósito el comprender las apariencias o, más aún, que la palabra construya el objeto del arte, “arte” cuyo lema capital podría ser exactamente lo contrario, lo que no podrá jamás

ser cernido. Divisa definitoria del arte, emblema que debe presidir cual orla de entrada al reino inefable de la creación y que esta artista conoce bien: lo que no se puede definir con palabras. Pues, casi desde que se escriben estas, a veces por su causa, el significado habrá huido como pajarito del lugar, al cabo la artista –cuya esencia es la creación de formas, casi desde que establece un contenido–, propone formas que no cesan de cambiar, viajeras hacia otros reinos desconocidos, sueño despierto, presentido jardín ajeno a lo visible; más aún, formas desterradas al crearse el verbo, huidoras del territorio, tan lejano, de lo que podemos pronunciar. “La pintura te trastocará, serás condenada a vagar en el mundo de la pintura”, estableció la madre de la artista, cual oráculo, ahora ya confirmado. Oráculo no lejano de

⁹ De hecho, reflexionando sobre el asunto titular vienen ahora a mi memoria dos piezas expuestas, *Una conversación* (1997), la obra de la Bienal de Venecia, y *Un lugar llano y desnudo* (1996). Que ambos títulos funcionan por oposición de contenidos es bien sabido. Pues la conversación del cubo blanco es, más bien, vocería de los objetos, y el lugar llano y desnudo está repleto de elementos varios, sometidos a esa pasión tan de esta artista para la acumulación de objetos.

the outward forms of a *bien-pensant* exhibition, under the appearance of uniting text and artwork and accounting for the image being presented, actually create unease – if not the lie we already know – in trying to explain the inexplicable and therefore saying the same thing twice.⁹

The elements present in her representations therefore seem to be deconstructed, since the objects added to the surface of the painting, the scraps of reality gathered here and there, have presumably *drifted* from the title, which then, in the manner of a cartouche, seems to have been erased or fragmented, uncovering its failure, like flotsam scattered on a sea of irony. It is a deliberate drifting with the tide rather than an attainment, a sort of convincing and professed failure of the self, *à rebours*, because to put forward a statement written with the appearance of a declarative title that seems to be pointing clearly to the interpretation of the work is actually a perfect fraud, which would make it possible to “explain” the impossible. It is futile to seek to understand appearances, and even more so to expect words to construct art objects, since the

cardinal principle of “art” could be said to be exactly the opposite: that which can never be fathomed. The defining watchword of art, an emblem which should be emblazoned like a banner at the entrance to the ineffable realm of artistic creation, is well known to this artist: that which cannot be defined in words. For almost as soon as they are written, and sometimes for that very reason, the meaning takes to flight like a bird on the wing. After all, this artist – who is essentially a creator of forms, almost from the moment she establishes the content – presents forms which change incessantly, travelling towards unknown realms, in a waking dream, an intimation of a garden separate from the visible world; moreover, they are forms that are dispelled when words are created, fleeing from the far-distant land of what we can affirm. “Painting

⁹ Indeed, reflecting on the matter of titles, two of the pieces exhibited here come to mind: *Una conversación* [A Conversation] (1997), the work from the Venice Biennale, and *Un lugar llano y desnudo* [A Plain, Bare Place] (1996). Quite clearly both titles work by opposition to the contents, since the conversation of the white cube is really a *pandemonium* of the objects and the plain, bare place is full of different elements, as a result of this artist's characteristic passion for accumulating objects.

este de Jean Genet, que tan importante me parece para comprender la tarea creadora: no se es artista sin que intervenga una gran desgracia¹⁰.

Sobre la representación escribía Carmen Calvo en fecha reciente: “El retrato, un género clásico pictórico que sigue e interesa más que nunca en nuestros días. La fotografía ocupó su espacio ya hace tiempo, pero a mí lo que me interesa es esa doble faz o máscara que todos tenemos y a su vez manipulamos nosotros mismos. Esto me sucede también al observar fotografías de extraños. La transformación del otro yo. Y es así, esta doble manera de ver y sentir las imágenes, a través de un vidrio, deformadas, lo que me lleva a recopilar y montar una historia. Imágenes que mi retentiva guarda y visualiza. Es un ejercicio básico, como el mirar por una mirilla detrás de una puerta: ¿quién sabe quién, a su vez, te puede estar observando? Es por esto por lo que mis personajes anónimos tienen también algo de imagen congelada vista en blanco y negro, y que luego viven por la pintura o el objeto que el destino les adjudica. O más

will drive you mad, you'll be condemned to wander in the world of painting”, declared the artist’s mother, like an oracle, by now confirmed. It is an oracle not so far from that of Jean Genet, which seems to me vitally important to an understanding of artistic creation: one is not an artist unless one has suffered some great misfortune.¹⁰

On the subject of representation Carmen Calvo recently wrote: “The portrait is a classic genre of painting which is still practised and interests people more than ever these days. Photography occupied its space a long time ago, but what interests me is that double face or mask we all have and which we in turn manipulate ourselves. I feel the same way when I look at photographs of strangers. The transformation of the other self. So this double way of seeing and feeling images, through a piece of glass, distorted, is what makes me collect and produce a story. They are images my memory stores and visualises. It's a basic exercise, like looking through a peephole from behind a door: who knows who may be watching you in turn? This is why my anonymous characters also look a

bien mi manera de transformarlos”¹¹. En fecha reciente reflexionábamos sobre Calvo: “quizás una de las cuestiones que más desasosiego me causa leyendo a Arthur Rimbaud, intemporal la voz, sea su propuesta, tan en lanzadera de los nuevos tiempos, sobre la existencia de otras maneras de sentir y ver. Aquello extremadamente inquietante, despojado y rotundo, expresado por él en una carta de 1871 a otro poeta, y muy válido para comprender la tarea del artista de cualquier región o época: [...] Trouver une langue; du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra”¹². Esta es una de las afirmaciones más conmovedoras de cuantas expresara el poeta viajero y desquiciado y una de las

¹⁰ JEAN GENET, *El objeto invisible. Escritos sobre arte, literatura y teatro*, op. cit., p. 75.

¹¹ CARMEN CALVO, texto inédito de la artista, X/2013.

¹² “[...] Encontrar una lengua; –por lo demás, como toda palabra es idea, ¡llegará la hora de un lenguaje universal!”. ARTHUR RIMBAUD: “Lettre du voyant”, carta a PAUL DEMENY, 15 mayo 1871. *Œuvres complètes*, Gallimard, La Pléiade, París, 1972. Y proseguía RIMBAUD: “Esta lengua será del alma para el alma, y lo resumirá todo: perfumes, sonidos, colores, el pensamiento que atrapa al pensamiento y lo atrae. El poeta definiría la cantidad de lo desconocido que se despierta en su tiempo dentro del alma universal (...).”

bit like frozen images when you see them in black and white, and then they come alive through the painting or the object that fate assigns them. Or else the way I transform them.”¹¹ I was recently reflecting on Calvo: “perhaps one the things I find most disconcerting reading Arthur Rimbaud, with his timeless voice, is his suggestion, so far ahead of its time, that there are other ways of feeling and seeing. There is that extremely unsettling, stark and categorical idea he wrote in a letter to another poet in 1871: [...] Trouver une langue; du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra”¹². It is one of the most moving statements ever

¹⁰ JEAN GENET, *L'atelier d'Alberto Giacometti* (*El objeto invisible*, p. 75).

¹¹ CARMEN CALVO, unpublished text by the artist, X/2013.

¹² “[...] A language must be found—Moreover, every word being an idea, the time of a universal language will come!”. ARTHUR RIMBAUD: “Lettre du voyant” [Letter of the Seer], letter to PAUL DEMENY, 15 May 1871. *Œuvres complètes*, La Pléiade, Paris, Gallimard, 1972. And RIMBAUD continued: “This language will be of the soul for the soul, containing everything, smells, sounds, colors, thought holding on to thought and pulling. The poet would define the amount of the unknown awakening in his time in the universal soul...”. RIMBAUD, *Complete Works, Selected Letters: A Bilingual Edition*, ed. and trans. Wallace Fowlie, rev. Seth Whidden, Chicago and London, University of Chicago Press, 2005, p. 379.

puertas que asoma hacia ese desconocido lugar donde habita la creación. Como expresara también Bonnefoy, la lengua ansiada por Rimbaud no surgiría entre las lenguas conocidas que nos rodean sino más bien de una palabra distinta, destilada por la voz del arte, expresión también de un cierto y fértil desarreglo sensorial¹³, el que supone la experiencia artística¹⁴. Este es el punto, –el de un nuevo lenguaje, una voz distinta y no hollada entre nosotros–, que es necesario sentenciar.

Al cabo, el cómo somos ha sido el objeto de la historia del arte, tumbas y templos han tratado de acercarse a la representación de los rasgos de quien existiera en otro tiempo. Simulacro y paroja para mostrar lo que no sería ya más que un despojo, desconocidos retratos los que ornan, por lo general irreconocibles para sus próximos que les amaron, los túmulos. Mas ¿por qué esa pasión obsesiva por retratar, como pareciendo proponer la permanencia de quien se marchó? Como bien señala Yves Bonnefoy, cualquier retrato refiere la muerte, lo que equivale a afirmar que retratar supone ejercer una

expressed by this troubled and restless poet, and one of the doors leading to that unknown place where creation resides. As Bonnefoy also pointed out, the language Rimbaud longed for did not arise from among the known languages around us, but rather from a different kind of word, distilled from the voice of art, and was also the expression of a certain fertile sensory realignment,¹³ the product of artistic experience.¹⁴ This is the point – the one about a new language, a different voice, a path not trodden by us – that must be emphasised.

The history of art has ultimately concerned itself with how we are; tombs and temples have sought to represent the features of those who existed in another era. Such likenesses are a paradox, showing what would be no more than human remains, unknown portraits adorning tombs, generally unrecognisable to those close to them who loved them. But why this obsessive passion for portraiture, as if we were apparently proposing that those who have departed should remain behind? As Yves Bonnefoy rightly notes, any portrait reflects death, which

conciencia activa de la trascendencia¹⁵. La *agresión* que Picasso realiza al rostro de las señoritas de la calle Avinyó, supondría una reflexión de hasta qué punto el arte de nuestro tiempo podía plantear interrogantes sobre *el otro* que está ahí. Aquello era 1907, hace más de un siglo.

“Esta región secreta, esta soledad donde los seres –también las cosas– se refugian, es la que da tanta belleza a la calle”¹⁶. De alguna manera, las sombras, nubes, elementos suspendidos, objetos o elementos, pelo o algodón, antifaz o crin, tiza o fragmento, porción de lodo o venda cegando a veces los retratos de Carmen Calvo, –o, por el contrario, la mención a los retratos que pueden

¹³ En *ibid.*

¹⁴ ALFONSO DE LA TORRE, *Carmen Calvo. La artista impura*, Fundación Antonio Pérez-Diputación de Cuenca, Cuenca, 2013.

¹⁵ Nos estamos refiriendo a YVES BONNEFOY, “Observaciones sobre el retrato”. Versión española en *La nube roja*, Editorial Síntesis, Madrid, 2003, pp. 139 y ss.

¹⁶ JEAN GENET, *El objeto invisible. Escritos sobre arte, literatura y teatro*, op. cit., p. 43.

amounts to saying that portraying people involves exercising an active awareness of transcendence.¹⁵ The “assault” Picasso committed on the faces of the young ladies in the Calle Avinyó represents a reflection on how far the art of our time could raise questions about *the other* who is there. That was in 1907 – over a century ago.

“This secret region, this solitude where beings – and also things – take refuge, is what makes the street so beautiful.”¹⁶ Somehow the shadows, the clouds, the hanging elements and objects, the hair and cotton, the masks and manes, the chalk and fragments, the pieces of clay and the bandages that sometimes blindfold Carmen Calvo’s portraits – or, on the other hand, the allusion to portraits that may reflect the emptiness of inhabited

¹³ RIMBAUD: “Lettre du voyant”.

¹⁴ ALFONSO DE LA TORRE, *Carmen Calvo: la artista impura*, Fundación Antonio Pérez-Diputación de Cuenca, Cuenca, 2013.

¹⁵ I am referring to YVES BONNEFOY, “Remarques sur le portrait”, in *Dessin, couleur et lumière*, Paris, Mercure de France, 1995, pp. 23-42.

¹⁶ JEAN GENET, *L’atelier d’Alberto Giacometti (El objeto invisible*, p. 43).

referir el vacío de lugares habitados como nuestros *Silencio* o *Un lugar llano y desnudo*-, parecen responder a la desesperación de Giacometti cuando se lamentaba, ya al fin de su carrera, de que “todo se me dispersa”. Alcanzados todos los saberes del arte, el audaz escultor suizo planteaba la imposibilidad del *ver* con una conclusión reveladora: “no sabía”. Voz sincera de un artista que expresaba angustiosamente, con inquietud, la dificultad de la visión y de la interpretación de lo real, sobre la que conservará, sí, dos teorías: no se trataba tanto de representar lo visible como de situarse en la idea del ser y percibir, precisamente, su carácter ilusorio, *las sombras que el ojo acepta*, tantas, que viene a concluir en una cierta revelación acongojante: todo es nada. “El hombre es esa noche, esa Nada vacía”, sentenciaba desgarrado Hegel¹⁷ o, lo que también es lo mismo, el arte sería, ni más ni menos, el obstáculo que impide la revelación sobre la que se indaga, pues la imagen, por perfecta o conmovedora que sea, propone un cierto extravío de la presencia. Calvo descarta la ironía, su creación está, en cierta medida, plena de reticencias, pues su obra se establece deliberadamente

fuerá de cualquier consolación. Hay algo en su quehacer de distancia, rumor silencioso y lejanía en el fondo de sus propuestas que no le impiden golpear al azar, aquí y acullá, del derecho y del revés, en todos los sentidos, imparcial en el furor de sus imágenes, furibunda hasta en las propuestas de placer, porque el “mal” que padece, la sublevación de su ser de artista, su inmensa sed, no es la mención a un extravío que pudiese repararse, ni a un deseo anhelado. Es el embate con el mundo visible que no comprende y, por tanto, su inspiración es tan clásica

¹⁷ “El hombre es esa noche, esa Nada vacía, que contiene todo dentro de su simplicidad indivisa: una riqueza de un número infinito de representaciones, de imágenes, de las que ninguna viene precisamente a la mente, o (también) en tanto que no están (allá) realmente presentes. Es la noche, la interioridad –o– la intimidad de la Naturaleza la que encontramos: –(el) Yo– personal puro. Las fantasmagóricas representaciones se rodean de noche; por aquí surge bruscamente una cabeza ensangrentada; por allá, otra blanca aparición; y todas desaparecen con la misma brusquedad. Es esa noche lo que entrevemos cuando miramos a un hombre a los ojos: sumergimos entonces nuestras miradas en una noche que deviene terrible; es la noche del mundo que se presenta ante nosotros. *Conferencias (1805-1806)*”. Citado por GEORGES BATAILLE en su artículo “Hegel, la Mort et le Sacrifice”, *Œuvres complètes de Georges Bataille*, vol. IX, Éditions Gallimard, París, 1955, pp. 326-345. Versión española: GEORGES BATAILLE, “Hegel, la muerte y el sacrificio”, El Aleph, Buenos Aires, 1999.

places, such as *Silencio* [Silence] and *Un lugar llano y desnudo* [A Plain, Bare Place] here – seem to echo Giacometti’s despair when he complained, by now at the end of his career, that “everything is slipping away from me”. Having acquired all the wisdom of art, the audacious Swiss sculptor considered the impossibility of *seeing*, with a revealing conclusion: “I did not know.” It is the sincere voice of an artist expressing, with anguished concern, the difficulty of seeing and interpreting reality, on which he held two theories: it was not so much a matter of representing the visible as of focusing on the idea of being, and perceiving, precisely, its illusory character: “the shadows the eye can take”; these are so many that his final conclusion is a harrowing revelation: all is nothing. “Man is that night, that empty Nothingness”, declared Hegel despairingly,¹⁷ or to put it another way, art is, more or less, the obstacle preventing the revelation that is being explored, for an image, however perfect and moving, involves a certain loss of presence. Calvo excludes irony; her work is, to a certain extent, full of reticence, for it deliberately stands beyond the scope

of consolation. There is a certain element of distance, a silent murmuring and a remoteness at the basis of her projects, but they do not prevent her from striking out at random, hither and yon, left and right, in every direction, impartial in the fury of her images, frenzied even in her suggestions of pleasure, because the “malady” she suffers, her rebelliousness as an artist, her raging thirst, are not directed towards a loss that could be repaired, or a desperate longing. They are an assault on the visible world which she does not understand, and her inspiration

¹⁷ “Man is that night, that empty Nothingness, which contains everything in its undivided simplicity: the wealth of an infinite number of representations, of images, not one of which comes precisely to mind, or which [moreover] are not [there] insofar as they are really present. It is the night, the interiority–or–the intimacy of Nature which exists here: [the] pure personal-Ego. In phantasmagorical representations it is night on all sides: here suddenly surges up a blood-spattered head; there, another, white, apparition; and they disappear just as abruptly. That is the night that one perceives if one looks a man in the eyes: then one is delving into a night which becomes terrible; it is the night of the world which then presents itself to us. *Lectures (1805-1806)*.” Quoted by GEORGES BATAILLE in his article “Hegel, la mort et le sacrifice”, in *Œuvres complètes de Georges Bataille*, vol. IX, Paris, Gallimard, 1955, pp. 326-345. English version: “Hegel, Death and Sacrifice”, in *Yale French Studies*, 78, On Bataille, New Haven, Yale University Press, 1990, pp. 9-28 (p. 9).

como de fondo trágico, pues es tormento reservado a su persona, concedido como un misterioso privilegio. Fuera del alcance humano y a ras de tierra. “¿Qué sería del mundo si fuésemos humanos?”, sentenciará la artista al titular una obra de 2013.

Carmen Calvo abre la trampa cerrada frente a la supuesta inmutabilidad de la realidad y justamente, en ese punto, el voluntario engaño de la pérdida de la presencia es el que parece develar la artista, pues la representación, había escrito Bataille, representa la alteración, y crear es el gran ensayo de la vida: “Esta dificultad anuncia la necesidad del *espectáculo* o, en general, de la *representación*, sin cuyos ensayos podríamos, respecto de la muerte, permanecer extraños, ignorantes, como aparentemente están las bestias. Nada es menos animal, en efecto, que la ficción, más o menos alejada de lo real, de la muerte. El Hombre no vive solamente de pan sino de comedias por las cuales se engaña voluntariamente. En el Hombre, es el animal, el ser natural, el que come. Pero el Hombre asiste al culto y al espectáculo. Y además puede leer: en-

tonces la literatura prolonga en él, en la medida en que es soberana, auténtica, la magia obsesionante de los espectáculos, trágicos o cómicos”¹⁸. Crear es un engaño, podemos concluir.



¹⁸ GEORGES BATAILLE en su artículo “Hegel, la muerte y el sacrificio”, *op. cit.*

is therefore both classical and fundamentally tragic, for it is a torment reserved for her personally, granted as a mysterious privilege. Beyond human reach yet bound to the earth. “What would become of the world if we were human?” asked the artist in the title of a work in 2013.

Carmen Calvo springs the trapdoor on the supposed immutability of reality, and what she seems to reveal at that very point is the wilful deception of the loss of presence, for representation, as Bataille had written, represents alteration, and creation is the great enterprise of life: “This difficulty proclaims the necessity of *spectacle*, or of *representation* in general, without the practice of which it would be possible for us to remain alien and ignorant in respect to death, just as beasts apparently are. Indeed, nothing is less animal than fiction, which is more or less separated from the real, from death. Man does not live by bread alone, but also by the comedies with which he willingly deceives himself. In Man it is the animal, it is the natural being, which eats. But Man takes part in rites and performances. Or else he can read: to the extent

that it is sovereign-authentic-, literature prolongs in him the haunting magic of performances, tragic or comic.”¹⁸ We might conclude that creation is a big lie.



¹⁸ GEORGES BATAILLE, in his article “Hegel, Death and Sacrifice”, p. 20.



ALGUNAS DE LAS ILUSTRACIONES QUE ACOMPAÑAN ESTA PUBLICACIÓN PROCEDEN DEL INTERCAMBIO EPISTOLAR CON LA ARTISTA. INCONGRUENCIA CONGRUENTE, CAPRICO DEL AUTOR SI SE QUIERE, O PISTAS PROPUESTAS PARA FINOS OBSERVADORES QUE PARECEN ESENCIALES PARA DESVELAR CIERTOS ASUNTOS. LO LLAMAMOS EN LA FICHA: "IMAGEN RE-COPILADA POR CARMEN CALVO". TAL SON LAS TARJETAS POSTALES, VIEJAS FOTOGRAFÍAS, IMÁGENES DEL TRABAJO EN SU ANTIGUO ESTUDIO VALENCIANO DE LA CALLE SANTA ISABEL, RETRATOS DE SUS ANAQUELES, INVITACIONES, FOLLETOS O PUBLICACIONES POLVORIENTAS. RETAZOS DE UN MUNDO ANTIGUO, EN CIERTA MEDIDA EL IMAGINARIO CREATIVO DE ESTA CREADORA SE SURTE DE UNA PANOPLIA DE IMÁGENES QUE PARECE, EN PRINCIPIO, PODRÍA COOPERAR EN LA COMPRENSIÓN DE SU MUNDO SINGULAR. EN TODO CASO, HAN DE VERSE COMO ILUSTRACIONES POÉTICAS, O FRAGMENTOS CONGELADOS DEL TIEMPO, VIAJE IMAGINARIO POR ALGUNO DE LOS VERICUETOS DEL UNIVERSO DE CALVO. ES ESTA LA PRETENSIÓN DEL "CORRELATO OBJETIVO" DE ELIOT O, QUIZÁS, YA SE DIJO, LUDUS POÉTICA, PUES, COMO SABEMOS Y SE INSISTE EN LOS TEXTOS QUE SIGUEN, EXPLICAR EL ARTE, A PESAR DE LAS PÁGINAS QUE CONTINÚAN, ES, DESDE YA, VANO EMPÉRIO.

SOME OF THE ILLUSTRATIONS INCLUDED IN THIS CATALOGUE COME FROM CORRESPONDENCE WITH THE ARTIST. A CONSISTENT INCONSISTENCY, A WHIM OF THE AUTHOR, IF YOU LIKE, OR CLUES FOR ACUTE OBSERVERS WHICH SEEM ESSENTIAL TO REVEAL CERTAIN ISSUES. IN THE CATALOGUE ENTRIES I REFER TO THEM AS "IMAGES COMPILED BY CARMEN CALVO". THEY ARE THINGS LIKE POSTCARDS, OLD PHOTOGRAPHS, IMAGES OF WORKING IN HER OLD STUDIO IN VALENCIA IN THE CALLE SANTA ISABEL, PICTURES OF HER SHELVES, INVITATIONS, LEAFLETS AND DUSTY BOOKS AND MAGAZINES: BITS AND PIECES FROM A WORLD OF THE PAST, A PANOPLY OF IMAGES WHICH IN SOME DEGREE FORMS THE CREATIVE IMAGINARY OF THIS ARTIST, AND MIGHT, IN PRINCIPLE, HELP US TO UNDERSTAND HER DISTINCTIVE WORLD. IN ANY CASE, THEY SHOULD BE SEEN AS POETIC ILLUSTRATIONS, OR FROZEN FRAGMENTS OF TIME, AN IMAGINARY JOURNEY ALONG SOME OF THE ALLEYWAYS OF CALVO'S WORLD. THIS IS THE PURPOSE OF ELIOT'S "OBJECTIVE CORRELATIVE", OR PERHAPS IT IS JUST A POETIC LUDUS, AS HAS ALREADY BEEN SUGGESTED, SINCE WE KNOW – AND THIS WILL EMPHASISED IN THE FOLLOWING TEXTS – THAT IN SPITE OF ALL THAT IS WRITTEN HERE, TO EXPLAIN ART IS, FROM THE OUTSET, A HOPELESS TASK.



SER ARTISTA ES FRACASAR COMO NADIE SE ATREVE A FRACASAR

SAMUEL BECKETT¹

¹ Citado por MICHAEL PEPIATT, *En el taller de Giacometti*, Elba, Barcelona, 2011, p. 40

TODAS LAS SOMBRAS QUE EL OJO ACEPTA

[Comentarios de obras]

ALFONSO DE LA TORRE

ALL THE SHADOWS THE EYE CAN TAKE

[Notes on the Works]

TO BE AN ARTIST IS TO FAIL, AS NO OTHER DARE FAIL

SAMUEL BECKETT¹

¹ Quoted in MICHAEL PEPIATT, *En el taller de Giacometti*, Barcelona, Elba, 2011, p. 40

1

SERIE PAISAJES (RECONSTRUCCIÓN), 1980
[LANDSCAPE SERIES (RECONSTRUCTION)]

Técnica mixta. Barro cocido sobre lienzo
Mixed media. Fired clay on canvas

118 x 85 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA,
MADRID

UNA ARQUEOLOGÍA DE LA PERCEPCIÓN, ESTABLECIÓ MARGIT Rowell en el texto que sigue a estas líneas y que acompañaba las obras, de este mismo período, que Carmen Calvo mostró en el Guggenheim Museum en un año mítico para el arte español: 1980. Eran, así se titulaba la exposición, *nuevas imágenes desde España*, anunciadoras parecía de un nuevo tiempo en lo artístico consecuencia del cambio en lo político, llegaba así la década multicolor y una nueva generación de artistas. Una tarea, de la pintora Carmen Calvo, capaz de unir un aire acumulativo de pequeñas formas, construidas pacientemente con arcilla, luego pintadas y montadas sobre la superficie de la pintura, sujetas en la misma mediante hilo, como el arqueólogo reúne sus hallazgos, los fragmentos hallados en la excavación, el forense reconstruyendo los restos encontrados en el crimen o el mercero reúne las muestras de sus productos, con severo aspecto de caprichosa ordenación, pudiendo aquí sentenciar con Joan Antonio Toledo lo de “su falso sistema de clasificación”², en el sentido de

² JOAN ANTONIO TOLEDO. Presentación al catálogo de la exposición: Galería Vandrés, *Carmen Calvo. Pinturas*, Madrid, 27 abril-27 mayo 1979, s/p, p. 1.

AN ARCHAEOLOGY OF PERCEPTION WAS ESTABLISHED BY Margit Rowell in the text following this, written to accompany Carmen Calvo's exhibition of works from this same period held at the Guggenheim Museum in 1980, that *annus mirabilis* of Spanish art. As the title of the show put it, they were “new images from Spain”, apparent harbingers of a new era in the art world resulting from a change in the political world, and so the rainbow decade began and a new generation of artists came on the scene. Carmen Calvo's work managed to form an impression by accumulating little shapes, patiently constructed in clay and then painted and mounted on the surface of the painting, attached to it with thread, like an archaeologist assembling the fragments discovered in an excavation, or a pathologist reconstructing the remains found at a crime scene, or a haberdasher putting together samples of his wares, with a stern air of whimsical organisation, for which we might echo Joan Antonio Toledo's lapidary phrase about “her false classification system”,² in the

² JOAN ANTONIO TOLEDO. Introduction to exhibition catalogue: *Carmen Calvo: pinturas*, Madrid, Galería Vandrés, 1979, p. 1.



estar dominado por una ordenación arbitraria de gran carga poética, concluyendo estamos ante “un mundo obsesivo de clasificaciones, archivos y reconstrucciones imaginarias”³. Muchas de las interpretaciones de ese tiempo abocan a considerar a esta artista, con abulia clasificadora, una heredera de las labores manufacturadas locales, la cerámica valenciana, mas, obvio es decir que, aun partiendo de dicha tradición, su estirpe de artista viajaba por otros derroteros que más bien podrían adscribirse a un modo singular de comprender la pintura, viajera hacia un encuentro, también, con el espacio tridimensional. Tituladas o subtituladas con frecuencia “recopilaciones”, otros títulos de 1989, casi seriales, podrían recordarse y permiten comprender algunas de sus intenciones en las que, como se ve, no se excluye un timbre lírico: *Ofrendas*, *Ordenación*, *Promesas*, *Hojas*, *Recuerdos* o *Fósiles*, y ese aspecto acumulativo de las imágenes creadas podía ser compatible con un aire musical, de notas que danzan en el espacio vacío del lienzo o soporte, o bien, establecerse en la pintura con aire de marea, de una suerte de sentido del *corpus* de la totalidad de las piezas que, cual enjambre

danzarán, hojas del árbol que mece el viento o grupo de estorninos, parecen moverse en su conjunto con curiosa unidad. Y así, esta obra que comentamos guarda curiosas concomitancias con otra, de 1977⁴, que posee el citado Guggenheim Museum en su colección.

Esta pintura *Serie Paisajes (Reconstrucción)* (1980), actualmente en la Colección del MNCARS, se corresponde con la Beca para la Investigación de Nuevas Formas Expresivas que el Ministerio de Cultura le concedió a la artista en 1980. En palabras de Carmen Calvo, “esta es una de las piezas de mis trabajos realizados en barro cocido que ocuparon mi quehacer entre 1973-1983. Fueron realizados de modo serial, sin titular, y el tema está tomado de un dibujo de Van Gogh que representa un árbol al viento⁵,

³ JOAN ANTONIO TOLEDO, *Introducción*, p. 2.

⁴ Era el número 13 de la exposición que luego citamos: *Anthology (Landscape)-(Recopilación-Paisaje)*, 1977, arcilla blanca sobre lienzo montado en panel de madera, 150 x 190 cm, Collection The Solomon R. Guggenheim Museum.

⁵ VINCENT VAN GOGH, *Árbol golpeado por el viento*, La Haya, VIII/1883, óleo sobre tela.



VINCENT VAN GOGH. ÁRBOL GOLPEADO POR EL VIENTO, La Haya, VIII/1883. Óleo sobre tela / Oil on canvas

sense of being dominated by an arbitrary arrangement that is richly poetic, and conclude that we have here “an obsessive world of classification, archiving and imaginary reconstruction”.³ Many interpretations of that period concluded that this artist, a compulsive classifier, is heir to a local tradition of craft manufacturing, Valencian ceramics, but clearly, even if she started from that tradition, her artistic lineage followed other paths which could more properly be ascribed to a distinctive approach to painting, and she also developed towards an encounter with three-dimensional space. Other works from 1989 that could be recalled here, almost serial in nature and often titled or subtitled “anthologies”, give us some appreciation of her intentions, which, as we can see, are not without lyrical overtones: *Ofrendas* [Offerings], *Ordenación* [Ordering], *Promesas* [Promises], *Hojas* [Leaves], *Recuerdos* [Memories] and *Fósiles* [Fossils]. This cumulative aspect of the images she creates might suggest a musical dimension, like notes dancing in the empty space of the

³ JOAN ANTONIO TOLEDO, *Introduction*, p. 2.

un pequeño apunte del verano de 1883 que encontré en las conocidas ‘Cartas’ a su hermano Theo. Las cientos de pequeñas piezas de barro cocido o gres, realizadas a mano, nos hablan de la pintura, el traslado de esta materia a la escultura. Las piezas son fragmentos de pintura fosilizada, así lo he querido representar. Cada pieza sigue el hilo del dibujo, con un fondo de lienzo se adhieren, cosiéndolas con hilo de palomar, a modo de reconstrucción arqueológica⁶. *Vestigios revisitados*⁷, como titulará una de sus individuales en París, agrupaciones de pequeños elementos convertidos en mínimas esculturas minerales, que ya se dijo pueden ser de aire taxonomico o melódico, mas también ubicarse en el plano pictórico con aspecto de cortina, de cascada de formas que parecen evocar un aire de ninfeas mineralizadas. De

⁶ Este texto y los que siguen no hubieran sido posibles sin la colaboración de la artista. Las conversaciones desarrolladas con el autor del texto sobre algunas piezas expuestas, diálogos desarrollados a lo largo del pasado año 2013, escrituralmente en muchas ocasiones, fueron fundamentales para la aproximación y comprensión de algunas de sus intenciones creadoras. Conversación de CARMEN CALVO con el autor, 21/X/2013.

⁷ Galerie Thessa Herold, *Vestiges revisités*, París, otoño-invierno, 1998-1999.

canvas or support, or something settled in the painting, like a tide, a certain sense of a *corpus* of all the pieces seemingly moving together in a strangely coordinated way, like a dancing swarm of insects, or the leaves of a tree swaying in the wind, or a flock of starlings. And in this respect, the work before us is curiously concomitant with another, from 1977,⁴ belonging to the collection of the above-mentioned Guggenheim Museum.

This painting, *Serie Paisajes (Reconstrucción)* [Landscapes Series (Reconstruction)] (1980), now in the collection of the Reina Sofía Museum in Madrid, was made in response to the scholarship for research into new forms of expression which the Ministry of Culture awarded the artist in 1980. In Carmen Calvo’s own words, “this is one of the works in fired clay which occupied me between 1973 and 1983. They were done without titles in series, and the subject is taken from a drawing by Van Gogh depicting a tree in the wind,⁵ a little sketch from the summer of 1885 that I found in his famous “Letters” to his brother Theo. The hundreds of little pieces of fired clay or stoneware,



VINCENT VAN GOGH. DOS ÁRBOLES SOLITARIOS BAJO NUBES DE TORMENTA, AL FONDO UN MOLINO DE VIENTO, Nuenen, verano / summer, 1885. Tiza negra difuminada realizada con blanco / Shaded black chalk with white heightening. 29 x 22,5 cm. Rijksmuseum, Ámsterdam

produced by hand, speak of paint, the transmutation of this material into sculpture. The pieces are fragments of fossilised paint: that’s how I wanted to represent it. Each piece follows the lines of the drawing, fixed to a canvas background by sewing them on with twine, like an archaeological reconstruction”.⁶ *Vestiges revisités* [Remains Revisited],⁷ as she later titled one of her solo exhibitions in Paris, groupings of small elements which became little mineral sculptures, which, as has already been said, sometimes convey a taxonomic or melodic feeling, but also hang on the painting plane like a

⁴ It was item no. 13 in the exhibition cited above: *Anthology (Landscape)- (Recopilación-Paisaje)*, 1977, white clay on canvas mounted on wooden panel, 150 x 190 cm, The Solomon R. Guggenheim Museum Collection.

⁵ VINCENT VAN GOGH, *A Wind-Beaten Tree*, The Hague, August 1883, oil on canvas.

⁶ This text and those following could not have been written without the artist’s collaboration. Her conversations with the author on some of the pieces exhibited here, a dialogue conducted over the course of the past year, 2013, very often in writing, have been crucial to approaching and understanding some of her creative intentions. Conversation between CARMEN CALVO and the author, 21/X/2013.

⁷ Carmen Calvo: *Vestiges revisités*, Galerie Thessa Herold, París, Autumn-Winter, 1998-1999.



Imagen recopilada por / Image compiled by CARMEN CALVO. VALENCIA. ENTRE NARANJOS, ca. 1967

este tiempo son, y se mostraban también en la exposición, sus paisajes de tizas de colores, capaces de evocar un territorio viajero entre las enseñanzas de Klee y Kandinsky que habían sido capitales para la formación del artista surgido a partir de los años cincuenta. Ella escribía en el catálogo de la exposición citada su fascinación por el arte egipcio, que, veinteañera, contempla con

curtain, a cascade of shapes which seem to evoke an impression of mineralised water-lilies. Other works from this period, also shown in the exhibition, were her landscapes in coloured chalk, capable of conjuring up a territory shifting between the teachings of Klee and Kandinsky, which played a vital part in her training from the fifties onwards. In the catalogue of the exhibition mentioned previously she wrote of her fascination with Egyptian art, at which she gazed avidly, in her twenties, in the Louvre in 1971, emphasising that: "My development is based on the idea of archaeology, an idea that fascinates me: the concept of repetition and recovery of the object. In 1971 I travelled to Paris and stayed there for two months to study the work of Paul Cézanne and Henri Matisse. I became acquainted with the Egyptian art in the Louvre. I was interested in archaeology and all that surrounded it – most of all, the processes of discovering, reconstructing and compiling archaeological remains of Near Eastern cultures. These elements and materials would serve as a source of inspiration for my later works. I am aware that definitions are always dangerous – they

compunction in the Louvre parisino in 1971, subrayando que "mi desarrollo se basa en la idea de la arqueología, una idea que me fascina: el concepto de repetición y redescubrimiento del objeto. Me interesaba la arqueología y todo lo que la rodeaba –en especial el proceso de descubrimiento, reconstrucción y compilación arqueológica relativo a las culturas de Oriente. Estos elementos y materiales podrían servir como fuente de inspiración de mis últimos trabajos. Pienso que las definiciones son siempre peligrosas –tienden a reducir el concepto a unas pocas palabras, de un modo poco claro y simplista. Sin embargo, creo es necesario proporcionar claves al espectador. Tres aspectos me interesan en la pintura: forma, color y objeto. Comencé a pintar con óleo y acrílico tomando como sujeto el paisaje, tratado de una forma impresionista. Aún sigo interesada en el paisaje: lo utilizo para examinar la factura impresionista, pero no pinto con un estilo impresionista. Estoy todavía interesada con ciertas premisas tradicionales: la primacía de la idea en la pintura y los objetos del pintor. Considero que mi trabajo tiene ciertos antecedentes europeos, pero estoy vin-

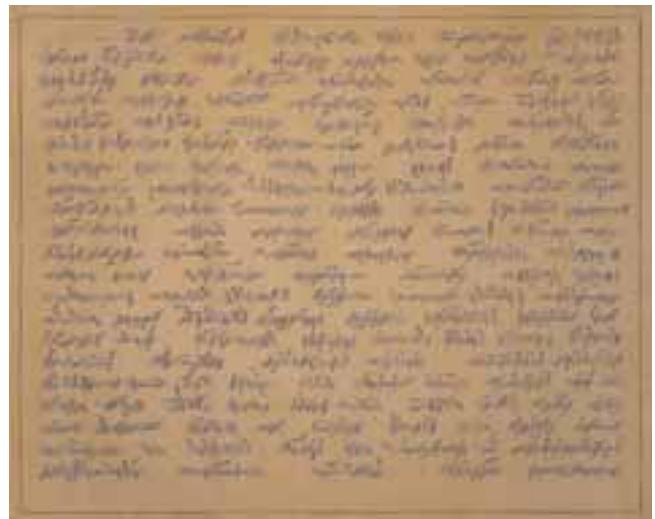
tend to reduce a concept to a few words, which may become unclear and simplistic. However, I believe that it is necessary to provide these clues to the spectator. Three aspects in painting interest me: form, colour and object. I began with painting in oil and acrylic, and with the subject of landscape treated in an Impressionist manner. I am still interested in landscape; I use it to examine the facture of Impressionism, but do not paint in an Impressionist style. I am still concerned with traditional premises: the primacy of the idea of painting and the objects of the painter. I believe that my work has some European antecedents, but I have concerned myself with the sources of our native tradition: clay and all the materials that are in some way culturally related to the region where I live".⁸

⁸ CARMEN CALVO in *New Images from Spain*, The Solomon Guggenheim Museum, Nueva York, 1980, p. 48. The full text: "As Tapies so rightly says, we, in general, keep silent, because from the outset we resign ourselves to the impossibility of explaining our work in a few words; one would still have to discover many of the things we have incubated throughout months and years. Or as Henri Matisse said, the best explanation of his

culada con las fuentes de mi tradición natal: barro y los materiales que, en cierta manera, tienen que ver con la región que habito”⁸.

⁸ CARMEN CALVO en *New Images from Spain*, The Solomon Guggenheim Museum, Nueva York, 1980, p. 48 (traducción de este autor). El texto al completo: “As Tapies so rightly says, we, in general, keep silent, because from the outset we resign ourselves to the impossibility of explaining our work in a few words; one would still have to discover many of the things we have incubated throughout months and years. Or as Henri Matisse said, the best explanation of his style a painter can offer will be found in his canvases themselves. By this I mean to say that it is difficult to explain one's work. The task of experimentation the painter sets himself, the constant battle with his materials, the manipulation of the abandoned materials he attempts to recover—all this forms part of my creative process. I paint with the ordinary objects of the painter (or those close to my cultural milieu) : pencils, sandpaper, colored chalk, canvases, tubes of oil paint, rags... Or clay, which is linked with my past work in ceramics; white or red clay with which I produce forms and order and number them. My development is based on the idea of archaeology, an idea that fascinates me: the concept of repetition and recovery of the object. In 1971 I traveled to Paris and stayed there for two months to study the work of Paul Cezanne and Henri Matisse. I became acquainted with the Egyptian art in the Louvre. I was interested in archaeology and all that surrounded it – most of all, the processes of discovering, reconstructing and compiling archeological remains of Near Eastern cultures. These elements and materials would serve as a source of inspiration for my later works. I am aware that definitions are always dangerous,– they tend to reduce a concept to a few words, which may become unclear and simplistic. However, I believe that it is necessary to provide these clues to the spectator. Three aspects in painting interest me: form, color and object. I began with

style a painter can offer will be found in his canvases themselves. By this I mean to say that it is difficult to explain one's work. The task of experimentation the painter sets himself, the constant battle with his materials, the manipulation of the abandoned materials he attempts to recover—all this forms part of my creative process. I paint with the ordinary objects of the painter (or those close to my cultural milieu): pencils, sandpaper, colored chalk, canvases, tubes of oil paint, rags... Or clay, which is linked with my past work in ceramics; white or red clay with which I produce forms and order and number them. My development is based on the idea of archaeology, an idea that fascinates me: the concept of repetition and recovery of the object. In 1971 I traveled to Paris and stayed there for two months to study the work of Paul Cezanne and Henri Matisse. I became acquainted with the Egyptian art in the Louvre. I was interested in archaeology and all that surrounded it – most of all, the processes of discovering, reconstructing and compiling archeological remains of Near Eastern cultures. These elements and materials would serve as a source of inspiration for my later works. I am aware that definitions are always dangerous,– they tend to reduce a concept to a few words, which may become unclear and simplistic. However, I believe that it is necessary to provide these clues to the spectator. Three aspects in painting interest me: form, color and object. I began with painting in oil and acrylic, and with the subject of landscape treated in an Impressionist manner. I am still interested in landscape; I use it to examine the nature of Impressionism, but do not paint in an Impressionist style. I am still concerned with traditional premises: the primacy of the idea of painting and the objects of the painter. I believe that my work has some European antecedents, but I have concerned myself with the sources of our native tradition: clay and all the materials that are in some way culturally related to the Valencian region”.



CARMEN CALVO. Serie *ESCRITURAS*, 1984. Técnica mixta. Barro cocido, tela, lona, bastidor y chapa / Fired clay, fabric, tarpaulin, stretcher and metal sheet, 150 x 190 cm

painting in oil and acrylic, and with the subject of landscape treated in an Impressionist manner. I am still interested in landscape; I use it to examine the nature of Impressionism, but do not paint in an Impressionist style. I am still concerned with traditional premises: the primacy of the idea of painting and the objects of the painter. I believe that my work has some European antecedents, but I have concerned myself with the sources of our native tradition: clay and all the materials that are in some way culturally related to the Valencian region”.



CARMEN CALVO. Serie *ESCRITURAS*, 1983. Técnica mixta. Barro cocido, lona, pigmentos, chapa con bastidor / Mixed media. Fired clay, tarpaulin, pigments, metal sheet with stretcher, 150 x 190 cm

CARMEN CALVO

UNA ARQUEOLOGÍA DE LA PERCEPCIÓN⁹

MARGIT ROWELL

VALENCIA ES UNA CIUDAD EN CIERTO MODO GEOGRÁFICA, económica y culturalmente aislada de los principales circuitos de actividad artística dentro y fuera de España. Como ya señalábamos en otro lugar, en el periodo comprendido entre el final de la década de los cincuenta y los últimos años setenta la abstracción geométrica y el realismo crítico eran las tendencias hegemónicas en la región. Miquel Navarro y Carmen Calvo pertenecen a la generación que acusó el impacto generado por el movimiento Estampa Popular y el colectivo Equipo Crónica, ambos de Valencia. Y aunque a primera vista no parece que la práctica de estos dos artistas sea portadora de una conciencia social, sí se aproxima, más que cualquier otro lenguaje joven español, al objetivo de la vanguardia anterior: el de un arte que, al oponerse a las visiones académicas establecidas, aspira a cambiar los valores sociales y las injusticias existentes. Tanto Calvo como Navarro colaboraron durante breves períodos de

tiempo con el Equipo Crónica, una experiencia que sin duda condicionó sus respectivos enfoques artísticos. Los dos trabajaron también en fábricas de cerámica de Valencia, una ciudad que desde el Neolítico es célebre por la producción de ese material. Por tanto, su abandono de la pintura para adoptar la cerámica como soporte expresivo fue una decisión enraizada en sus vivencias y convicciones personales. Y dado que la habilidad manual goza de gran aprecio en Valencia, una ciudad básicamente agrícola e industrial, no cabe interpretar esa reincorporación a la técnica artesanal como un gesto antiartístico, sino más bien como una alternativa factible, si bien todavía poco valorada. Pero además, en su eliminación de las distinciones entre las bellas artes y la artesanía popular, los dos artistas expresaban un rechazo deliberado a las leyes artificiales del mercado y un deseo por redefinir la obra de arte, la actividad del artista y su papel ante la sociedad y el público del arte.

Es decir, que los inocuos paisajes de Calvo sí están motivados por una cierta conciencia social. Su proceso (de fabricación,

⁹ MARGIT ROWELL, "An Archaeology of Perception: Carmen Calvo", en *Ibid.*, pp. 33-34.



Serie PAYSAGE, 1986. Técnica mixta sobre lienzo. Bastidor con chapa / Mixed media on canvas, stretcher with metal sheet, 101 x 101 cm



MURAL, 1985. Técnica mixta. Barro cocido, pigmentos, cuerda sobre lienzo y bastidores / Mixed media. Fired clay, pigments, rope on canvas and stretchers, 170 x 136 cm

horneado, rotura, coloreado y cosido o encolado de piezas de arcilla sobre el lienzo) y su recurso a materiales nada convencionales (arcilla pero también tiza, fragmentos de cerámica, de cristal o de otras materias) se acercan a los del artesano. Con todo, no obstante la importancia del trabajo manual en este tipo de obra, sus referencias formales son de índole artística y cultural. Un elemento clave del realismo crítico del Equipo Crónica es la descontextualización que el colectivo emprendió de materiales formales y temáticos a partir de modelos consagrados de la historia del arte. De igual modo, la clara referencia de Calvo al Impresionismo francés [...] es irónica y crítica, trasladando los breves y rápidos trazos del pincel impresionista a unos «trazos» en barro, hechos a mano y coloreados. Tras atomizar los elementos de relieve, color o de juego de luz (preocupaciones, todas ellas, propias del Impresionismo), la artista procede a alinearlas sobre el lienzo como si se tratara de especímenes arqueológicos, destruyendo al hacerlo la mística de individualismo y genio que se asocia a la pintura impresionista.

Para los coetáneos de Calvo, el Informalismo de la década de los cincuenta continuaba siendo el modelo oficial de van-

guardia y, aunque ella no fuera indiferente a su expresión gestual y materiales naturales, al igual que otros artistas jóvenes se vio impelida a organizar y reexaminar los materiales culturales preexistentes para remoldearlos dentro del vocabulario de su propio tiempo. Calvo siente fascinación por la arqueología como sistema de clasificación; y si bien podría haberse visto influida por su ejemplo, adopta un sistema taxonómico arbitrario, espurio, dictado por su visión personal, articulado por sus propios ritmos. Su temática la forman modelos o motivos pictóricos preexistentes, que aíslla y traduce a artefactos concretos, recopilándolos en antologías o repertorios de signos plásticos que proyectan una nueva imagen y significado. El resultado es un comentario sobre los sentidos y fines del pintor desarrollado en relación con sus propias raíces y experiencia. En sus contradicciones perceptibles entre pintura y relieve, referencia pretérita y realidad presente, libertad y rigor clasificatorio –así como, en las que serían las contradicciones fundamentales, entre arte elevado y artesanía popular y entre invención formal y compromiso social–, la creación de Calvo es deliberadamente ambigua en relación con su voluntad estética final.



LETTRE. PARÍS, 1986. Técnica mixta. Acrílico y pigmentos sobre lona / Mixed media. Acrylic and pigments on tarpaulin, 150 x 150 cm



LETTRE. PARÍS, 1986. Técnica mixta. Acrílico y pigmentos sobre lona / Mixed media. Acrylic and pigments on tarpaulin, 150 x 150 cm



PAISAJE ST. DENIS. PARÍS, 1986. Técnica mixta. Collage, tierras y acrílico sobre bastidor / Mixed media. Collage, sand and acrylics on stretcher, 247 x 169 cm



PAISAJE. PARÍS, 1986. Técnica mixta. Acrílico, óleo y lona sobre contrachapado / Mixed media. Acrylic, oil and tarpaulin on plywood, 147 x 194 cm

**CARMEN CALVO
AN ARCHAEOLOGY OF PERCEPTION⁹**

MARGIT ROWELL

THE CITY OF VALENCIA IS SOMEWHAT ISOLATED –GEOGRAPHICALLY, ECONOMICALLY AND CULTURALLY– FROM THE MAIN CIRCUITS OF ARTISTIC ACTIVITY, BOTH IN SPAIN AND ABROAD. AS NOTED EARLIER, THE DOMINANT TENDENCIES IN THIS AREA FROM THE LATE FIFTIES TO THE LATE SEVENTIES WERE GEOMETRIC ABSTRACTION AND CRITICAL REALISM. MIQUEL NAVARRO AND CARMEN CALVO BELONG TO THE GENERATION WHICH FELT THE IMPACT OF VALENCIA'S ESTAMPA POPULAR AND EQUIPO CRÓNICA. ALTHOUGH THEIR WORK DOES NOT APPEAR ON THE SURFACE TO EXPRESS SOCIAL CONSCIOUSNESS, PERHAPS IT MORE CLEARLY APPROXIMATES THAN ANY OTHER YOUNG SPANISH IDIOM THE GOAL OF THE FORMER AVANT-GARDE: AN ART WHICH, THROUGH ITS OPPOSITION TO THE ESTABLISHED ACADEMIES, ASPIRES TO CHANGE EXISTING SOCIAL VALUES AND INEQUITIES.

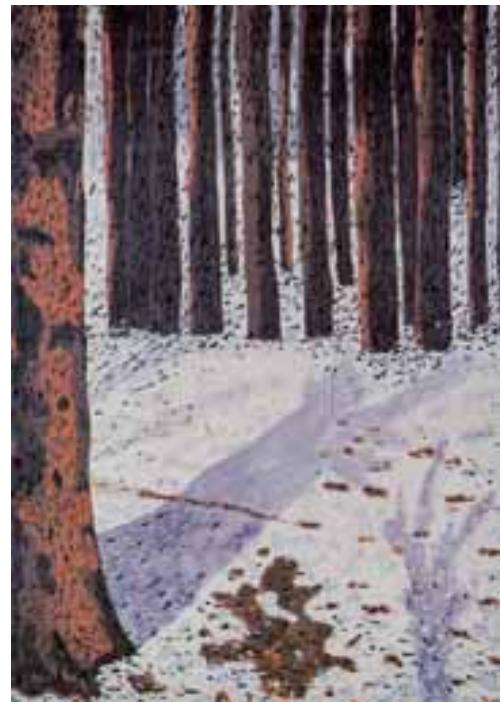
Both Calvo and Navarro worked for short periods with Equipo Crónica, and this experience surely colored their approach to art. Both have also worked in ceramic factories in Valencia, a city famous for its pottery production since neolithic times. So that when they abandoned painting to adopt ceramics as their expressive medium, their choice was rooted in personal experience and convictions. Because manual skills are held in high regard in Valencia primarily an agricultural and industrial region this reinstatement of a craft technique should not be interpreted as an anti-art gesture, but rather as a viable yet unvalidated alternative. However, in blurring the distinctions between fine art and popular craft, they also express their deliberate rejection of the artificial laws of the commercial market and a desire to redefine the work of art, the artist's activity, his role in society and the art public.

Thus Calvo's ingenuous landscapes are motivated by a certain social consciousness. Her process (of forming, firing,

⁹ MARGIT ROWELL, "An Archaeology of Perception: Carmen Calvo", in *Carmen Calvo: pinturas*, pp. 33-34.



CARMEN CALVO en su estudio / in her studio, Saint-Denis, París, 1987. © MICHEL CHASSAT



PARIS PAYSAGE, 1986. Técnica mixta. Acrílico y pigmentos / Mixed media. Acrylic and pigments, 247 x 169 cm

breaking, coloring and sewing or gluing clay pieces on the canvas) and her unconventional materials (clay, but also chalk, pottery shards, glass and others) are similar to those of the craftsman. Despite the importance of the manual labor associated with these works, however, her formal references are artistic and cultural. A crucial component of Equipo Crónica's critical realism is the decontextualization of formal and thematic material from the consecrated models of art history. Similarly, Calvo's overt reference to French Impressionism [...] is ironic and critical. She translates the quick, short strokes of Impressionist brushwork into handmade and hand-colored "strokes" in clay. After atomizing the elements of relief, color, play of light (all Impressionist concerns), the artist aligns them like archeological specimens on a canvas, thus destroying the mystique of individualism and temperament related to Impressionist painting.

For Calvo's contemporaries, the informalism of the fifties was still the official avant-garde model, and she was sensitive to its gestural expression and natural materials. Yet, like other younger artists, she felt compelled to order and reassess exis-

ting cultural materials and to recast them in the vernacular of her own time. Calvo is fascinated by archaeology as a system of classification. Although she may be influenced by its example, her own system of classification is arbitrary, spurious, dictated by her personal vision, articulated by her personal rhythms. Pre-existing modes or motifs of painting are her subject matter; she isolates and translates these subjects into concrete artifacts, compiling them into anthologies or repertoires of plastic signs which project a new image and meaning. The result is a comment on the painter's means and ends, developed in relation to the artist's roots and experience. In its visible contradictions between painting and relief, past reference and present reality, freedom and rigorous classification—as well as the more fundamental contradictions—between fine art and popular craft, and between formal invention and social commitment—Calvo's art is purposely ambiguous as to its ultimate aesthetic determination.



**NATURALEZAS, 1993-1994
[STILL LIVES]**

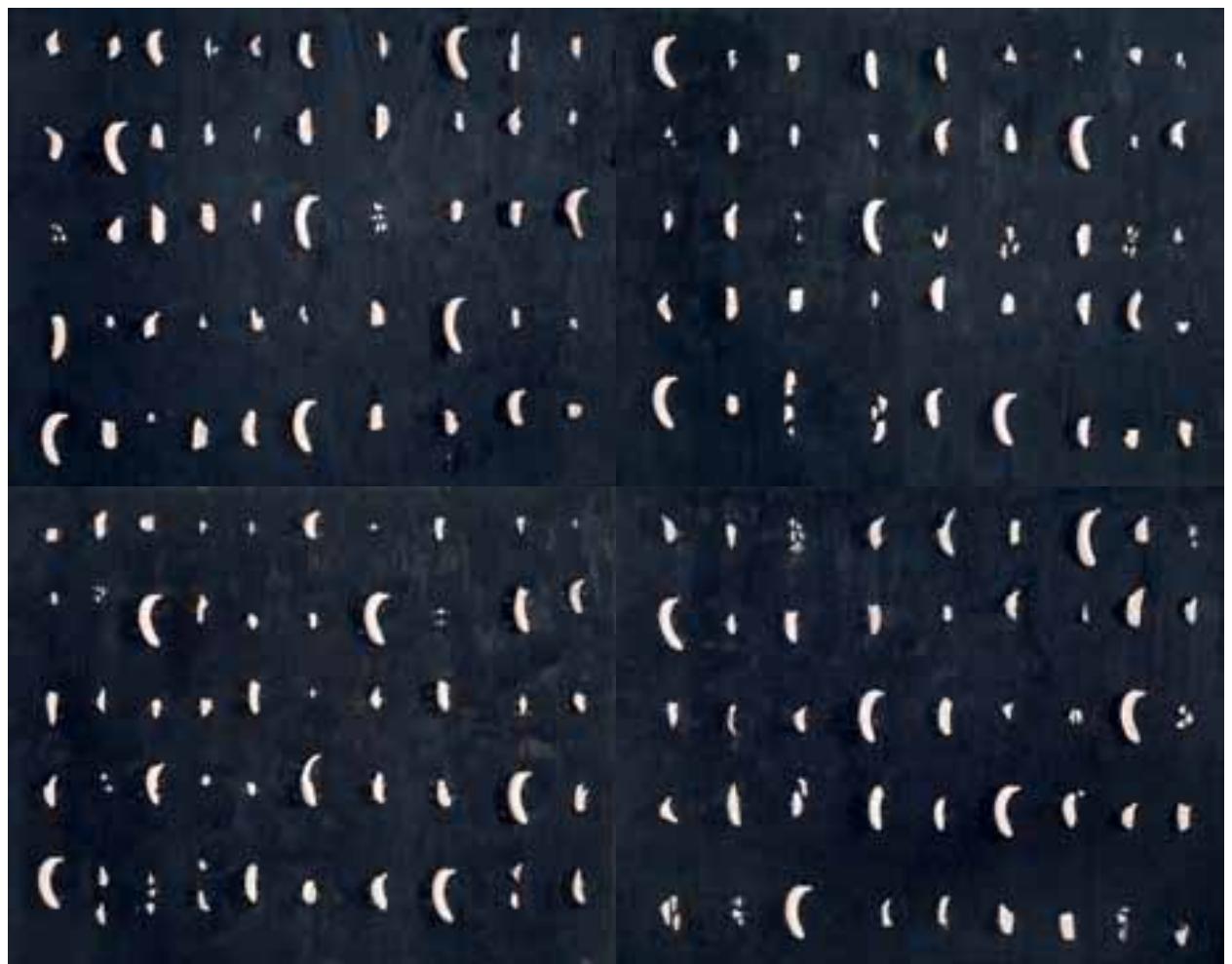
Técnica mixta. Barro cocido, hilo de palomar y pintura aislante sobre lienzo
Mixed media. Fired clay, twine and insulating paint on canvas
Políptico / polyptych, 300 x 380 cm
4 piezas / pieces, 150 x 190 cm c.u. / each
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA,
MADRID

“LA REGIÓN QUE HABITO”, ERAN LAS PALABRAS DE LA ARTISTA que concluían el anterior comentario y que nos sirven para comenzar este. Es sabido que el término “región” refiere un territorio singular, excluido de un territorio más amplio, una suerte de espacio acotado, de características propias, que habita la artista. Esa definición venía a proclamar la voz baja, el aire de recogimiento que no puede esquivar conocidas resonancias literarias, –Cernuda, Benet o Rulfo vienen ahora a la memoria–, la singularidad con que esta artista joven se situaba en ese mundo moderno, y muy frenético, de los ochenta.

Para la artista, *Naturalezas* (1993-1994) debe relacionarse con los primeros paisajes realizados en barro, como el que se comentara en las páginas anteriores. Ella explica sus intenciones al concebir esta pintura, que la muestran habitante de ese extraño reino, muy propio y capaz de plantear la modernidad sin esquivar un cierto retorno al orden clásico. Es bien sabido que a la agitación, en los momentos convulsos del devenir humano, la historia de las formas artísticas responde con una llamada hacia la

“THE REGION WHERE I LIVE” WERE THE ARTIST’S CLOSING words in the previous commentary, and they will serve as an opening for this one. The term “region”, of course, denotes a distinctive territory, separated off from a larger area, a sort of contained space with its own character, where she lives. This definition expresses the discretion, the air of self-absorption, with familiar and inescapable literary echoes (Cernuda, Benet and Rulfo come to mind here), the distinctive way this young artist took her place in the modern, highly frenetic world of the eighties.

In Carmen Calvo’s view, *Naturalezas* (1993-1994) must be seen in relation to her first landscapes in clay, such as the one commented on in the previous pages. She explains her intentions in conceiving this painting, which shows her inhabiting a strange and highly characteristic realm of her own, capable of suggesting modernity without evading a certain return to the classical order. As is well known, at turbulent moments in human affairs the history of artistic forms responds to upheaval by invoking tradition, in what has come to be known as a



tradición, eso que se ha venido conociendo como un retorno al orden, de tal modo que, como se vio en nuestro caso, se podía ser moderna y reparar, sin complejos, en los ancestros: “un orden arqueológico con unas formas en este caso concretas, hace evocar una naturaleza muerta. Así sucede con la presencia de un plátano, roto y numerado ficticiamente, realizado en gres, mediante un molde. Posteriormente es sujeto al lienzo, pintado con un tipo de impermeabilizante, negro, el llamado ‘caucho’, sosteniéndose las pequeñas y grandes piezas con hilo de palomar, usado también por los arqueólogos. Serie ‘reconstrucción’ se podría llamar, pues siempre se regresa al lugar de origen. Esta obra supone el inicio de los llamados ‘cuadros negros’ o ‘cauchos’, lectura y homenaje a la pintura española del Siglo de Oro: Sánchez Cotán, Zurbarán y más tarde las Pinturas Negras de Goya”. La realización en cuatro partes tenía que ver con la dificultad de crear obras de gran formato en un pequeño estudio, lo cual acabó generando una especial capacidad de la artista para concebir, en el sentido de proyectar, grandes trabajos: “todos estos ejercicios de escala, siempre por

falta de espacio, me facilitaron un modo de ver e imaginar en dimensiones no precisas”¹⁰. Sin dudarlo, esta obra tendrá relación, como señala la artista, con la inmediata ocupación de Calvo en los cuadros negros, los que ella llama “cauchos”, de deliberada vocación objetual, repletos de objetos, de los que se muestra en el CEART una selección de cuatro extraordinarios, como el primero que abrirá la lista, cuyas intenciones se revelan desde el título: *El gran teatro del mundo* (1998).



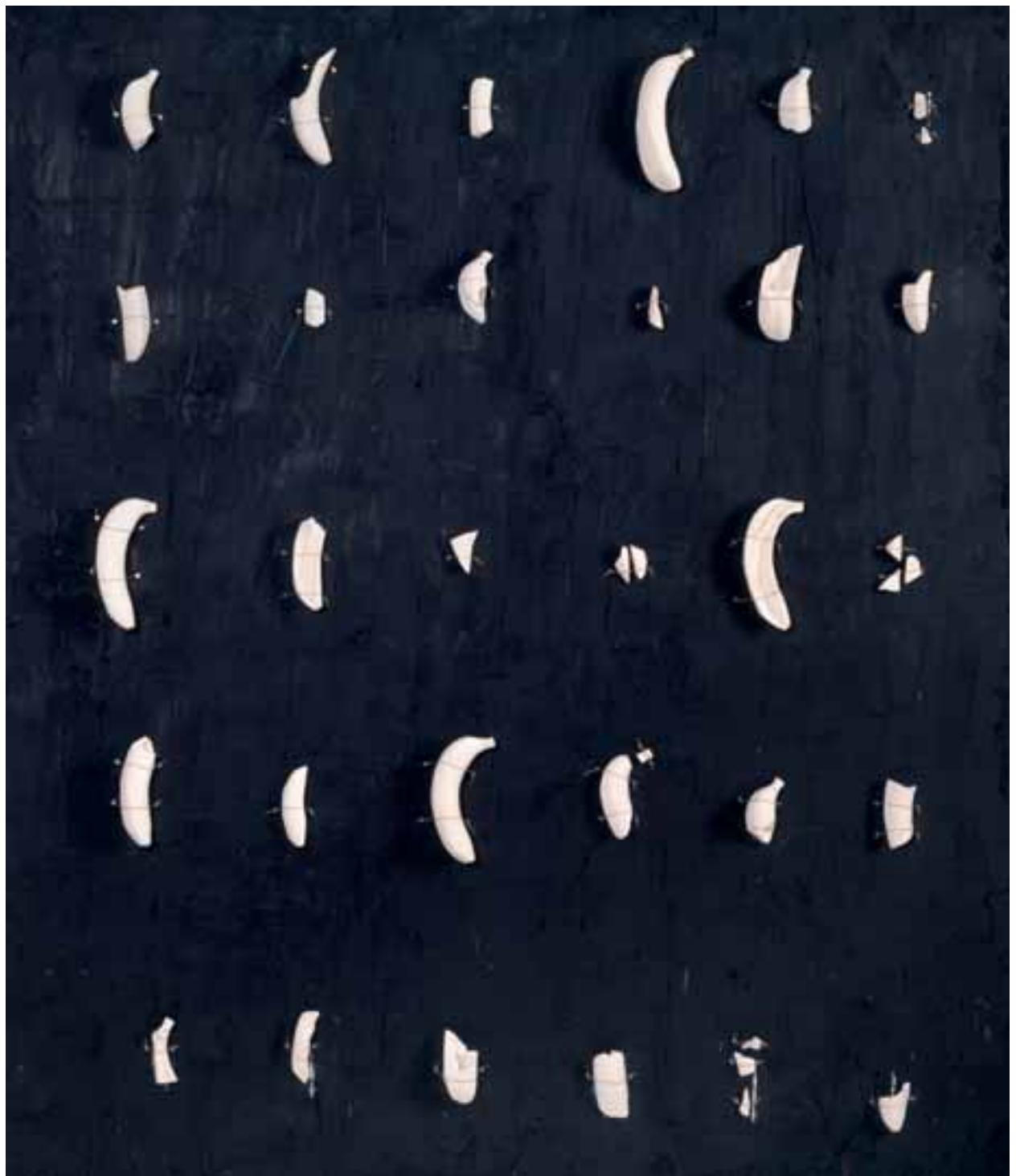
¹⁰ Todas las apreciaciones de este párrafo proceden de una conversación de CARMEN CALVO con el autor, 22/X/2013.

return to order, so that, as was shown here, it was possible to be modern and also unashamedly take account of one's forebears: “an archaeological order, with specific forms in this case, evokes a still life. It is done with a banana made in stoneware using a mould which is then broken and the pieces numbered fictitiously. It is then fixed to the canvas and painted with a kind of black sealant, what I call ‘rubber’, with the small and large pieces held in place with twine, which is also used by archaeologists. It could be called the ‘reconstruction’ series, because it always returns to the place of origin. This work marks the beginning of the so-called ‘black pictures’ or ‘rubber paintings’, a reading and a celebration of Spanish Golden Age painting: Sánchez Cotán, Zurbarán, and later Goya’s Black Paintings.” It was produced in four parts, owing to the difficulty of creating large-scale works in a small studio, and as a result she acquired a special ability to conceive, in the sense of planning, large projects: “all these exercises in scaling, always owing to lack of space, taught me to see and imagine in unspecified dimensions.”¹⁰ As Calvo herself

points out, this work undoubtedly signalled her immediate involvement in the deliberately object-based black pictures, packed with objects, which she calls “rubber paintings”. A selection of four remarkable examples is being shown at the CEART, including the first one at the head of the list, the intentions of which are revealed in its very title: *El gran teatro del mundo* [The Great Theatre of the World] (1998).



¹⁰ All the explanations in this paragraph are from a conversation between CARMEN CALVO and the author, 22/X/2013.



NATURALEZAS. Fragmento / fragment

- 3.01 **SILENCIO**, 1995
[SILENCE]
- 3.02 **TE PROMETO EL INFIERNO**, 1995
[I PROMISE YOU HELL]
- Técnica mixta. Escayola, piedra, espejo y pelo
Mixed media. Plaster, stone, mirror and hair
300 x 700 x 200 cm
Dimensiones variables / variable dimensions
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA.
MADRID

CONTEMPLANDO ESTA TURBADORA OBRA DE CARMEN CALVO, magno conjunto, casi intervención artística antes que mera reunión de elementos artísticos, también de la Colección del MNCARS, subrayo la validez aún de aquella afirmación de Harold Rosenberg para ciertas creaciones: lo que Calvo crea no es tanto un despliegue insensato de imágenes como sucesos desarmantes, aquí mencionaremos alguna vez lo de “desasosiego”, turbadores por su sobrecogedora claridad. Claridad, esa es la palabra que destacábamos en cita a Valéry en nuestro texto introductorio, desolado aire claro sobresaliendo entre el aparente desorden de sus acumulaciones, paisaje después de la batalla, y es que, recordaba también Mark Rothko y lo vindica Calvo, crear es una revelación, tal es el milagro: “la herramienta más importante que el artista utiliza durante su práctica constante es la fe en su capacidad de producir milagros cuando se necesitan. Los cuadros deben ser milagrosos: en el instante en que se termina un cuadro, la intimidad entre la creación y el creador termina. Este se convierte en un extraño (...) debe ser para él, como para cualquier otro espectador posterior, una revelación, una

LOOKING AT THIS DISTURBING PIECE BY CARMEN CALVO, ALSO from the Reina Sofía Collection – an imposing installation and artistic intervention rather than a mere combination of artistic elements – I would emphasise that for certain works Harold Rosenberg’s observation remains valid: what Calvo creates is not a meaningless display of images, but rather a series of disarming events (the word “disquieting” will be used here), disturbing because of their startling clarity. Clarity: that is the word I highlighted in the quotation from Valéry in my introductory text, a desolate air of clarity emerging among the apparent disarray of accumulated objects, a landscape after the battle. The fact is that as Mark Rothko also reminded us, and Calvo confirms, creation is a revelation, and therein lies the miracle: “The most important tool the artist fashions through constant practice is faith in his ability to produce miracles when they are needed. Pictures must be miraculous: the instant one is completed, the intimacy between the creation and the creator is ended. He is an outsider. The picture must be for him, as for anyone experiencing it later, a revelation, an unexpected and



inesperada resolución sin precedentes de una necesidad eternamente familiar”¹¹. Realizada esta obra en escayola, un material para la artista “frágil y bello”¹², que coopera en la presencia de sombras y luces que se mezclan entre los objetos, lápidas y formas de cuchillos. Junto al conjunto de las lápidas, un espejo y una mata de cabello rebosante que la artista titula *Te prometo el infierno*.

Ella explica: “Toda esta instalación rebosa *Silencio*, no hay nada que lo perturbe, la muerte pasó y quedó el agrio, pero reposado, recuerdo de la ausencia”. Sobre la presencia de los cuchillos, un elemento habitual en sus obras, instalados en un orden de apariencia desigual, Calvo lo vincula con el bodegón clásico: “los cuchillos, en el lenguaje de los bodegones del siglo XVII tienen su connotación. Estos podrían estar en pie de guerra, así lo describe su postura, pero la ausencia de color nos refleja la maldad pasada. En la parte inferior, las formas, nichos o lápidas, nos hablan de los personajes que vendrán o bien quienes se ausentaron”. Elogio, también, señala la artista, de la quietud del paisaje del cementerio, en especial

recuerda la pintora una visita al cementerio de Montjuïc con los alumnos de la Escola Massana, en donde impartió un curso y que hace vincular este trabajo con otros que seguirán, como el expuesto también en el CEART sobre Père Lachaise y que enlazan con camposantos fotografiados por Calvo en México, Caracas o Buenos Aires y que la artista ve, señala imperturbada, “como una sesión de pintura al aire libre”.

Silencio debe relacionarse con otras obras en las que menciona el asunto de las lápidas, como las mostradas en su exposición de 1989¹³ en Madrid, fechadas entre ese año y el anterior, estas más, es verdad, con aire de gusana que impregnadas del aire minimal y desolado que evoca la que comentamos.

¹¹ MARK ROTHKO, *Possibilities*, nº 1, Nueva York, Invierno 1947-1948, p. 84.

¹² Las reflexiones sobre la obra *SILENCIO* proceden de una conversación de CARMEN CALVO con el autor, 20/X/2013.

¹³ Galería Gamarra y Garrigues, Carmen Calvo. *Pinturas y montajes*. Madrid, diciembre 1989-enero 1990.

unprecedented resolution of an eternally familiar need.”¹¹ This piece was produced in plaster, a material Calvo sees as “fragile and beautiful”,¹² which contributes to the mingled presence of light and shade among the objects, gravestones and knife shapes. Together with the set of gravestones there is a mirror and a lustrous lock of hair which the artist entitles *Te prometo el infierno* [I Promise You Hell]. As she explains: “This whole installation is suffused with *Silence*. There is nothing to disturb it; death passed by and the bitter yet calm memory of absence remained.” Calvo links the presence of the knives, a common element in her work, mounted in an apparently irregular order, to the classic still life: “Knives have their connotations in the language of seventeenth-century still lifes. These ones could be poised for combat, as their position suggests, but the absence of colour shows us that the evil has passed. The shapes at the bottom, niches or gravestones, speak to us of characters yet to come or those that have left us.” She also points out that it is a celebration of the peaceful landscape of graveyards, and she especially recalls a visit to Montjuïc cemetery with

pupils from the Escola Massana, where she taught a course, linking this work to others that followed, such as the one also exhibited at the CEART on Père Lachaise, and these are connected in turn with graveyards photographed by Calvo in Mexico City, Caracas and Buenos Aires. As she calmly observes, she sees them “as an outdoor painting session”.

Silencio must be seen in relation to other works which allude to the subject of gravestones, such as those shown in her 1989 exhibition in Madrid,¹³ dating from that year and the previous one, though these, admittedly, suggested nests of maggots rather than being suffused with the minimal, desolate atmosphere evoked by the one I am commenting on here.

¹¹ MARK ROTHKO, “The Romantics Were Prompted”, *Possibilities*, 1, no. 1 (Winter 1947-1948), p. 84.

¹² These thoughts on *Silencio* [*Silence*] are from a conversation between CARMEN CALVO and the author, 20/X/2013.

¹³ Galería Gamarra y Garrigues, *Carmen Calvo: Pinturas y montajes*. Madrid, December 1989-January 1990.

Elogio de la inteligencia añadida, Carmen Calvo parte de un impulso inicial, de una visión poderosa, fuerte y permanente, lo que podríamos llamar una visión “intensa”, proponiendo la insoslayable necesidad de su realización.

Para Calvo crear es transmitir pulsiones que parecerían ubicarse en un lugar propio, desentrañamiento de un objeto, antes pasivo, receptor de la mirada, ahora mirada introspectiva y anamnesis, término platónico que define la capacidad de dejar discurrir nuestra mente al azar de cada momento, aceptando su existencia “en sí”, contemplando su realidad más allá de nuestra propia condición. Subrayando aquella percepción *lacaniana* de que en todo pasado hay una parte que es agua estancada¹⁴. Milagro de la vida, mas vivir, es sabido, es un abismo, y, precisamente en este punto, la referencia tenebrosa, la aludida capacidad de extraer belleza de la zozobra, nos permite

¹⁴ “El fetichismo: lo simbólico, lo imaginario y lo real”, que VLADIMIR GRANOFF y JACQUES LACAN produjeron en 1954.



TE PROMETO EL INFIERNO, 1995. Técnica mixta. Espejo y pelo / Mixed media. Mirror and hair. Fragmento de / Fragment of SILENCIO

Carmen Calvo, a tribute to profuse intelligence, starts from an initial impulse – a strong, powerful, lasting vision, what we might call an “intense” vision – and suggests an irresistible need to put it into effect. For Calvo, to create is to convey urges which seem to reside in a place of their own; it involves deciphering an object that was previously the passive receiver of the gaze; now the gaze is introspective, it is anamnesis, a Platonic term denoting the ability let our mind follow the random paths of each moment, accepting its existence “in itself”, contemplating its reality beyond our own circumstances. It underlines the Lacanian perception that in every past there is a part that is stagnant water.¹⁴ It is one of life’s miracles, but living, as we know, is an abyss, and at this point that *tenebrist* reference, that ability already mentioned to extract beauty from anxiety, allows us to recall that Calvo’s creations produce disquiet, and therefore pose questions, interrogation being a high and noble calling of art. These are Baroque exercises in unease – *estético del desaliento* [the aesthetics of discouragement] was the title chosen for another

exhibition in 2012¹⁵ – always dominated by a blatant *horror vacui*, a celebration of the Baroque, a ceremonial gathering of objects generally endowed with powerful symbolic content, and therefore an allusion to an imminent void. It probes the limits, reminding us that the art of our time can be an exemplary model of audaciousness: “bold is beautiful” seems to be Calvo’s credo. Fear in this artist verges on the sacral, referring us back to that categorical statement from Jean Clair: “Il n’y a d’art que sacré” [sacred art is the only art there is].¹⁶ Or to that other idea on which Mircea Eliade reflected: that the sacred has not disappeared from art, it has become unrecognisable, camouflaged as form, intention and meaning. The sacred survives buried in the unconscious; it is “religious” in the sense that it is made up of impulses and figures imbued with sacrality. By creating and

¹⁴ JACQUES LACAN & VLADIMIR GRANOFF, “Fetishism: The Symbolic, the Imaginary and the Real” (1956).

¹⁵ Galería Benlliure, Valencia, May–June 2012.

¹⁶ JEAN CLAIR, *Malaise dans les musées*, Paris: Flammarion, 2007, p. 113.

recordar que las creaciones de Calvo son generadoras de desazón –y, por ende, de preguntas–, alta misión –esta de la interrogación– del arte. Barrocos ejercicios de la inquietud, –“estética del desaliento” fue el título elegido para otra exposición de 2012¹⁵–, presididos siempre por un descarado *horror vacui*, la celebración del barroquismo, la ceremonial reunión de objetos por lo general con un fuerte contenido simbólico y mención, por tanto, al inmediato vacío. Puesta en práctica del límite, recordándonos cómo el arte de nuestro tiempo puede ser un ejemplar modelo de osadía: lo temerario es bello, parece suscribir Calvo. Un temor, el de esta artista, que roza casi lo sagral, retrotrayéndonos a aquella afirmación rotunda leída en Jean Clair: “il n'y a d'art que sacré”¹⁶. O aquello otro en torno a lo que Mircea Eliade reflexionaba: lo sagrado no ha desaparecido del arte, se ha convertido en irreconocible, camuflado en formas, intenciones y significaciones. Lo sagrado sobrevive sepultado en su inconsciente, es “religioso” en el sentido de que está constituido por pulsiones y figuras cargadas de sacralidad. Creando, recopilando objetos, utilizándolos como elementos para

componer sus cuadros, frente a tal titánico esfuerzo por llenar de cosas nuestro existir, Calvo parece conjurar la presencia de la tiniebla mencionando empero, con tal abigarrado proceder en los extremos, la existencia poderosa de dicha nada acompañándonos.

Carmen Calvo es heredera de un tiempo complejo, también en lo artístico. Tiempo, el de su comienzo como pintora, en donde había concluido en el panorama artístico de nuestro país el informalismo y su estela, agotado también el mundo figurativo surgido en la década de los sesenta y setenta, casi a la par que se desarrollaba un nuevo gusto por el arte geométrico. También agotadas las vías de la pureza minimal o el desarrollo del arte del concepto. Desde ese espacio de aire ruinoso, muy ruinoso, casi exangüe, agitado por la consabida proclama de la muerte de la pintura, Calvo elevó una propuesta que to-

¹⁵ Galería Benlliure, Valencia, mayo-junio 2012.

¹⁶ JEAN CLAIR, *Malaise dans les musées*, Flammarion, París, 2007, p. 113.

gathering objects and using them as elements to compose her pictures, in a titanic effort to fill our existence with things, Calvo seems to ward off the darkness, yet at the same time, such an extremely accumulative approach also speaks to the powerful presence of the nothingness that always hovers over us.

Carmen Calvo is the child of a complex period, complex in art as in other things. The period when she started out as a painter was one in which Informalism and its aftermath had come to an end in Spain, the figurative movement that arose in the sixties and seventies was also played out, while at almost the same time a new taste for geometric art was developing. The possibilities of minimalism and the development of conceptual art had been exhausted as well. In this thoroughly desolate, almost moribund, scenario, with regular announcements of the imminent death of painting, Calvo put forward an approach which drew elements from almost all the idioms mentioned (the “rubber paintings” and their relationship with Tenebrism have already been referred to, and the

work of the Informalist¹⁷ painters of the fifties will be mentioned later) and precisely called into question, once again, the supposed death throes of the creative act of painting, while at the same time establishing a kind of defence of the use of meta-painterly elements (palettes and brushes and paint boxes, for example) of the noble and already ancient craft of painting.

As I have written elsewhere, Calvo's vision, a Lacanian “treasury of signifiers”, is openly slanted, completed immersed in the artistic object, sometimes exploring the questions surrounding a sort of total artwork that would strive to include the plenitude of the senses in the quest for an understanding of the self. For Calvo considers that her titanic effort to reveal the world, as well as inveterate melancholy or nostalgia, also demonstrates her attempt to understand it. Drawing us into this endeavour, this tireless struggle, she glimpses a self-outside-the-self in her

¹⁷ Informalism was also known as *pintura brava* [fierce painting] in Spain.

maba ciertos elementos de casi todos los lenguajes antes citados, –antes se aludieron los cauchos y su relación con el tenebrismo y luego se mencionará la pintura de los creadores *bravos*¹⁷ de los cincuenta–, poniendo en duda, justamente, una vez más, la posible agonía de la tarea emprendida por los creadores, a la par que establecía, justamente, un aire de reivindicación en el uso de elementos metapictóricos (paletas y pinceles, maletines del artista, por ejemplo), del noble y ya antiguo oficio del pintar.

Lacaniano *tesoro de los significantes*, ya escribimos en otra ocasión, la suya es una visión declaradamente sesgada, por completo sumergida en el objeto artístico, indagadora a veces de la interrogación en torno a una suerte de obra de arte total que pelease por incluir la plenitud de los sentidos a la búsqueda de la comprensión del propio yo. Pues Calvo considera que su titánico esfuerzo por revelar el mundo es, también, además de melancolía o nostalgia

irredentas, la muestra de su intento por comprenderlo. Haciéndonos partícipes de tal afán, de tal brega incansable, vislumbra en su propuesta un *mi-fuera-de-mí* y vindica una suerte de renacer creador: *yo soy otra*, de nuevo Rimbaud. Es la emocionante ilusión por construir una vida, la incoherencia de elevar los signos en el espacio, con fruición, afán, desasosegadamente, sin aliento. Aún a sabiendas de la mudez final.



¹⁷ Nos referimos a la “pintura brava”, sinónimo en España del informalismo.



project and asserts a kind of creative renaissance: “I am another” – Rimbaud once again. It is the inspiring hope of constructing a life, the illogical process of putting signs in space, joyfully, eagerly, uneasily, breathlessly. Even while being aware that, in the end, all is silence.



CARMEN CALVO en su estudio de la calle Santa Isabel / CARMEN CALVO at her studio in calle Santa Isabel, Valencia, 1989. © DESFILIS

**LA CASA MISTERIOSA, 1996
[THE MISTERY HOUSE]**

Técnica mixta. Collage y diferentes objetos
Mixed media. Collage and different objects
71 x 40 x 20 cm

TODO LO MATERIAL Y LO INMATERIAL PUEDE SER OBJETO DE METÁFORA.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA
Prólogo a *Greguerías*, 1917

EL INTERIOR NO ES SOLO EL UNIVERSO, SINO TAMBIÉN EL ESTUCHE DEL INDIVIDUO PARTICULAR. HABITAR SIGNIFICA DEJAR HUELLAS. EN EL INTERIOR, ÉSTAS SE SUBRAYAN. SE INVENTAN MULTITUD DE CUBIERTAS, FUNDAS, CAJAS Y ESTUCHES EN LOS QUE SE IMPRIMEN LAS HUELLAS DE LOS OBJETOS DE USO MÁS COTIDIANO. LAS HUELLAS DEL MORADOR TAMBIÉN SE IMPRIMEN EN EL INTERIOR.

WALTER BENJAMIN
Paris, capital del siglo XIX, el Libro de las Galerías (Passagenwerk), 1940

SE ENTUSIASMABAN CON UNA MALETA

GEORGES PEREC
Las cosas, Anagrama, Barcelona, 1992, p. 27

PERTENECE ESTA OBRA A UNA IDEA FRECUENTADA POR LA artista: la metáfora de los objetos. *Casa misteriosa* de los objetos, encerrados en un arca o maleta, pareciera que abierta, expuesta de repente a la curiosidad de las miradas.

Habitar significa dejar huellas, escribió Benjamin, hombre también de maleta. Madeja de pelo, ficha del dominó, ancla, asa, lima, botones, una suerte de anaquel de herramientas de lo humano, contenidos de esta maleta, en la que sobrevive la cinta asidora, recordando fue antes un lugar cerrado, ocultado a las miradas. Calvo proclama así una especie de movilización de la visión que esquiva, en primer lugar, lo que podríamos llamar la visibilidad pura, la percepción ortodoxa o canónica, procediendo a un planteamiento en el que parece defender la vindicación de la memoria. Erigiendo una plástica "Comedia Humana" en la que se mencionarían ciertos elementos singulares, ubica sus pinturas no tanto en lo que se conoce, simplificando, como "el mundo de lo visible", sino más bien en el elogio de la periferia de la mirada. Lo anterior

EVERYTHING MATERIAL AND IMMATERIAL CAN BE AN OBJECT OF METAPHOR.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA
Prologue to *Greguerías*, 1917

THE INTERIOR WAS NOT ONLY THE PRIVATE CITIZEN'S UNIVERSE, IT WAS ALSO HIS CASING. LIVING MEANS LEAVING TRACES. IN THE INTERIOR, THESE WERE STRESSED. COVERINGS AND ANTIMACASSARS, BOXES AND CASINGS, WERE DEVISED IN ABUNDANCE, IN WHICH THE TRACES OF EVERYDAY OBJECTS WERE MOULDED. THE RESIDENT'S OWN TRACES WERE ALSO MOULDED IN THE INTERIOR.

WALTER BENJAMIN
"Paris, Capital of the Nineteenth Century", The Arcades Project (Passagenwerk)

THEY WOULD BECOME PASSIONATE ABOUT A SUITCASE.

GEORGES PEREC
Things: A Story of the Sixties (Les Choses), Collins Harvill, London, 1990, p. 31



explica que le esté permitido no sólo un singular acceso a la puridad de la realidad, al corazón de esa verdad patente mas inaprehensible, sino también a la sugerión de la reconstrucción de la intimidad de la historia del cuerpo, recordemos nuestro único elemento de contacto e interpretación con lo que nos rodea. Cuerpo que se relaciona con la realidad a través de un insalvable modo plástico mediante el intercambio incesante con los objetos exteriores: los recuerdos, los actos comunes o las sensaciones olvidadas, por ejemplo. Escrituras perdidas del interior, de su encuentro con la realidad, la artista opta por la extrema emoción que supone la selección de lo que pervive en la memoria, mediante una visión no dogmatizada, una mirada *flou*, una suerte de percepción en suspensión y permanente evolución, una visión casi en fuga que alcanza en algunas de sus imágenes manipuladas condiciones de aparición paroxística. Percepción deliberadamente deformante, distorsión de la mirada, iconografía-anti-iconográfica que aborda el elogio no jerarquizado de los objetos que rodean o tradicionalmente han rodeado al cuerpo. Pues los elementos que adiciona

a sus creaciones frecuentemente pertenecen a un mundo singular, dentro de esa ley que ya es clásica desde el lenguaje surrealista y que consiste en instalar un elemento de apariencia inocente, banal o usual, entre la realidad común, como si tal, convirtiendo acto seguido tal acción en una nueva realidad, esta vez perturbada. Adición de un objeto cuya esencia, con frecuencia, es la de un elemento periclitado o fragmentario, remitente más a la inquietud de la tiniebla que a la luz. Recordatorio de la penumbra en la que viaja el subconsciente del mundo de los sueños, la nebulosa de la infancia, la oscuridad que se revela en la mirada al pasado, en definitiva alusiva a los impulsos y, también, los fracasos de la vida.



Imagen recopilada por / Image compiled by CARMEN CALVO. HOTEL MONT-THABOR.
PARÍS, ca. 1933

THIS WORK IS BASED ON AN IDEA TO WHICH CALVO OFTEN returns: objects as metaphors. A *casa misteriosa* [mystery house] of objects, shut away in a chest or suitcase, which seems to have been suddenly opened and exposed to the curiosity of onlookers.

Living means leaving traces, wrote Benjamin, who was also a man with a suitcase. A lock of hair, a domino, an anchor, a handle, a file, some buttons, a sort of tabletop of human tools contained in this suitcase, which retains its strap as a reminder that it was previously a closed place, hidden from view. Calvo thus announces a kind of mobilisation of vision which firstly avoids what we might call pure visibility, orthodox or canonical perception, and proceeds to put forward an approach in which she seems to defend the vindication of memory. By setting up a visual "Human Comedy", in which certain distinctive elements are included, she locates her paintings not so much in what is familiar, in a simplified form, as "the world of the visible", but rather in a celebration of the periphery of the gaze. This explains how she manages so



LA CASA MISTERIOSA, 1996. Fragmento / Fragment

remarkably not only to get to the essence of reality, to the heart of that obvious yet unfathomable truth, but also to suggest a reconstruction of the private history of the body, which, let us not forget, is our only point of contact with our surroundings and our only means of interpreting them. The body relates to reality in an irremediably supple plastic way through an unceasing interaction with external objects: memories, everyday actions and forgotten feelings, for example – lost chronicles of the inner world and its encounter with reality. The artist opts for the extremity of feeling involved in selecting what lives on in the memory, through an undogmatic vision, a tenuous gaze, a sort of suspended and constantly evolving perception, and an almost fleeting view which, in some of her images, is manipulated to the point of paroxysm. It is a deliberately deformative perception, a distortion of the gaze, an anti-iconographical iconography expressing a non-hierarchical celebration of the objects that surround or have traditionally surrounded the body. Because the elements she adds to her works frequently belong to a peculiar world, according to that now classic

law established by the Surrealists, whereby an apparently innocent, banal or ordinary element is placed amid everyday reality, in a matter-of-fact way, and that action is immediately converted into a new reality, now disrupted. It involves adding an object which, in essence, is often a precarious or fragmentary element that invokes the anxiety of darkness rather than light. It is a reminder of the twilight world travelled by the subconscious in dreams, the haziness of childhood, the darkness revealed by looking into the past: in short, an allusion to the impulses and also the failures of life.



UN LUGAR LLANO Y DESNUDO[o] **EN EL CENTRO**, 1996

[A PLAIN, BARE PLACE (or) IN THE CENTRE]

Técnica mixta. Collage / Mixed media. Collage

250 x 600 x 200 cm

Dimensiones variables / Variable dimensions

COLECCIÓN IVAM, INSTITUT VALENCIA D'ART MODERN, VALENCIA

PARA EL ARTISTA, SU TALLER ES CASI SIEMPRE EL CENTRO DEL UNIVERSO. EL ESPACIO, LA LUZ, LO QUE CONTIENE, ESTÁ BIEN ORDENADO O ESPARCIDO POR EL SUELO EN UN CAOS SUGERENTE, SIRVEN A UN PROPÓSITO CONCRETO Y PRESENTAN UNA SERIE DE TÉCNICAS Y MÉTODOS DE TRABAJO MUY PARTICULARES Y CASI SIEMPRE EMINENTEMENTE PERSONALES. CON EL TIEMPO, EL TALLER SE CONVIERTEN EN EL REFUGIO VITAL DEL ARTISTA, EN UN ESPACIO IRREPLAZABLE CON EL QUE ESTABLECE UNA FUERTE E INTRINCADA RELACIÓN A TRAVÉS DEL VÍNCULO CON EL TRABAJO INICIADO, ABANDONADO O TERMINADO A LO LARGO DE LOS AÑOS. ESTO VALE EN GENERAL PARA LA MAYORÍA DE LOS ARTISTAS.

MICHAEL PEPPIAT

In el taller de Giacometti

Elba, Barcelona, 2011, p. 9

CON AIRE DE ANAQUEL OLVIDADO, BARROCA ACUMULACIÓN de objetos minerales, este *Un lugar llano y desnudo* de la Colección del IVAM, de inefable aire morandiano, que parece, de nuevo, recordar su pasión por la organización de elementos diversos, una nueva mirada sobre las manidas apariencias que parecen convocar una forma de mirar, una lengua-otra, recordando, en este punto, la voz surrealista. Carmen Calvo, heredera feraz del surrealismo, ha subrayado cómo la actitud de estos artistas marcó el desconcierto venidero, este de nuestro tiempo, demostrando que podía haber otras maneras de ver y sentir. Homenajeado explícitamente el surrealismo en obras de esta artista como *Escritura automática* (1998); *La belleza será convulsiva o no será* (1998); *Cadáver exquisito* (1999), o sus libros-collages *Nadja* (1998); *Manifeste du surrealisme; Minotaure; Les pas perdus* y *Le surrealisme* (estos de 1999). Este último con un antifaz para el sueño, un asunto, el de la narcosis, sobre el que ha reflexionado con frecuencia, *–Qué sueños tengo; Releo en una de estas somnolencias* (2012) o *Tengo mucho sueño*, titulaba una obra del pasado 2013-, siendo un

FOR ARTISTS, THEIR STUDIO IS NEARLY ALWAYS THE CENTER OF THE UNIVERSE. THE SPACE, THE LIGHT, THE CONTENTS, WHETHER THESE ARE TIDILY ARRANGED OR SCATTERED OVER THE FLOOR IN STIMULATING CHAOS, SERVE A SPECIFIC PURPOSE AND REVEAL A SERIES OF VERY PARTICULAR TECHNIQUES AND WORKING METHODS WHICH ARE NEARLY ALWAYS HIGHLY PERSONAL. IN TIME THE STUDIO BECOMES A VITAL REFUGE FOR ARTISTS, AN IRREPLACEABLE SPACE WITH WHICH THEY ESTABLISH A STRONG AND INTRICATE BOND THROUGH THE LINK WITH THE WORK THEY HAVE BEGUN, ABANDONED OR FINISHED OVER THE YEARS. THIS IS GENERALLY TRUE FOR MOST ARTISTS.

MICHAEL PEPPIATT

In Giacometti's Studio

Yale University Press, London & New Haven, 2010

LOOKING LIKE A FORGOTTEN SET OF SHELVES, A BAROQUE accumulation of mineral objects, this *Plain, Bare Space* from the IVAM Collection, with its indefinable hint of Morandi, seems to remind us once again of this artist's passion for organising disparate elements and taking a new look at timeworn appearances that seem to call for a certain kind of gaze, an other-language, recalling the Surrealist idiom in this respect. Carmen Calvo, who is richly indebted to Surrealism, has emphasised how the attitude of those artists foreshadowed the confusion to come, that of our own time, by showing that there could be other ways of seeing and feeling. She paid explicit homage to Surrealism in works such as *Escritura automática* [Automatic Writing] (1998), *La belleza será convulsiva o no será* [Beauty Is Convulsive or It Is Nothing] (1998), *Cadáver exquisito* [Exquisite Corpse] (1999), and her collage-books *Nadja* (1998), *Manifeste du surréalisme, Minotaure, Les Pas perdus* [The Lost Steps] and *Le Surréalisme* (all from 1999). The last of these contains a sleep mask, narcosis being a subject she has often thought about – *Qué sueños tengo* [What Dreams I Have];



elemento que se halla en el corazón mismo del *ethos* surrealista, expresando cómo su obra podría ser una inquietante invitación a entrar en el mismo¹⁸, pues “sueño” o “sueños” son dos de las voces de más amplio desarrollo en el diccionario surrealista, mencionando esa “poesía involuntaria”, “segunda vida”, “omnipotencia del sueño”, “los colores del sueño”, empero aquello que, también, “nos lleva a nuestra desoladora soledad”. Es casi textual, a finales de 1922 el surrealismo incorpora un nuevo elemento: ha llegado la época de los sueños, de los hipnóticos de Desnos, Domínguez o Ernst, del inquietante heterónimo Rrose Sélavy, “donde reina el espíritu vitrificado de Marcel Duchamp”¹⁹. Reflexionando en torno a la conocida querencia surrealista de Calvo, estamos obligados también a recordar su participación el pasado 2013 en una exposición celebrada en el Musée Granet, evocadora de uno de los rituales creativos de los surrealistas, los *cadavres exquis*²⁰, algo que coopera en una primera aproximación a su obra. De hecho, el singular encuentro entre *lautreamontianos* elementos disímiles es una de las claves, aunque no la única, que

permite indagar en torno a su trabajo, como veremos en las páginas que siguen.

Como desvela la intención de la cita de Michael Peppiatt que abre este comentario, *Un lugar llano y desnudo*, también titulada *En el centro*, sería para la artista una pieza extraída de su entorno creador, de su singular orbe: “la estantería guarda y recoge todos los objetos que rodean al artista, pinceles, botes, paletas, pigmentos, botellas, todo un mundo de la plástica. La estantería es, de hierro, comprada en un almacén de derribo. Contiene una serie de piezas realizadas en yeso, escayola, hierro, aluminio, todas ellas de formas diferentes, extraídas de moldes

¹⁸ CARMEN CALVO, *Entrad, entrad, no tengáis miedo de quedar cegados*, en *Otras Naturalezas*, Ámbito Cultural-El Corte Inglés, Madrid, 2011, p. 92. Recuérdese, en este punto, sus obras *Y así como sueño* (1998) o *Para dar relieve a mis sueños* (2005).

¹⁹ ANDRÉ BRETON (y PAUL ÉLUARD), *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Galerie des Beaux-Arts, París, 1938. Versión española de Ediciones Siruela, *Diccionario abreviado del surrealismo*, Madrid, 2002, p. 95.

²⁰ Musée Granet, *Cadavre exquis - Suite méditerranéenne*, Aix-en-Provence-Marseille, 13 enero-13 abril 2013.

Releo en una de estas somnolencias [I Re-read in One of These Slumbers] (2012), or Tengo mucho sueño [I Am Very Sleepy], as she titled a work this year, 2013 – and an element that lies at the very heart of the Surrealist ethos. It expresses how her work could be a disquieting invitation to enter that ethos,¹⁸ since “sleep” and “dreams” are two of the most widely used terms in the Surrealist lexicon, with its references to “involuntary poetry”, a “second life”, the “omnipotence of sleep” and “the colours of dreams”, but also that which “leads us to our devastating solitude”. The resemblance is almost literal: at the end of 1922, Surrealism acquired a new element, ushering in the period of dreams, the hypnotic experiments of Desnos, Domínguez and Ernst, and the disturbing heteronym Rrose Sélavy, “where the vitrified spirit of Marcel Duchamp holds sway”¹⁹. While considering Calvo’s well known Surrealist instincts, we must also recall her participation in 2013 in an exhibition held at the Musée Granet, evoking one of the Surrealists’ creative rituals, the *cadavres exquis*,²⁰ which is helpful in an initial approach to her art. Indeed, the strange conjunction of

dissimilar Lautréamontian elements is one of the keys, though not the only one, that enable us to explore her work, as we shall see in the following pages.

In keeping with the Michael Peppiatt quotation which opens this commentary, *Un lugar llano y desnudo* [A Plain, Bare Place], also titled *En el centro* [In the Centre] represents for the artist a piece of her creative milieu, her peculiar world: “all the objects surrounding an artist are gathered together and stored on the shelves: brushes, cans, palettes, pigments bottles, a whole world of visual art. The shelves are made of iron and were bought at an architectural salvage warehouse. They contain a series of

¹⁸ CARMEN CALVO, “Entrad, entrad, no tengáis miedo de quedar cegados” [Come In, Come In, Don’t Be Afraid of Being Blinded], in *Otras Naturalezas*, Ámbito Cultural-El Corte Inglés, Madrid, 2011, p. 92. On this point, one should recall her works *Y así como sueño* [Just As I Dream] (1998) and *Para dar relieve a mis sueños* [To Highlight My Dreams] (2005).

¹⁹ ANDRÉ BRETON (and PAUL ÉLUARD), *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Galerie des Beaux-Arts, París, 1938.

²⁰ Musée Granet, *Cadavre exquis - Suite méditerranéenne*, Aix-en-Provence-Marseille, 13 January-13 April 2013.



CARMEN CALVO. PRIMERA ESTANTERÍA, 1986. Saint-Denis. Fotografía de la artista / Photo by the artist

pieces in gypsum, plaster, iron and aluminium, all in different shapes, taken from crude cardboard moulds.” These shapes, which recall Morandi’s paintings, are also reminiscent of the sculptor Oteiza’s great “chalk laboratory”, which Calvo saw and found “very impressive, with those little pieces, arranged on shelves, which are outlines of projects he never completed”. From her point of view, “the idea is also to investigate form and texture, and especially the fact that there is no repetition. Each piece is different and made by hand”. Beside it is a table she built herself, “a structure made of iron and wood containing objects typically found in a studio: pigments and brushes, among other things, all of it developed in a confined space”.²¹ The work was first shown in the exhibition at the Luis Adelantado Gallery (1996).

I have looked through some of my old notes on this impure artist, an adjective which is dear to her and which expresses a number of aspects of her work: the hybrid nature of her practice, her capacity for making use of the most disparate media of expression, her wide-ranging

instinct for object-based art, the frequency with which she moves from drawing and collage to photography, and back again, reviving the technique discovered by the Cubists. Not forgetting her varied use of materials: minerals, paper, clothes, ceramics, dolls, objects and a range of waste products. And also sounds.²² But as well as “impure”, I also called her a “polyphagous artist” on another occasion,²³

²¹ This statement and the preceding ones are from a conversation between CARMEN CALVO and the author, 20/X/2013.

²² In her contribution to *Otras naturalezas* (2011), cited above, CARMEN CALVO used music from a range of sources, mainly classic film soundtracks: *Vertigo* (1958) and *The Birds* (1963) by ALFRED HITCHCOCK, *Taxi Driver* (1976) by MARTIN SCORSESE (music by BERNARD HERRMANN); *Peeping Tom* (1960) by MICHAEL POWELL (music by BRIAN EASDALE) and *Ópalo de fuego* [Two Female Spies with Flowered Panties] (1980) by JESÚS FRANCO. The final result, a collage of sounds, could be described as a soundtrack in its own right, since CALVO included various elements chosen at random, such as the clock in her studio. In this exhibition, for example, we have the sound piece *Chanson de la plus haute tour* (2006).

²³ ALFONSO DE LA TORRE, “Carmen Calvo. Una vida distinta de la propia (Crónica de una artista polífaga)”, in *Otras naturalezas*, pp. 72–91: “Carmen Calvo is an artist with a polyphagous memory [...] who cannot avoid the inescapable situation of the creative self. She is a valiant, almost romantic, defender of the artist’s titanic task, performed day by day, unflinchingly, amid the jumble of the studio. In short, one of the tasks tenaciously pursued by Carmen Calvo is to create a new world and then immediately call it into question.”

pobres de cartón". Estas formas, que recuerdan a la pintura de Morandi, son también el recuerdo del gran laboratorio de tizas del escultor Oteiza, visto por Calvo y que le causaron "un gran impacto, aquellas pequeñas piezas, colocadas en estanterías, que son esquemas de proyectos que no llegó a realizar el escultor". Para la artista, "la idea es también investigar en torno a la forma, la textura y sobre todo la consideración de que no hay repetición. Cada pieza es diferente y realizada a mano". A su lado una mesa confeccionada por la creadora, "una estructura de hierro y madera que contiene objetos propios del estudio: pigmentos o pinceles, entre otros. Todo ello gestado en un espacio reducido"²¹. La obra pudo verse por vez primera en la exposición en la Galería Luis Adelantado (1996).

Repaso unas viejas notas escritas sobre esta artista impura, adjetivo que le es caro, y que expresa diversas cuestiones de su quehacer: el carácter híbrido de su creación, su capacidad para pertrecharse de los más dispares medios de expresión, la querencia objetual dispar, la frecuen-

cia con la que viaja del dibujo o el collage a la fotografía y, desde esta, nueva vuelta, retornando a mencionar la técnica descubierta por los cubistas. Sin olvidar el variado uso de materiales: minerales, corporales, papeles, vestimentas, cerámicas, muñecos, objetos y restos varios. También sonidos²². Mas, además de "impura", la hemos llamado incluso "artista polífaga", en otra ocasión²³, re-

²¹ Esta afirmación y las anteriores proceden de una conversación de CARMEN CALVO con el autor, 20/X/2013.

²² En su intervención en *Otras naturalezas* (2011), *op. cit.*, CARMEN CALVO utilizó músicas de diversas procedencias, principalmente bandas sonoras de películas clásicas: *Vértigo* (1958) y *Los pájaros* (1963) de ALFRED HITCHCOCK, o *Taxi Driver* (1976) de MARTIN SCORSESE (música de BERNARD HERRMANN); *Peeping Tom* (*El fotógrafo del pánico*) o *El mirón* (1960) de MICHAEL POWELL (música de BRIAN EASDALE) u *Ópalo de Fuego* (1978) de JESÚS FRANCO. El resultado final, collage de sonidos, se podía calificar de banda sonora propia, al incorporar Calvo otros diversos elementos tomados al azar, como el reloj de su estudio. En la presente exposición contamos, por ejemplo, con la pieza sonora *Chanson de la plus haute tour* (2006).

²³ ALFONSO DE LA TORRE, "Carmen Calvo. Una vida distinta de la propia (Crónica de una artista polifaga)", en *Otras Naturalezas*, *ibid.*, pp. 72-91: "Pues es Carmen Calvo una artista con memoria polifaga (...) que no puede obviar la condición inexcusable del yo creador. Aguerrida defensora, casi romántica, de la tarea titánica del artista, ejercida día tras día, impenitentemente, entre los restos del estudio. Pues, en definitiva, una de las tareas que emprende tenazmente Carmen Calvo es la de crear un nuevo mundo para, acto seguido, ponerlo en cuestión".



Antiguo estudio de CARMEN CALVO en / Former studio of CARMEN CALVO at c/ Santa Isabel 14, Valencia. Foto / Photo LUIS MAS, 1996

repeating a term actually used by Max Aub²⁴ about Buñuel, to refer to her capacity for combining the most diverse practices, resolutely pursuing a tireless undertaking which is, I think, perceived as such by viewers of her work. She is proud to be declared an impure artist, but with the excellence of impurity, to which she adds a recalcitrant polyphagism of forms, techniques, objects, art history and visual memory. This enables us to understand her better, if we remember what she almost cries out loud: let us create a new world, and then immediately call it into question, just like that. The idea of "impurity" also expresses something more intense and intriguing, namely a constant exploration of the very notion of sin, which is so deeply rooted in our world, our Hispanic culture. *Yo no he hecho el mal* [I Have Done No Evil], she proclaimed in the title of one of her works from 1998, in which she used

²⁴ MAX AUB, "Largo pie para una fotografía de Luis Buñuel por las calles de México", *Ínsula*, no. 320-321, Madrid, 1973. AUB, another eulogiser of heteronyms, is an author who evokes skin appendages, for which CARMEN CALVO is such an enthusiast, especially hair. I am obviously thinking of his story *La uña* [The Fingernail].

firiendo, justamente, un término de Max Aub²⁴ hacia Buñuel, que habla de su capacidad para reunir los más diversos procederes, emprendiendo, tenazmente, una tarea denodada que creemos es, como tal, percibida por el espectador de su obra. Declarada orgullosamente creadora impura, mas en la excelencia de la impureza, a lo que añadirá un contumaz polifaguismo de las formas, de las técnicas, de los objetos, de la historia del arte, de la memoria visual, lo que nos permite su mejor comprensión si rememoramos lo que es casi un grito exhalado por la artista: creemos un nuevo mundo para, acto seguido, ponerlo, como si tal cosa, en cuestión. También lo de "impura" habla de algo más intenso y sugerente, como es un permanente viaje en torno a la noción misma del pecado, tan arrraigada en la hondura de lo nuestro, en la cultura hispana. *Yo no he hecho el mal*, titulaba precisamente,

²⁴ MAX AUB, "Largo pie para una fotografía de Luis Buñuel por las calles de México", *Ínsula*, nº 320-321, Madrid, 1973. AUB, otro elogiadador de los heterónimos, un autor que evocaría las faneras, a los que es tan aficionada, en especial el pelo, CARMEN CALVO, y estoy pensando, obviamente, en su conocido relato *La uña*.



Antiguo estudio de CARMEN CALVO en / Former studio of CARMEN CALVO at c/ Santa Isabel 14, Valencia. Fotografía de la artista / Photo by the artist, 1996

a kneeler (and mirrors, some broken), this being a traditional piece of furniture symbolising atonement. Or in *Le châtiment de Tartuffe* [The Punishment of Tartuffe] (1998): the punishment of the pious assailed by desire. Or the frequent deific and contrite references, almost like a devout murmur, an invocation, an ardent prayer, as in *Dios, ¿es acaso pecado?* [God, Is It a Sin?], a collage with photographs from 2005.²⁵ In short, ancestral religious paraphernalia: nuns, habits, prayer books, martyrologies, devotional images, weddings and first communions; elements of an almost atavistic kind, such as wax relics or votive offerings, penances and mortifications, all of which constantly appears in her art. *El peso de los fantasmas* [The Weight of Ghosts], as Calvo titled a piece from 1995, is perhaps especially revealing and serves as a reminder of how often certain ancestral religious myths are treated with affection in her work and are actually addressed with a kind of benevolent gaze. The terror that lurks in the depths of religious atavism is laid bare by this artist, starkly but with disarming sweetness, frequent doubts and an apparent innocence which is nevertheless disturbing,

disquieting. Apart from the question of religious elements, sin seems to be present to some degree in certain nihilistic references which sometimes appear in the titles of her pictures and which we could sum up, from the artist's point of view, as a sort of: "oh well, that's just the way things are!" This is true of almost penitential titles such as *Una cosa es la existencia del mal* [One Thing is the Existence of Evil] (2011-2012), *No era nada pero había que pensarlo* [It Was Nothing, But You Had to Think About It] (1997), *Aunque yo quisiese creer* [Even If I Wanted to Believe] (1998), *El arte tiene valor porque me saca de aquí* [Art Is of Value Because It Gets Me out of Here] (1998), or *¿Qué sé?, ¿qué busco?, ¿qué encuentro?* [What Do I Know? What Am I Looking For? What Do I Find?] (1998).

The fact is that this "impurity" is fundamental to her art and, at the same time, shows her ability to overturn

²⁵ The deific references are still present in works such as *Dios, ¿qué haces de mí?* [God, What Are You Doing with Me?], *Dios, ahora puedes volverme ciega* [God, You Can Now Strike Me Blind] or *Los dioses son una función de estilo* [The Gods are a Matter of Style] (2005).

proclamaba, una de sus obras de 1998, en la que utilizaba un reclinatorio -y espejos, algunos rotos-, mobiliario, el reclinatorio, inveterado y muy simbólico de la expiación. O en *Le châtiment de Tartufo* (1998): el castigo del piadoso asaltado por el deseo. O las frecuentes menciones deícas y contritas, casi un murmullo devoto, una jaculatoria, una ardiente oración, tal sucede en *Dios, ¿es acaso pecado?*, un collage con fotografía de 2005²⁵. En definitiva, lo religioso ancestral: monjas, hábitos varios, plegarias titulares, martyrologios, iconografía de la devoción, matrimonios o comuniones; elementos casi atávicos como es el caso de la reliquia o exvoto de cera, penitencias y mortificaciones, todo ello viajando de un modo permanente por su creación. Quizás *El peso de los fantasmas*, con que titula Calvo una obra de 1995, resulte muy explicativo y permita recordar cómo es frecuente en sus obras que ciertos mitos ancestrales de lo religioso sean acariciados y abordados, eso sí, con una suerte de mirada benevolente. El terror que se esconde en la hondura de los atavismos religiosos es expuesto por la artista con tanto despojamiento como con una desarmante dulzura, frecuente duda y una aparente

inocencia que, no por su existencia, deja de causar inquietud, desasosiego. Además de la cuestión de lo religioso, algo de pecado parece quedar también en ciertas menciones nihilistas que, a veces, recorren la titulación de sus cuadros y que podríamos sintetizar, por parte de la artista, con una suerte de: ¡amigos, es lo que hay! Así sucede en títulos casi penitenciales como: *Una cosa es la existencia del mal* (2011-2012); *No era nada pero había que pensarla* (1997); *Aunque yo quisiese creer* (1998); *El arte tiene valor porque me saca de aquí* (1998) o *¿Qué sé?, ¿qué busco?, ¿qué encuentro?* (1998).

Pues esa "impureza" está en la base de su creación, mostrando a la par la capacidad en devastar las clásicas nociones del arte de un tiempo, el nuestro, acostumbrado al encasillamiento en torno a tal o cual proceder. No. Carmen es impura, y gusta vindicarse como tal, hallando

²⁵ Las menciones deícas seguirán presentes en obras como *Dios, ¿qué haces de mí?*, *Dios, ahora puedes volverme ciega* o *Los dioses son una función de estilo* (2005).

classical notions of art in a period such as ours, accustomed to pigeonholing it in terms of this or that type of practice. No: Carmen is impure, and enjoys flaunting the fact, finding some of the elements with which she composes her paintings, collages of objects and three-dimensional interventions on rubbish tips, in sales, in street markets, in discount and second-hand shops, and in odds and ends given to her by loved ones. She has argued for emotion as a principle,²⁶ and this point is perfectly illustrated by one of her titles, suggesting the extinction of time: *Perder el tiempo comporta una estética* [The Aesthetics of Wasting Time] (2005). But together with her passion for scrap and relics, Calvo defends the serious voice of art, especially that of her own time, conducting an ongoing investigation into the most contemporary practices, with a special feeling for those that have turned photography into part of everyday work: light boxes, manipulated photographs, photos stuck to drawings, use of negatives with a ghostly effect, and so on. I have already pointed out that her lineage is that of those artists, of whom she was one, selected for inclusion

in a Magrittian exhibition I proposed in 2009, "Ceci n'est pas une photographie",²⁷ referring to a group of artists of our time who have used the frozen image as a creative element. From the raucous Sunday flea market – impurity again – to reading, the company of poet friends, exhibitions, music, and tirelessly listening to operas, which she recently illustrated.²⁸



²⁶ FERRAN BONO, "La emoción como principio", *El País, Babelia*, no. 1107, Madrid, 9/II/2013, p. 2.

²⁷ I refer to *Modernstarts*, Teatro Principal, Córdoba, 2009.

²⁸ Her illustrations were exhibited in 2012-2013 at the Galería Joan Prats in Barcelona (27 October-3 November 2012) and a selection was subsequently shown at the Estudio Vuela Pluma in Madrid (9-19 April 2013).

muchas veces en los vertederos, en los saldos de las ciudades, en el mercado del suelo, en el baratillo o segunda mano, en los despojos regalados por sus próximos queridos, algunos de los elementos con los que compondrá sus cuadros, sus collages de objetos e intervenciones tridimensionales, Carmen Calvo ha reivindicado la emoción como principio²⁶, recordando en este punto, pintiparado, uno de sus títulos con aire de extinción del tiempo: *Perder el tiempo comporta una estética* (2005). Mas junto a su pasión por el despojo y la reliquia, Calvo vindica la voz seria del arte, en especial el de su época, ejerciendo una permanente investigación en torno a los procederes más contemporáneos, con una especial querencia por aquellos que han convertido la fotografía en un elemento de trabajo cotidiano: cajas de luz, fotografías manipuladas, fotos adheridas a dibujos, uso de los negativos con aire espectral, etc. Ya hemos señalado que su estirpe es la de esos artistas, ella estuvo incluida, que merecieron en una ocasión integrarse en una *magrittiana* exposición que planteamos en 2009. ¡Cuidado: “Ceci n'est pas une photographie”!²⁷, en referencia a un conjunto de artistas de

nuestro tiempo que han utilizado la imagen congelada como elemento creativo. Y del vocinglero rastro dominical, de nuevo su impureza, viaje a la lectura, a la compañía de los poetas amigos, exposiciones, a la música, a la infatigable escucha de óperas, ilustradas en fecha reciente²⁸.



²⁶ FERRAN BONO, “La emoción como principio”, *El País, Babelia*, n.º 1107, Madrid, 9/II/2013, p. 2.

²⁷ Nos referimos a *Modernstarts*, Teatro Principal, Córdoba, 2009.

²⁸ Fueron expuestas (2012-2013) en la Galería Joan Prats de Barcelona (27 octubre-3 noviembre 2012) y, posteriormente, una selección, en el Estudio Vuela Pluma, Madrid (9-19 abril 2013).

Imagen recopilada por / Image compiled by CARMEN CALVO. SEDERÍAS RIALTO, VALENCIA, ca. 1950. Foto / Photo CALVO, Valencia



UNA CONVERSACIÓN, 1996

[A CONVERSATION]

Objetos varios / Various objects

200-250 x 200-250 x 200-250 cm

Dimensiones variables / Variable dimensions

OBJETO: LOS READY MADE Y LOS READY MADE ASISTIDOS, OBJETOS ESCOGIDOS O COMPUSTOS, A PARTIR DE 1914, POR MARCEL DUCHAMP, CONSTITUYEN LOS PRIMEROS OBJETOS SURREALISTAS. EN 1924, EN LA INTRODUCTION AU DISCOURS SUR LE PEU DE REALITÉ, ANDRÉ BRETON PROPONE FABRICAR Y PONER EN CIRCULACIÓN "CIERTOS OBJETOS QUE NO SE PERCIBEN MÁS QUE EN EL SUEÑO" (OBJETO ONÍRICO). EN 1930 SALVADOR DALÍ CONSTRUYE Y DEFINE LOS OBJETOS CON FUNCIONAMIENTO SIMBÓLICO (OBJETO QUE SE PRESTA A UN MÍNIMO DE FUNCIONAMIENTO MECÁNICO Y QUE SE BASA EN LOS FANTASMAS Y REPRESENTACIONES SUSCEPTIBLES DE SER PROVOCADOS POR LA REALIZACIÓN DE ACTOS INCONSCIENTES). LOS OBJETOS CON FUNCIONAMIENTO SIMBÓLICO FUERON CONSIDERADOS A CONTINUACIÓN DEL OBJETO MÓVIL Y MUUDO: LA BOLA SUSPENDIDA DE GIACOMETTI QUE REÚNA TODOS LOS PRINCIPIOS ESENCIALES DE LA DEFINICIÓN PRECEDENTE PERO QUE SE CEÑÍA A LOS MEDIOS HABITUALES DE LA ESCULTURA. EN LA EVOLUCIÓN DEL SURREALISMO SE PRODUJO UNA CRISIS FUNDAMENTAL DEL OBJETO. SÓLO EL EXAMEN MUY ATENTO DE NUMERO-SAS ESPECULACIONES SOBRE LAS CUALES ESTE ASUNTO HA DADO LUGAR PÚBLICAMENTE, PUEDE PERMITIR CAPTAR EN TODA SU DIMENSIÓN LA TENTATIVA ACTUAL DEL SURREALISMO (OBJETO REAL Y VIRTUAL, OBJETO MÓVIL Y MUUDO, OBJETO FANTASMA, OBJETO INTERPRETADO, OBJETO INCORPORADO, SER-OBJETO, ETC.). PARALELAMENTE, EL SURREALISMO HA LLAMADO LA ATENCIÓN SOBRE DIVERSAS CATEGORÍAS DE OBJETOS EXISTENTES DE MODO AJENO A ÉL: OBJETO NATURAL, OBJETO PERTURBADO, OBJETO ENCONTRADO, OBJETO MATEMÁTICO, OBJETO INVOLUNTARIO, ETC.

ANDRÉ BRETON y PAUL ÉLUARD

Dictionnaire abrégé du surréalisme, Galerie des Beaux-Arts, París, 1938

LA GENIALIDAD DE UNA PIPA O DE UNA MESA BAJA, HACÍAN DE ELLAS OBJETOS DE ARTE, PIEZAS DE MUSEO

GEORGES PEREC

Las cosas, Anagrama, Barcelona, 1992. p. 27

EN 1997 CARMEN CALVO REPRESENTÓ A ESPAÑA EN LA 47^a Bienal de Venecia²⁹. Allí presentó un conjunto de veintiuna grandes obras sobre pizarra, pinturas pertenecientes hoy a la Colección del MNCARS, que se muestran ahora en el CEART y que después comentaremos. Planos negros en los que se instalaban, en un gran multi-collage, diversos objetos: calcetines infantiles, piedras, lencería... Objetos en muchas ocasiones pendiendo de la parte superior, recordando su querencia por la suspensión, casi exvatal, de elementos. Calvo adiciona objetos a los planos pictóricos, ya sea mediante el colgaje de los mismos ya sea mediante su abrochamiento a la superficie, subrayando ese aire de apresamiento que confiere tal técnica. Junto a ello, un conjunto de siete cuadros negros de caucho, los primeros realizados por la artista y a los que esta, familiarmente, llama "cauchos" (fechados a partir de

²⁹ En dicha Bienal la obra de CARMEN CALVO compartía espacio con la de JOAN BROSSA, bajo el comisariado de VICTORIA COMBALÍA. 47^a Biennale di Venezia, Venecia, 15 junio-9 noviembre 1997. Con tal ocasión se editó el catálogo *España en la XLVII Bienal de Venecia*, Ministerio de Asuntos Exteriores-Editiones Electa, Madrid, 1997.

OBJECT: READYMADES AND ASSISTED READYMADES, OBJECTS SELECTED OR COMPOSED, FROM 1914 onwards, BY MARCEL DUCHAMP, ARE THE FIRST SURREALIST OBJECTS. IN 1924, IN THE INTRODUCTION AU DISCOURS SUR LE PEU DE REALITÉ, ANDRÉ BRETON SUGGESTED MANUFACTURING OR DISTRIBUTING "CERTAIN OBJECTS THAT ARE ONLY PERCEIVED IN DREAMS" (ONIRIC OBJECTS). IN 1930 SALVADOR DALÍ CONSTRUCTED AND DEFINED SYMBOLICALLY FUNCTIONING OBJECTS (OBJECTS OPEN TO A MINIMUM OF MECHANICAL OPERATION AND BASED ON PHANTOMS AND REPRESENTATIONS CAPABLE OF BEING PRODUCED BY PERFORMING UNCONSCIOUS ACTS). SYMBOLICALLY FUNCTIONING OBJECTS WERE CONSIDERED FOLLOWING MOBILE AND MUTE OBJECTS: GIACOMETTI'S SUSPENDED BALL, WHICH FULFILLED ALL THE ESSENTIAL PRINCIPLES OF THE FOREGOING DEFINITION BUT CONFINED ITSELF TO THE USUAL MEANS OF SCULPTURE. IN THE EVOLUTION OF SURREALISM A FUNDAMENTAL CRISIS OF THE OBJECT TOOK PLACE. ONLY VERY CLOSE EXAMINATION OF THE MANY SPECULATIONS TO WHICH THIS MATTER HAS PUBLICLY GIVEN RISE CAN ENABLE ONE TO GRASP WHAT SURREALISM IS CURRENTLY ATTEMPTING TO ACHIEVE (THE REAL AND VIRTUAL OBJECT, THE MOBILE AND MUTE OBJECT, THE PHANTOM OBJECT, THE INTERPRETED OBJECT, THE INCORPORATED OBJECT, THE BEING-OBJECT, ETC.). AT THE SAME TIME, SURREALISM HAS DRAWN ATTENTION TO VARIOUS CATEGORIES OF OBJECTS EXISTING BEYOND ITS SCOPE: THE NATURAL OBJECT, THE PERTURBED OBJECT, THE FOUND OBJECT, THE MATHEMATICAL OBJECT, THE INVOLUNTARY OBJECT, ETC.

ANDRÉ BRETON and PAUL ÉLUARD

Dictionnaire abrégé du surréalisme, Galerie des Beaux-Arts, París, 1938

THE SHEER GENIUS OF A PIPE OR A LOW TABLE [...] WOULD TURN THEM INTO OBJETS D'ART, INTO MUSEUM PIECES.

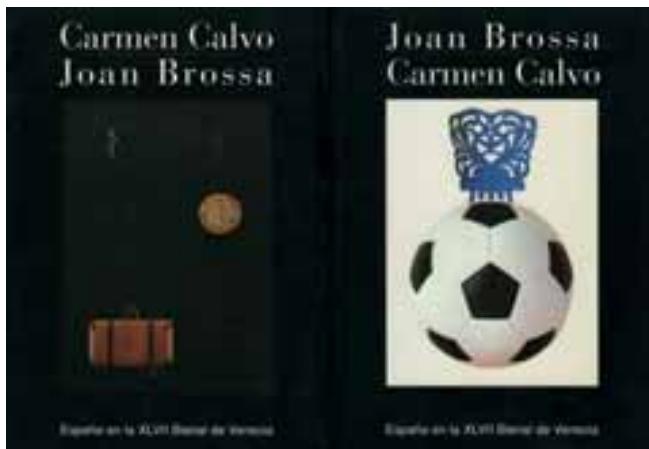
GEORGES PEREC

Things: A Story of the Sixties (Les Choses)
Collins Harvill, London, 1990, p. 31

IN 1997 CARMEN CALVO REPRESENTED SPAIN AT THE 47TH Venice Biennale,²⁹ where she presented a set of twenty-one large works on blackboards, paintings now in the Reina Sofía Collection, which are being shown at the CEART and on which I shall comment later. They were black planes on which various objects were arranged, in a great multi-collage: children's socks, stones, lingerie..., objects hanging in many cases from the top, recalling her predilection for suspending elements, almost like votive offerings. Calvo adds objects to the painting plane, either by hanging them or by attaching them to the surface, underlining that air of captivity which the technique confers. In addition, there was a group of seven black *caucho* (rubber) paintings, the first ones she had produced, which she familiarly calls simply *cauchos*

²⁹ At that Biennale CARMEN CALVO's work shared the space with that of JOAN BROSSA, under the curatorship of VICTORIA COMBALÍA. 47th Venice Biennale, Venice, 15 June-9 November 1997. A catalogue was published for the occasion: *España en la XLVII Bienal de Venecia*, Ministerio de Asuntos Exteriores-Editiones Electa, Madrid, 1997.





Catálogo de la representación de España en la 47^a Biennale di Venezia, Venecia / Catalogue of the Spanish representation at the 47th Venice Biennale, 15 de junio / june - 9 de noviembre / november, 1997

1996)³⁰. Como avanzamos páginas atrás y luego detallaremos, esos cauchos llaman a su obra a insertarse en una tradición muy española, émula de las oscuridades del llamado tenebrismo español que, como es sabido, ahonda sus raíces en la Italia de Caravaggio. Una suerte de artificio tenebrista, con algo de luz de sótano, frente al consabido “naturalismo” que ofrece la historiografía al uso. También, con aire de *à bout de souffle*, Calvo concibió en la Biennale esta gran caja-cubo forrada interiormente de espejo, espacio habitable aun a duras penas, cuyo interior está nutrido de una ingente panoplia de objetos suspendidos de la parte superior del mismo e iluminados, débilmente, por una bombilla. Titulada *Una conversación*, quizás una de las máximas expresiones que hemos visto de barroquismo en el arte, por la acumulación de cosas heteróclitas: tejidos, muñecos, restos minerales, cerámicas, muebles, alas de escayola... Sin perder un aire de se-

³⁰ Cauchos presentes en Venecia: *Elías* (1996), *Sex-appeal será espectral* (1997), *El porqué de la obesidad de los fantasmas* (1997), *Imagination et réalisation* (1997), *Les sept éléments capitaux* (1997), *El gran voyeur* (1997) y *Los parásitos viajan* (1997).

(dating from 1996 onwards).³⁰ As I have indicated in the preceding pages and will explain in detail later, these “rubber paintings” invite us to see her work as part of a very Spanish tradition, emulating the dark tones of so-called Spanish Tenebrism, whose roots, as is well known, lie in the Italy of Caravaggio. It is a kind of Tenebrist artifice, with a tenuous hint of light, in contrast to the usual “naturalism” presented in the standard historiography. At the Venice Biennale Calvo also devised this large cube or box lined with mirrors, creating a feeling of breathlessness, *à bout de souffle*, a habitable space, but only just, the inside of which was full of a huge panoply of objects suspended from the top and feebly lit by a single bulb. Titled *Una conversación* [A Conversation], it was perhaps one of the most extreme expressions I have ever seen of the Baroque in art, such was the bizarre conglomeration of assorted items: fabrics, effigies, pieces of minerals, ceramics, furniture, plaster wings... While maintaining the impression of a select, deliberate jumble of objects, it again introduced the idea of “sin”, being hidden inside the outward purity of an immaculate white

cube, almost minimalist in a snow-white Rymanesque manner, whose mirrored interior, which viewers could only just enter through a black curtain, suggested a surprise in store: “step right in and take a look”. But be careful. It was a pretty good idea on Carmen Calvo’s part, and one which fitted in with the theme proposed for the event by the Director of the Biennale, Germano Celant, a curator accustomed to working with *arte povera*, Piero Manzoni, and minimalist artists in general: “Future, Present and Past”, a phrase which, as well as being polyphagous, was almost perfectly suited to the work of this artist who resists temporal classification.

For Carmen Calvo, arranging objects, hanging things in a space protected by an external cube, is a form of three-dimensional drawing; in any case it strongly suggests still

³⁰ The rubber paintings included in Venice were: *Elías* (1996), *Sex-appeal será espectral* [Sex Appeal Will Be Spectral] (1997), *El porqué de la obesidad de los fantasmas* [The Reason for the Obesity of Ghosts] (1997), *Imagination et réalisation* [Imagination and Execution] (1997), *Les sept éléments capitaux* [The Seven Capital Elements] (1997), *El gran voyeur* [The Great Voyeur] (1997) and *Los parásitos viajan* [Parasites Travel] (1997).

lecto y medido baratillo de objetos, de nuevo llegará el “pecado”: su ocultación en la pureza exterior de un cubo blanco, impecable, casi minimalista a lo Ryman níveo, cuyo interior especular, apenas entreabierto para el espectador por una cortina negra, sugiere la sorpresa: *pasen y vean*. Con cuidado. No estaba mal la propuesta de Carmen Calvo, integrándose así en el lema que había lanzado Germano Celant en esa cita, –comisario habituado a los *poveras*, Piero Manzoni y, en general artistas mínimos–, el director de esa Biennale: “Future, Present and Past”, casi pintiparado lema, polífago también, para el quehacer de esta artista al margen de la clasificatoria tiempos.

Para Carmen Calvo colocar objetos, disponer cosas que penden en un espacio protegido por un cubo externo, es un dibujo a lo tridimensional, en todo caso con un aire muy de naturaleza muerta, género arraigado en el arte español, siendo querencia de la artista las ocasiones en que hay mayor orden de los objetos, ese *falso orden* que citamos en nuestro texto introductorio. Recordando, en este punto, su participación en la exposición, 1987, *Natu-*

*ralezas españolas*³¹. Arqueología contemporánea, evocadora de aquella afirmación de Perec sobre el puzzle en *La Vida, instrucciones de uso*: no son los elementos los que determinan el conjunto sino, más bien, el conjunto lo que constituye aquellos. De este modo, la artista engarza con una práctica artística muy contemporánea: la narración de la historia, mostrando cómo es posible su relato deconstruyéndola, sustituida esta por la crónica de otra, la historia propia. Una historia bajo cuya apariencia fragmentada crece una fundamental reivindicación: la materialidad de las cosas en un tiempo, este el nuestro, acostumbrado al eflujo de lo banal, de lo que se escapa, lo virtual, lo inatrappable, lo que estaba y no estará. Es en ese elogio frecuente de la inmaterialidad que asola nuestros días, donde Calvo propone fijaciones.

Al modo de un extraordinario almacén de sus formas, también con aire de gigantesco exvoto o almacén del

³¹ *Paisaje* (1987), técnica mixta: collage de tierras sobre lienzo, 150 x 300 cm

life, a well established genre in Spanish art, and she has a particular feel for those cases in which the objects are most carefully ordered, that “false order” I mentioned in my introductory text. On this point, one recalls her participation in the 1987 exhibition *Naturalezas españolas* [Spanish Nature]:³¹ contemporary archaeology, evoking that remark on puzzles by Perec in *Life A User’s Manual*: the parts do not determine the pattern, but the pattern determines the parts. Calvo thus connects with a very contemporary artistic practice: narrating history, showing how it can be told by deconstructing it, replacing it with the chronicle of another history, one’s own. A history behind whose fragmented appearance a fundamental value is being defended: the materiality of things in a period, our period, accustomed to an outpouring of the banal, of what leaks away, the virtual, the untrappable, what was there and will be there no longer. In that frequent celebration of immateriality which despoils our era, Calvo proposes establishing fixity.

³¹ *Paisaje* [Landscape] (1987), mixed media: collage of sand on canvas, 150 x 300 cm.



UNA CONVERSACIÓN, 1996. Fragment / Fragment

relicario, al cabo se trata de un acto artístico donde la artista va a proceder al rito demiúrgico de la materia, acto de posesión de las formas bajo las apariencias promovidas por las figuras, mas es, también, cubículo donde parece haber quedado aprisionado su taller, de tradicional abigarrado, evocándose su pasión por el objeto heteróclito, por las diversas materias, recordando que su actitud creadora no es, exactamente, fruto del caos, sino que está sometida a un sistema propio, como la del geómetra riguroso: a un método, diario, severo y ordenado, tal un científico. Pareciendo plantear así cuáles son las relaciones entre la investigación que desarrolla el artista y la acometida por el científico, Calvo parece, entonces, sentenciar que la gnosis, el desentrañar los enigmas, el conocimiento, es objetivo de ambos. Descubrir, ciencia y arte, la emoción de plantear preguntas, el misterio poético escondido entre las cosas, pues crear no es la conclusión sino más bien la posibilidad de ofrecer respuestas, muchas veces de carácter poético, ofreciendo, a la par, el esplendor que revelan regiones inéditas, antes no habitadas.



Like an extraordinary storehouse of her forms that also suggests a gigantic votive offering or repository of relics, in the end it is an artistic act in which the artist conducts the demiurgic ritual of matter, an act of taking possession of forms under the appearances provided by the figures; but it is also a cubicle in which the traditionally miscellaneous contents of her studio seem to have been immured, evoking her passion for strange assortments of objects, disparate materials, reminding us that her creative approach is precisely not the product of chaos, but is subject to a system of its own, like that of a rigorous geometer: a severe, orderly method, applied day by day, in the manner of a scientist. By seemingly raising in this way the question of the relationship between the investigation pursued by artists and that conducted by scientists, Calvo therefore seems to be concluding that the objective of both is gnosis, deciphering enigmas, knowledge. It is discovering, in science and art, the excitement of posing questions, the poetic mystery hidden among things, for creation is not a conclusion but rather a possibility of providing answers, often of a

poetic kind, and at the same time offering the splendours revealed by undiscovered and previously uninhabited regions.



7

SIN TÍTULO, 1996 -1997
[UNTITLED]

Técnica mixta sobre pizarra
Mixed media on blackboard
21 piezas / pieces. 100 x 130 cm c.u. / each
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MADRID

OBJETO ES UN TÉRMINO MULTIVOCO; SIGNIFICA, POR UNA PARTE, LO CONTRA-PUESTO (OB-JECTUM, GEGEN-STAND), CON LO QUE SE ENTIENDE LO OPUESTO O CONTRAPUESTO AL SUJETO; POR OTRA PARTE [...] EL OBJETO ES LO QUE ES PENSADO, LO QUE FORMA EL CONTENIDO DE UN ACTO DE REPRESENTACIÓN, CON INDEPENDENCIA DE SU EXISTENCIA REAL [...] SEGÚN LAS INVESTIGACIONES REALIZADAS HASTA EL PRESENTE EN LA TEORÍA DEL OBJETO, LOS OBJETOS SON ILIMITADOS.

JOSÉ FERRATER MORA
Diccionario de Filosofía
Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1951



7.1 *EL DESPEREZAMIENTO, EL BOSTEZO, EL ESTORNUDO*, 1997



7.8 *¿POR QUÉ ESTE SUEÑO ES TAN CORTO?*, 1997

OBJECT IS A MULTIVOCAL TERM; ON THE ONE HAND, IT MEANS THAT WHICH IS COUNTER-POSED (OB-JECTUM, GEGEN-STAND), IN THE SENSE OF THAT WHICH IS OPPOSED OR COUNTERPOSED TO THE SUBJECT; ON THE OTHER HAND [...] THE OBJECT IS THAT WHICH IS THOUGHT, THAT WHICH FORMS THE CONTENT OF AN ACT OF REPRESENTATION, REGARDLESS OF ITS REAL EXISTENCE [...] ACCORDING TO RESEARCH CONDUCTED HITHERTO ON THE THEORY OF THE OBJECT, OBJECTS ARE LIMITLESS.

JOSÉ FERRATER MORA
Diccionario de Filosofía
Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1951



7.15 *QUAND NOUS SAURONS*, 1997







7.3 *L'EXCÈS DE PRESSION SUR UN BOUTON ÉLECTRIQUE*, 1997



7.10 *LA PATERNITÉ*, 1997



7.17 *SE LEVANTA Y SACA SU PUÑAL*, 1997

COMO YA SE ESCRIBIÓ EN LÍNEAS ATRÁS, EN 1997 CARMEN Calvo representó a España en la Bienal de Venecia. Allí, presente junto a Joan Brossa, mostró el conjunto de cauchos antes comentados, fechados entre 1996 y 1997, y dos obras de gran formato, un políptico compuesto por veintiuna obras y la caja misteriosa *Una conversación*. Encuentro de los objetos sobre un fondo negro, aquellos se situaban sobre pizarras, evocadoras de las sentencias escolares trazadas en ellas y que el tiempo, el maestro, borrará enseñada, sobre las mismas parecen haber quedado reliquias de vida, *sicum* Foucault “equivocación provisional (un ‘malescrito’, del mismo modo como se diría un malentendido) que un gesto disipará en un polvo blanco? Pero, además, ésa sólo es la menor de las incertidumbres”³². Citamos algunos de los títulos de las veintiuna obras que componían el conjunto, tomados al azar: *Moriré cuando quiera morir*; *Du dos de la cuiller au cul de la douairière*; *Le filou scrupuleux*; *¿Por qué este sueño es tan corto?*; *L'excès de pression*

³² MICHEL FOUCAULT, *Esto no es un pipa*. Ensayo sobre Magritte, Editorial Anagrama, Barcelona, 1981, p. 27.

AS ALREADY NOTED ABOVE, CARMEN CALVO REPRESENTED Spain at the 1997 Venice Biennale, together with Joan Brossa. She exhibited the set of “rubber paintings” mentioned previously, dating from between 1996 and 1997, and two large-scale works, a polyptych comprising twenty-one pieces and the mysterious box entitled *Una conversación* [A Conversation]. This work is a meeting of objects on a black background, objects placed on blackboards, evoking lessons written up there at school, lessons which time, the master, will soon erase. On these blackboards relics of life seem to have remained. As Foucault put it: “a temporary slip (a ‘mis-writing’ suggesting a misunderstanding) that one gesture will dissipate in white dust? But this is still only the least of the ambiguities”.³² Here are some of the titles of the twenty-one pieces which made up the set, chosen at random: *Moriré cuando quiera morir* [I will die when I want

³² MICHEL FOUCAULT, *This Is Not a Pipe: With Illustrations and Letters by René Magritte*, trans. James Harkness, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1983, p. 16.

sur un bouton électrique; Serie de miembros; El número 4 hembra se acerca; On a faim dans la chambre, c'est vrai...; La chute de l'urine et des excréments; Oh crever un abcés au pus lent; Se levanta y saca su puñal; La paternité; Emanación, explosión; El desperezamiento, el bostezo, el estornudo o Quand nous saurons. Aconsejamos la lectura de nuestro texto introductorio para comprender de qué forma el funcionamiento singular de los títulos en el quehacer de Carmen Calvo tienen una importancia fundamental.

Georges Duby³³ recordaba en 1988 la visita al estudio de la artista en la madrileña Casa de Velázquez y en 1995 volvía a referir el mundo del taller de la artista esta vez en el parisino Saint-Denis, visitado por el crítico medievalista años antes, en donde se acumulaban, decía, “algunos [objetos] familiares y otros extraños” (ambos testimonios reproducidos a continuación). Resulta singular que una joven artista tomara la decisión de invitar a una eminencia entre los historiadores, un medievalista tan reconocido, -historiador ecléctico, riguroso y próximo, de aire poético-, para encontrarse con su pintura de ese

to die]; *Du dos de la cuiller au cul de la douairière* [From the back of the spoon to the dowager's arse], *Le filou scrupuleux* [The Gentle Graft], ¿Por qué este sueño es tan corto? [Why is this dream so short?], *L'excès de pression sur un bouton électrique* [Excess pressure on an electric button], *Serie de miembros* [Series of members], *El número 4 hembra se acerca* [Female number 4 is approaching], *On a faim dans la chambre, c'est vrai...* [One is hungry in the room, it is true...], *La chute de l'urine et des excréments* [Urine and excrement falling], *Oh crever un abcés au pus lent* [Oh to burst an abscess with slow pus], *Se levanta y saca su puñal* [He gets up and takes out his dagger], *La paternité* [Paternity], *Emanación, explosión* [Emanation, explosion], *El desperezamiento, el bostezo, el estornudo* [Stretching, yawning, sneezing] o *Quand nous saurons* [When we will know]. I advise reading my introductory text to understand the fundamental importance of the distinctive way titles function in Carmen Calvo's work.

In 1988 the medievalist critic Georges Duby³³ recalled his visit to her studio in the Casa de Velázquez in Madrid,

tiempo. Como singular sería también la invitación para escribir sobre sus obras, viaje a otro extremo de las cosas, al peculiar apasionado del arte, artista activo-activista, Jean-Jacques Lebel³⁴.

Mas, pensando en Duby, no olvidemos que la ruina es contemporánea, lo fue para los románticos y lo sería para los surrealistas, para quienes muchos de los monumentos de París parecían surgir de las profundidades de una eternal noche, la ciudad era un conglomerado de ruinas antiguas, un dédalo, un conjunto de acantilados o grietas, pareciere que edificado por el paso del tiempo, ciudad surgida de una excavación y objetos dejaban de ser objetos de reconocimiento para convertirse, más bien, en

³³ París, 1919 / Aix-en-Provence, 1996. El primer texto de DUBY sería para la exposición en la Sala Pelaires, *Carmen Calvo*, Palma de Mallorca, VI/1988. El que referimos es de 1995 para el catálogo de la exposición en la Galerie Thessa Herold, *Carmen Calvo. De l'esprit à la matière, une archéologie de l'imaginaire*, París, primavera 1995, pp. 7-8.

³⁴ JEAN-JACQUES LEBEL, “Randonnée chez Carmen”. En el catálogo de la exposición: Galerie Thessa Herold, *Carmen Calvo. Vestiges revisités*, París, otoño-invierno, 1998-1999, pp. 7-33.

and in 1995 he again described the world of Calvo's studio, this time in Saint-Denis in Paris, which Duby had visited years before, and where, he said, there was an agglomeration of “some familiar [objects] and some strange [ones]” (both accounts are reproduced below). It seems remarkable that a young artist should have decided to invite an eminent scholar, a medievalist of such distinction – he was an eclectic, meticulous, accessible scholar, with a poetic bent – to see her paintings in that period. Equally remarkable was that, going to the other extreme, she invited the unconventional art enthusiast, active artist and art activist Jean-Jacques Lebel to write about her work.³⁴

³³ (Paris, 1919-Aix-en-Provence, 1996). DUBY's first text was for the exhibition at the Sala Pelaires, *Carmen Calvo*, Palma de Mallorca, VI/1988. The one referred to here is from 1995, for the catalogue of the exhibition at the Galerie Thessa Herold, *Carmen Calvo: de l'esprit à la matière, une archéologie de l'imaginaire*, Paris, Spring 1995, pp. 7-8.

³⁴ JEAN-JACQUES LEBEL, “Randonnée chez Carmen”, in the exhibition catalogue *Carmen Calvo: vestiges revisités*, Galerie Thessa Herold, Paris, Autumn-Winter 1998-1999, pp. 7-33.

objetos del estupor, la “inquietante extrañeza” que viera De Chirico en *Valori Plastici*³⁵: “Toda cosa tiene dos aspectos: un aspecto corriente que es el que vemos casi siempre, el que ven los hombres en general, y otro, el aspecto espectral o metafísico que sólo pueden vivir ciertos individuos excepcionales en momentos de clarividencia y de abstracción metafísica”³⁶, lo que Freud llamará una desfiguración, un desplazamiento. Desde ese sentimiento de alteridad que es uno de los latidos del quehacer de Carmen Calvo, sus agrupaciones de objetos son planteadas al modo de mundos inquietantes que parecen proponer la ebriedad del crear para olvidar, viaje vertiginoso que transita entre el elogio del silencio de las cosas, desde los objetos desvaídos que no permanecen, exactamente mudos. Ha citado a veces Calvo este fragmento del *Libro del desasosiego* de Fernando Pessoa: “En las vagas sombras de luz por terminar antes que la tarde sea pronto noche, disfruto de errar sin pensar entre lo que la ciudad se vuelve, y ando como si nada tuviese remedio. Me agrada, más a la imaginación que a los sentidos, la tristeza dispersa que está conmigo. [...] Emigro y descanso,

como si estuviese a bordo con el navío ya en altamar. [...] ¿Qué tengo yo que ver con la vida?”.

Tránsito de la vida y su memoria, podríamos así decir que esta aparece más bien trasmutada en una mirada hacia el tiempo o, más bien, hacia los *espacios de tiempo*, como le he oído alguna vez expresarlo a la artista. Modo de estrategia creativa. Mención a la memoria como un recurso evocador del polvo de la ampolla, el “vaso de las horas” bañando, con lividez, sus objetos. Realismo trascendente o gravedad de lo real, tal da, en todo caso deseo de superar las apariencias de las cosas, afán de trascender la juanramoniana quietud de los objetos, trémula música de las cosas quietas frente a la tentación de la morosidad embriagadora propuesta por el poeta, el quehacer de Carmen Calvo ha sido siempre el de una artista acostumbrada a trabajar depositando una mirada poética, pero inquietante

³⁵ GIORGIO DE CHIRICO, “Sull’Arte metafisica”, *Valori Plastici*, nº 3, Roma, IV-V/1919, pp. 15-19.

³⁶ *Ibid.*, p. 16.

But thinking of Duby, let us not forget that ruins are contemporary, as they were for the Romantics and would be for the Surrealists, for whom many of the monuments in Paris seemed to emerge from the depths of an everlasting night, and the city was a conglomeration of ancient ruins, a labyrinth, a collection of cliffs and crevices, apparently built by the passage of time, a city that had risen from an excavation, and objects ceased to be recognisable objects and turned instead into objects of astonishment, that “disquieting strangeness” De Chirico identified in *Valori Plastici*:³⁵ “Everything has two aspects: the current aspect, which we see nearly always and which ordinary men see, and the ghostly and metaphysical aspect, which only rare individuals may see in moments of clairvoyance and metaphysical abstraction”;³⁶ Freud called this a disfigurement, a displacement. From that feeling of otherness, one of the heartbeats of Carmen Calvo’s work, her groupings of objects are presented as disturbing worlds which seem to suggest the intoxication of creating to forget, a dizzying journey through a celebration of the silence of things, from faded objects that

do not exactly remain mute. Calvo has sometimes quoted this passage from Fernando Pessoa’s *Book of Disquiet*: “In the faint shadows cast by the last light before evening gives way to night, I like to roam unthinkingly through what the city is changing into, and I walk as if nothing had a cure. I carry with me a vague sadness that’s pleasant to my imagination, less so to my senses. [...] I emigrate and rest, as if aboard a ship that’s already on the high sea. [...] What do I have to do with life?”

So we might say that in this passage of life and its memory, that memory is instead transmuted into looking at time, or rather at the *spaces of time*, as I have occasionally heard her express it. It is a form of creative strategy. Memory is referred to as a device evoking the dust on the bulb, the “glass of time” palely bathing her objects. Whether it is

³⁵ GIORGIO DE CHIRICO, “Sull’arte metafisica”, *Valori Plastici*, no. 3, Rome, April-May 1919, pp. 15-19.

³⁶ DE CHIRICO, “Sull’arte metafisica”, p. 16; *Artists on Art: From the XIV to the XX Century*, ed. Robert Goldwater & Marco Treves, Pantheon Books, London, 1972, p. 440.

y de gran fuerza simbólica, sobre las cosas más cotidianas. Para avanzar, tornando sobre sí misma, esta artista ha creado al modo de un ciclón ensimismado, imperturbado entre lo inmóvil habitado³⁷ y el elogio de los mundos interiores, morada de recuerdos y de olvidos: albergue y puerta estrecha que abre al mundo, recordando a Bachelard, objetos habitados por los sueños.

Habituada, en definitiva, a reflexionar sobre algo tan complejo como qué sea ese lugar inquieto donde clama el vacío, su mundo es el de una creadora desmedida, habituada a llenar el mundo de cosas, en esa titánica brega con el vacío. Así, el taller de esta creadora es una suerte de detención del tiempo, –espacio interior habitado, si no invadido, por un amasijo de objetos e inmóviles vidas interiores–, todo él con el aspecto de obra total de esta artista, recordando también que nuestro tiempo ha promovido creadores capaces de crear desde la absoluta entropía, pues “todo lo

³⁷ Evocamos a JEAN TARDIEU.

transcendent realism or the gravity of the real makes no difference; it is in any case a desire to go beyond the appearances of things, a longing to transcend Juan Ramón Jiménez's stillness of objects, the tremulous music of motionless things faced with the temptation of heady tardiness suggested by the poet. Carmen Calvo's work has always been that of an artist accustomed to focusing a poetic gaze, but a disturbing one of great symbolic force, on the most ordinary things. In order to advance, this artist, turning on herself, has created like a cyclone, engrossed and unperturbed between the immobility it inhabits³⁷ and the celebration of inner worlds, the abode of remembering and forgetting: a refuge and a narrow gate which, to recall Bachelard, gives objects inhabited by dreams an opening to the world.

She is, in short, used to reflecting on so complex a matter as the nature of that restless place where emptiness cries

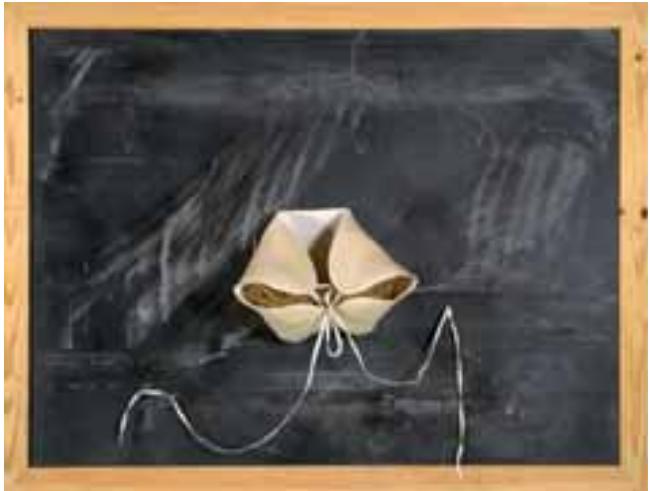
³⁷ I am recalling JEAN TARDIEU here.



7.4 LE FILOU SCRUPULEUX, 1997



7.11 SERIE DE MIEMBROS, 1997



7.18 LE COLLIER DE GRIFFES, 1996



7.6 DE BAS EN SOIE LA CHOSE AUSSI, 1996



7.13 OH! CREVER UN ABCÉS AU PUS LENT, 1997



7.20 LES AMOURS JAUNES, 1996

que es interesante ocurre en las sombras. No sabemos nada de la verdadera historia de los hombres”, escribía Louis-Ferdinand Céline y representar el quehacer humano, en su soledad, en su desnudez, ha sido el gran objetivo, tan deliberadamente a contracorriente, del quehacer de Calvo. Lo que nos permite rememorar, a la par, otra nota de su viaje artístico: la capacidad para situarse entre muy diversos mundos, en especial la evocación de un permanente homenaje literario en sus títulos, el homenaje al libro que desarrollan algunas de sus esculturas, mas también el visual, la indagación relativa al mundo de las imágenes frecuentadas por la inquietud de la cotidianidad, galería de espejos asaltada por la paradoja. Sumidos también están sus collages, como este conjunto deslumbrante de pizarras, en una extraña reflexión sobre el paso de las horas, sobre el devenir del tiempo. No es raro pues que su mundo –en el que reina la inquietante quietud, mas una quietud muy activa– sea reino de eso que a veces hemos llamado, aplicado a otros artistas, la imaginación introvertida. Desentrañadora así de sombras, el esfuerzo de Carmen Calvo parte desde

out; her world is that of an unrestrained creative artist, accustomed to filling the world with things, in that titanic struggle with the void. Accordingly, her studio is a place where time seems to stand still – an inner space inhabited, if not invaded, by a jumble of objects and immobile inner lives – all of it looking like a total work by this artist, and also recalling that our era has produced artists capable of creating work from absolute entropy, for as Louis-Ferdinand Céline wrote, “everything that is interesting happens in the shadows. We know nothing of the real history of mankind”. To represent human activity in its solitude, in its nakedness, has been the great objective of Calvo’s work, swimming so deliberately against the tide. And at the same time this gives us an opportunity to recall another feature of her artistic journey: her ability to find her place among very different worlds, especially in the constant evocation of literary references in her titles, the homage to writing developed by some of her sculptures, and in the emergence of the ideas from which her works are composed; but also the visual aspect, the exploration of the world of images

un afán por reconstruir taumatúrgicamente una suerte de *memorabilia* de los objetos, la cuidada elevación de un turbador paisaje de la memoria. Temblor de la mirada quieta mas insistente, vibrando sobre los rescoldos de lo visible que se revela más compleja, más fructífera, en la morosidad sobre los detalles detenidos que en la elevación de una ficción. Mundo quieto, con un cierto aroma de silencio viejo, elevando la narcosis de lo fugitivo, Carmen Calvo proclama el instante detenido, sugiriendo que tal actitud, tal introspección creativa, es más rica en matices, más “imaginativa”, que el vértigo banal de la vida en movimiento, pues al cabo, -juego en equilibrio entre lo que se muestra y la ocultación-, nuestra creadora incorpora a sus obras la expresión de una cierta mudez, el aire sacral que porta siempre la imagen detenida en el misterio que desprenden sus collages tridimensionales. Mundo de detalles que, empero, parecen concebirse casi al modo de una re-construcción en la distancia, algo que coopera para comprender la existencia de unas inquietantes, misteriosas, relaciones con el espacio enderredor. Al cabo, no olvidemos, sobre las pizarras se dan las lecciones de las cosas.



7.21 DU DOS DE CUILLER AU CUL DE LA DOUAIERIE, 1997



imbued with the unease of everyday life, a gallery of mirrors beset by paradox. Her collages, such as this dazzling set of blackboards, are also submerged in a strange reflection on the passing hours, the progress of time. It is therefore not surprising that her world – ruled by a disquieting, but very active, stillness – is the realm of what I have sometimes, referring to other artists, called introverted imagination. Thus, as a decipherer of shadows, Carmen Calvo's efforts spring from an urge to thaumaturgically reconstruct a kind of “memorabilia” of objects, the careful formation of a disturbing landscape of memory. A tremor of the still yet insistent gaze, pulsating over the embers of the visible, which is revealed to be more complex, more fruitful, in lingering over arrested details than in constructing a fiction. In a still world with a certain redolence of venerable silence, Carmen Calvo, by presenting the narcosis of evanescence, expounds the arrested moment, suggesting that this kind of attitude, this kind of creative introspection, is richer in nuances, more “imaginative”, than the mundane dizziness of life in movement, since ultimately – in a play of equilibrium

between what is shown and what is concealed – she incorporates the expression of a certain muteness into her works, the sacral aura surrounding the image arrested in the mystery transmitted by her three-dimensional collages. It is a world of details, which nevertheless seem to have been conceived almost like a distant reconstruction, something that helps us to understand the existence of a disturbing, mysterious relationship with the surrounding space. After all, let us not forget that blackboards are for teaching lessons about things.



LOS GABINETES DE "CURIOSIDADES"³⁸

GEORGES DUBY, 1988

AL IGUAL QUE LOS COLECCIONISTAS QUE ACUMULABAN ANTAÑO en su gabinete "curiosidades", del mismo modo que los arqueólogos que clasifican ínfimos vestigios de civilizaciones tiempo ha desaparecidas, Carmen Calvo, cuando la encontré hace tres años en su taller de la Casa de Velázquez, alineaba pacientemente unas series de signos. Eran como esas migajas irrisorias que uno recoge al azar por las calles y los eriales, o también, fragmentos de arcilla modelados por sus dedos. Desarrollaba de esta forma, como en escrituras indecifrables, secuencias de discursos enigmáticos sin principio ni fin. Parecía que estuviera jugando. Estaba adiestrando su mano. En el trasfondo de ese ejercicio aparentemente lúdico, adivinábase, en efecto, una referencia superior. A Van Gogh, a su manera de pintar, de dibujar

sobre todo, yuxtaponiendo toques o rasgos de los que cada uno, aislado, habría podido figurar entre los ensamblajes de Carmen Calvo; evidentemente deseó de esta era, al acostumbrarse a dominar el espacio, el evocar como en un palimpsesto, bajo las líneas de sus parodias de manuscritos mágicos, las estructuras de amplias extensiones de país.

La artista marchó a París. Se instaló, no sin cierta dificultad, en la Cité de las Artes, frente al Sena. Las vibraciones bajo los arcos del Pont Marie, con su luz enteramente nueva, le maravillaron, mientras quedaba fascinada ante la pujanza con la que se hinchan los troncos de los grandes árboles en la Île-de-France. No dejó, por cierto, a partir de entonces, de triturar la arcilla, de multiplicar trazos y araños, de ordenarlos en largas secuencias de menudos formatos, como las páginas de un diario secreto. Sin embargo, el grueso de su obra se alteró bajo el efecto del trasplante parisino. En primer lugar, por medio de un brusco despliegue, por el

³⁸ Texto de GEORGES DUBY para el catálogo de la exposición en la Sala Pelaires, Carmen Calvo, Palma de Mallorca, VI/1988. Traducción A. FIRPO.

CABINETS OF "CURIOSITIES"³⁸

LIKE THE COLLECTORS OF BYGONE ERAS ACCUMULATING "curiosities" in their cabinets, like archaeologists who classify minuscule traces of civilisations that have long since vanished, Carmen Calvo, when I met her three years ago in her studio in the Casa de Velázquez, was patiently lining up series of signs. They were insignificant bits and pieces of the kind one happens to pick up in the street or the countryside, or fragments of clay modelled by her fingers. In this way she formed sequences of enigmatic discourse with no beginning or end, like undecipherable writings. She seemed to be playing. She was training her hand. And indeed, somewhere behind that apparently playful exercise one sensed a higher reference. To Van Gogh and his way of painting, and especially drawing, juxtaposing strokes or features, each of

which, in isolation, could have been included in Carmen Calvo's constructions; it was quite obvious that what she wanted to achieve, by learning to control space, was to evoke the structures of vast stretches of land, as in a palimpsest, under the lines of her parodies of esoteric writing.

She came to Paris. She settled, not without some difficulty, in the Cité des Arts, by the Seine. In a completely new light she was amazed by the vibrations under the arches of the Pont Marie and fascinated by the powerful swelling trunks of the great trees on the Île-de-France. From then on she has probably never stopped kneading clay, producing endless traces and scratches and arranging them in long sequences in tiny formats, like the pages of a secret diary. However, the main body of her work changed under the effect of being transplanted to Paris. Firstly, by suddenly displaying a desire, born of a taste for expansive gestures,

³⁸ Text by GEORGES DUBY for the exhibition catalogue Carmen Calvo, Sala Pelaires, Palma de Mallorca, VI/1988.

gusto del gesto amplio, de la voluntad de erigir formas monumentales, de representar, esta vez de modo deliberado, inmensos paisajes trágicos. Carmen Calvo se abandona hoy, sobre todo, y para vivísimo deleite nuestro, al gozo de manejar lo que Albert Skira llamaba “la gran paleta”, de confiar a la fluida, espesa, generosa ola de la materia coloreada, el encargo de transcribir todo lo que le emociona. La ironía persiste y Van Gogh, igualmente, permanece presente, pero en lo que anida en él de expresionismo. No obstante, al juego, a la minucia atenta, al escepticismo de los primeros tiempos, los ha sustituido el vigor, afirmado hasta la violencia, de un temperamento admirable. Femenino, por cierto. Pero con esa feminicidad recia, inmutable y fecunda que los moralistas del siglo XII ofrecían como ejemplo a los varones para sacarles de su inercia.



to erect monumental forms, to represent vast tragic landscapes, this time deliberately. Nowadays, to our intense delight, Carmen Calvo abandons herself above all to the pleasure of deploying what Albert Skira called “the big palette”, entrusting the task of transcribing whatever moves her to thick, flowing, lavish waves of coloured paint. The irony remains and Van Gogh, too, is still there, but in his expressionist facet. Nevertheless, the play, the meticulous detail and the scepticism of earlier times have been replaced by the vigour, asserted to the point of violence, of an admirable temperament. Feminine, admittedly. But with that robust, unwavering, fecund femininity which the moralists of the twelfth century offered as an example for men to shake them out of their inertia.



Estudio en / Studio at Casa de Velázquez, Madrid, 1983. © NIC TUCKER



CARMEN CALVO
UNA ARQUEOLOGÍA DE LO IMAGINARIO³⁹

GEORGES DUBY, 1995

EN EL TALLER DE SAINT-DENIS DONDE VI A CARMEN CALVO POR primera vez, el suelo estaba sembrado de objetos, de pequeños objetos, algunos familiares y otros extraños.

Carmen los tomaba en sus manos, los cambiaba de sitio, los ordenaba, hasta que alcanzaban un orden complejo, riguroso y en perfecto equilibrio, y terminaban tomando forma ante nuestros ojos una especie de monumento. Pero, además, estaban las Escrituras: fijadas sobre soportes improvisados, alineaciones de signos, en algunos casos gruesos, sólidos, cuya sombra quedaba fijada definitivamente por un trazo de pincel; en otros casos, por el contrario, impalpables, pero unidos entre ellos de forma imperceptible, por temor sin duda a que echaran a volar o se desmenuzaran. Signos medio borrados,

CARMEN CALVO³⁹
AN ARCHAEOLOGY OF THE IMAGINARY³⁹

IN THE STUDIO IN SAINT-DENIS WHERE I FIRST SAW CARMEN Calvo, the floor was strewn with objects, small objects, some familiar and others strange.

Carmen would pick them up, move them around, arrange them, until they attained a complex, rigorous, perfectly balanced order, and finally a kind of monument took shape before our eyes. But there were also the Writings: alignments of signs, attached to improvised supports, some bulky and solid, their shadow permanently traced with a stroke of the brush, others, by contrast, impalpable, but imperceptibly linked together, no doubt for fear of them getting lost or damaged. Signs that were partly erased, chipped, faded, consumed by time, as tends to be the case

desportillados, desvaídos, consumidos por el tiempo como suelen estarlo las inscripciones grabadas sobre los fragmentos de mármol que desenterrran los arqueólogos o como las caligrafías de los pergaminos que yo mismo solía sacar de los viejos archivos, liberando así efluvios de recuerdos evaporados. Mensajes misteriosos, desgastados por el olvido, tan indescifrables como inscripciones etruscas.

Desde entonces, Carmen Calvo no ha cesado su búsqueda, levantando eternos inventarios, clasificando, ensamblando, yuxtaponiendo fragmentos hechos añicos, como los que se recogen en las excavaciones arqueológicas, que los expertos recomponen esforzándose por reconstruir arbitrariamente formas destruidas para siempre.

Estas recopilaciones tienen algo de reliquias. Los restos se nos presentan agrupados por familias, por géneros, por es-

³⁹ El texto se publicó por vez primera en el catálogo de la exposición de 1995 ya citada: Galerie Thessa Herold, *Carmen Calvo. De l'esprit à la matière, une archéologie de l'imaginaire*, op. cit.

with inscriptions engraved on fragments of marble unearthed by archaeologists, or like the calligraphy on the parchments that I myself used to extract from old archives, thereby releasing emanations of evaporated memories. Mysterious messages, worn away by oblivion, as undecipherable as Etruscan inscriptions.

Since then, Carmen Calvo has pursued her search unceasingly, compiling endless inventories, classifying, assembling, juxtaposing shattered fragments, like those collected in archaeological excavations and reassembled by experts who strive to achieve an arbitrary reconstruction of forms destroyed forever.

These collections are a bit like reliquaries. The remains are presented to us grouped by family, genus and species. Just as glow-worms and beetles are exhibited to us in the semi-

³⁹ This text was first published in the 1995 exhibition catalogue cited above: *Carmen Calvo: de l'esprit à la matière, une archéologie de l'imaginaire*, Galerie Thessa Herold.

pecies. Tal como se nos brindan las luciérnagas, las falenas o los escarabajos en la penumbra de los estantes del museo, encerrados en esas urnas de cristal que de niño me fascinaban. Uno cree estar ante un catálogo razonado donde figuraran enumerados y etiquetados los restos dispersos de una creación muy antigua, extinguida, desmantelada. Pero Carmen Calvo propone también las herramientas de una posible reconstrucción –los útiles del pintor– puestos también cuidadosamente en orden, listos para su uso, a modo de panoplia preparada para futuros artesanos. Los materiales de esta reconstrucción están ahí, entregados a la imaginación. A veces, la propia Carmen emprende la reconstrucción. Entonces, de los escombros surgen sobrios edificios, majestuosos como cumbres o como templos.



darkness of museum shelves, enclosed in those glass jars that fascinated me as a child. It is like looking at a catalogue raisonné listing the scattered remains of a very ancient, obsolete, dismantled artefact, numbered and labelled. But in addition, Carmen Calvo offers the tools for a possible reconstruction – the equipment of a painter – also carefully arranged, ready for use, like a panoply prepared for future craftsmen. The materials for this reconstruction are there, available for the imagination. Sometimes Carmen undertakes the reconstruction herself, and then austere buildings, as majestic as mountains or temples, rise from the ruins.



MURAL, 1985. Técnica mixta. Barro cocido, pigmentos, cuerda sobre lienzo y bastidores / Fired clay, pigments, rope on canvas and stretchers, 170 x 136 cm. Fragmento / Fragment

EL GRAN TEATRO DEL MUNDO. 1998
[THE GREAT THEATRE OF THE WORLD]
Técnica mixta. Collage y caucho
Mixed media. Collage and rubber
200 x 140 cm

EL TÍTULO DE ESTA OBRA, *EL GRAN TEATRO DEL MUNDO* ES explícito y su aire exvoto contiene algunas de las claves del quehacer de la artista. En el aspecto de reunión de reliquias del cuadro: muñeco, guante de boxeo, cabellera y cuerdas expuestas a la nada del negro-caucho que baña el fondo del cuadro. Es preciso subrayar el aire imponente que portan los cuatro cuadros, sobre superficies negras, presentes en esta exposición en el CEART, fechados entre 1998 y 2006. Además del ahora comentado, los otros tres son: *Llama ahora para mejor experiencia* (1998), *Abd Al Salam* (2005) y *Que se evadan flores extrañas* (2006).

¿Artificio o realidad?, ¿teatralización o narración del mundo?: *El gran teatro del mundo* es declarada mención de algunas de las intenciones de Calvo. Juego permanente, el desarrollado por Carmen, entre crimen y castigo, entre culpa y su expiación en esa mención frecuente, ya referida, a la tradición más oscura de la religión. Y mención a la *capita*, a la cabeza, uno de los emblemas de su trabajo, en este caso *in absentia*, en el aire suspendido del muñeco marioneta y en los cordajes situados en su

THE TITLE OF THIS WORK, *THE GREAT THEATRE OF THE WORLD*, is explicit, and its suggestion of a votive offering contains some of the keys to the artist's work, in the picture's appearance as a collection of relics: a doll, a boxing glove, a lock of hair and some pieces of rope, exposed to the nothingness of the background covered in black rubber. The imposing air conveyed by the four pictures on black surfaces included in this exhibition at the CEART, dated between 1998 and 2006, needs to be emphasised. Apart from the one we are considering, the other three are: *Llama ahora para mejor experiencia* [Call now for better experience] (1998), *Abd Al Salam* (2005) and *Que se evadan flores extrañas* [Strange flowers are to be avoided] (2006).

Is it artifice or reality? A theatricalisation or a narrative of the world? *The Great Theatre of the World* explicitly alludes to some of Calvo's concerns: the permanent interplay, developed by Carmen, between crime and punishment, between guilt and atonement, in that frequent allusion, already mentioned, to the darkest

religious tradition. And it alludes to the *caput*, the head, one of the emblems in her work, in this case in absentia, in the hanged appearance of the marionette doll and in the rope in the bottom corner, an evocation of violence and death, softened by the title. There is a concession, common in Calvo's work, to an allusion to a face that might emerge, a paroxysmic formula which will be taken up again later.

Violence without violence, pain broken by silence, involving further allusion to new life and death, by way of a new possibility of drawing a portrait, this time hanging in the void. And behind that possibility of a face lies a reminiscence of Goya's prints of hanged men in his *Disasters*, such as *Tampoco* [Not in this case either], *Duro es el paso!* [The way is hard!], *Fuerte cosa es!* [This is too much!] or *Por qué?* [Why?].

Large and small miseries and misfortunes of war, in the words of Jacques Callot, who in 1633, in his etching *L'arbre aux pendus* [The Hanging Tree], showed some unfortunate



ángulo inferior, evocación de la violencia y la muerte, endulzada por el aire del título. Concesión, frecuente en Calvo a la mención de un rostro que podríaemerger, fórmula paroxística que será posteriormente retomada.

Violencia sin violencia, dolor quebrado por silencios, que supone volver a mencionar de nuevo vida y muerte, al modo de una nueva posibilidad de trazar un retrato, esta vez pendiendo en el vacío. Y tras esta posibilidad de un rostro, recuerdo a los goyescos grabados de ahorcados de sus *Desastres*, como *Tampoco; Duro es el paso!; Fuerte cosa es! o ¿Por qué?*

Grandes y pequeñas miserias y desgracias de la guerra, en palabras de Jacques Callot, quien en 1633, en su grabado *L'arbre aux pendus*, mostrara a unos desdichados colgados pendiendo de un castaño, como infelices frutos suspendidos en el árbol⁴⁰: una veintena han sido colgados, aquel asciende la escalera, otros cuantos esperan la certeza de su suerte jugando a los dados; como bien sabe Calvo, el martirologio, la crucifixión o las matanzas de

innocentes se hallan en el centro de la iconografía occidental, confundiéndose, como un acto de fe más. Así hasta nuestros días. De los álamos del sur, cantaba Billie Holliday, penden extraños frutos⁴¹.



Imagen recopilada por / Image compiled by CARMEN CALVO. E. TORNEL. SILUETISTA Y DIBUJANTE. Tarjeta postal / Postcard, Unión Postal Universal, ca. 1950

⁴⁰ Escribía CALLOT al pie de este grabado: "Al fin y al cabo esos malhechores infames y depravados / Como frutos desgraciados colgados de este árbol / Muestran que el crimen horrible y la negra ralea / Son instrumento de vergüenza y de venganza / Y que es el destino de los hombres viciosos / sufrir pronto o tarde la justicia divina".

⁴¹ "Southern trees bear strange fruit, / Blood on the leaves and blood at the root, / Black bodies swinging in the southern breeze, / Strange fruit hanging from the poplar trees" ("Los árboles del sur acogen extraños frutos, / Sangre en la hojas y sangre en las raíces, / Cuerpos negros balanceándose por la brisa sureña, / Extraños frutos cuelgan de los arbóreos álamos") ABEL MEEROPOL (1903-1986), con el seudónimo de "LEWIS ALLAN", ca. 1936.

people hanged from a chestnut tree, like unhappy fruit hanging on the tree:⁴⁰ some twenty have been hanged, one is climbing the ladder, and more are awaiting their certain fate playing dice; as Calvo well knows, martyrology, crucifixion and massacres of innocents are at the centre of Western iconography, merged together like one more act of faith. And so it has been up to our own day. As Billie Holliday sang, strange fruit hangs from southern poplar trees.⁴¹



⁴⁰ At the foot of this etching CALLOT wrote: "Finally these infamous and abandoned thieves, / hanging from this tree like wretched fruit, / show that crime (horrible, black spawn) / is itself the instrument of shame and vengeance / And that it is the fate of vice-ridden men / to experience the justice of Heaven sooner or later."

⁴¹ "Southern trees bear strange fruit, / Blood on the leaves and blood at the root, / Black bodies swinging in the southern breeze, / Strange fruit hanging from the poplar trees", ABEL MEEROPOL (1903-1986), under the pseudonym LEWIS ALLAN, c. 1936.

9 **INTERV(ALO), 1998**
[INTERV(AL)]

Técnica mixta. Armario con diferentes objetos
Mixed media. Wardrobe with different objects
195 x 65 x 39 cm

ROSITA:

¡AY, QUÉ DESGRACIADA SOY! TENGO UN RELOJITO Y TENGO UN
ESPEJO DE PLATA, ¡PERO QUÉ DESGRACIADA SOY!

FEDERICO GARCÍA LORCA
Los títeres de Cachiporra, 1922-1925

QUINCE APARICIONES HE VISTO:
LA PEOR, UN ABRIGO SOBRE UNA PERCHA

WILLIAM BUTLER YEATS, 1925
(Refiriéndose a la obra del artista JOAHNNES
BAADER en una exposición 'Dada')

UN ARMARIO Y UN ESPEJO, OBJETOS FAVORITOS DE CARMEN Calvo. Algunos otros muebles por ella utilizados con frecuencia: anaqueles⁴², sillas, mesas o percheros. Lugar de secretos, mención al silencio que encierra el vivir cotidiano, al alma de los objetos de quien lo habita, el armario es también el ámbito donde se esconden los miedos de la infancia, y los monstruos, sabido es. El misterioso cofre de la vida, y los enigmas, de los que ya no están. Mueble oloroso, apaciguador del desorden, integrado con la sencillez de lo cotidiano entre los enseres de la casa, con aire de sarcófago. Mueble que encierra la piel que, cada día, en forma de vestimenta, habitamos. Carmen ha clasificado esta pieza, en una ocasión, dentro de un capítulo llamado *Íntima*, un lugar en donde se hallaban próximas otras tituladas *Diario*. Pretexto para la creación de Calvo, los objetos con vida en los que parecen latir, o haber latido, otras presencias, recordándonos, justamente, el título de una conferencia de 2012 de Carmen Calvo: los objetos son una

⁴² En este punto puede recordarse el gran anaquel que acompaña, también, esta exposición: *Un lugar llano y desnudo* (1996), técnica mixta, collage, 250 x 600 x 200 cm, Colección IVAM, Valencia.

ROSITA:

OH! HOW UNHAPPY I AM! I HAVE A LITTLE WATCH AND A MIRROR OF
SILVER BUT EVEN SO, HOW UNHAPPY I AM!

FEDERICO GARCÍA LORCA
Los títeres de Cachiporra
[The Billy-Club Puppets], 1922-1925

FIFTEEN APPARITIONS HAVE I SEEN;
THE WORST A COAT UPON A COAT-HANGER

WILLIAM BUTLER YEATS, 1925
(referring to the work of the artist
JOAHNNES BAADER in a Dada exhibition)

A WARDROBE AND A MIRROR, TWO OF CARMEN CALVO'S favourite objects. Some other pieces of furniture she has often used are shelves,⁴² chairs, tables and coat-hangers. The wardrobe, a place of secrets, alluding to the silence that envelops daily life, is also where the fears of childhood are hidden, and monsters, of course. The mysterious chest containing the life, and the enigmas, of those no longer present. A richly aromatic piece of furniture that calms confusion and takes its place with the simplicity of routine among the fittings of the house, with the air of a sarcophagus. A piece of furniture that contains the skin we inhabit every day, in the form of clothes. On one occasion Carmen classified this piece in a chapter called *Íntima* [Intimate], in a position close to others entitled *Diario* [Diary]. For Calvo, living objects that seem to have pulsate, or to have pulsated, with other presences are a pretext for creating art; indeed, one is reminded of the title of a lecture she gave in 2012: objects are an

⁴² At this point one might recall the large set of shelves also included in this exhibition: *Un lugar llano y desnudo* [A Plain, Bare Place] (1996), mixed media, collage, 250 x 600 x 200 cm, IVAM Collection, Valencia.

excusa para pintar⁴³. Evocación en esta obra, según la creadora, del *Libro del desasosiego* de Pessoa, y así Calvo subraya que el escrito de Pessoa: “habla de alcoba, la noche, tiniebla y del deseo de que el recuerdo no muera. Los objetos que están descansando en el armario componen al mismo personaje encerrado: una máscara de esgrima, el espejo sucio (a propósito) escrito al revés “vida”, necesitando otro espejo para leerlo. En el segundo estante, un cristal redondo que protege una caja antigua de joyas con un mechón de cabello. Y en el último estante algo semejante a un ovillo de pelo. Un panteón perfecto”⁴⁴.

Obsesión lorquiana, el espejo, escribiría Cirlot en su Diccionario de símbolos, es el órgano de autocontemplación y reflejo del universo. También señala es elemento lunar, puerta de la disociación, plano de cristal y azogue, –es sabido, Alicia– para pasar a otro lado. Manantial de imágenes, mas también lugar de la infancia y territorio del pavor cuando es atravesado por la anunciaciόn de imágenes del pasado. Otro pánico: la revelación del espejo, su sabiduría al mostrar la arruga en el rostro, el testimo-

excuse to paint.⁴³ In this work, according to the artist, there is an evocation of Pessoa's Book of Disquiet, and she emphasises in this respect that Pessoa's work "speaks of the bedroom, the night, darkness and the desire that memories should not die. The objects resting in the wardrobe make up the character who is himself shut inside: a fencing mask, the (deliberately) dirty mirror, with 'life' written on the back, needing another mirror to be read. On the second shelf there is a round piece of glass protecting an old jewellery case with a lock of hair. And on the last shelf is something that looks like a ball of hair. A perfect pantheon."⁴⁴

Cirlot wrote in his *Dictionary of Symbols* that the mirror, with which Lorca was obsessed, is the instrument of self-contemplation as well as the reflection of the universe. He also points out that it is a lunar element, a door of dissociation, a plane of glass and silver through which to pass to the other side (like Alice, of course). It is a fount of images, but also a place of childhood and a region of terror when crossed by the annunciation of images from the past. Another source of panic is the mirror's revelations, its wisdom in showing the wrinkle on the face, its indecent

nio procaz del paso del tiempo, del transcurrir de los años, imperceptible y certeramente, la verdad. Centro de lo oculto y lo interior. Espejito, espejito, dime, evoca las aguas y las lunas. Crucemos al abismo.

;Oh Dorian!, recuerda que tras cada espejo, escribió Lorca, hay una estrella muerta y un arco iris niño que duerme. Y una calma eterna, y un nido de silencios que no han volado. El libro que disecca los crepúsculos. La noche sobre espejos ¿Por qué nací entre espejos? Andamos sobre un espejo sin azogue. La locura de los espejos rotos"⁴⁵.



⁴³ CARMEN CALVO, *El objeto una excusa para pintar*, 28 noviembre 2012, Universidad Carlos III de Madrid.

⁴⁴ Conversación de CARMEN CALVO con el autor, 24/I/2013.

⁴⁵ Diversos fragmentos de poemas de GARCÍA LORCA, entre otros: "Suite de los espejos", "Canción del naranjo seco" y "Tierra".

testimony to the passing of time, the years going by, imperceptibly and unerringly: the truth. The centre of all that is hidden and inward. Mirror, mirror, tell me, summon up waters and moons. Let us cross over to the abyss.

Oh, Dorian! Remember that behind each mirror, as Lorca wrote, is a dead star and a baby rainbow sleeping. And a blank forever and a nest of silences too young to fly. The book of dessicated twilights. The night on mirrors. Why was I born among mirrors? We walk on an unsilvered mirror. The madness of broken mirrors.⁴⁵



⁴³ CARMEN CALVO, *El objeto una excusa para pintar*, 28 November 2012, Universidad Carlos III de Madrid.

⁴⁴ Conversation between CARMEN CALVO and the author, 24/I/2013.

⁴⁵ Various quotations from poems by GARCÍA LORCA, including "Capricho" [Capriccio] and "Tierra" [Earth] from *Suite de los espejos* [Mirror Suite], in FEDERICO GARCÍA LORCA, *Suites*, trans. JEROME ROTHENBERG, Copenhagen-Los Angeles, Green Integer, 2001, and "Canción del naranjo seco" [Song of the Barren Orange Tree].



10 **LA DIVINA ENVIDIA**, 1998

[DIVINE ENVY]

Técnica mixta

Collage sobre tablero dorado con pan de oro

Mixed media

Collage on board covered in gold leaf

80 x 80 cm

MI QUERIDA BUN:

TE QUIERO MUCHO, Y TE ENVÍO UN BESO DEL PEQUEÑO CHARLIE CON EL MECHÓN DE PELO. ME GUSTARÍA DARTE UN BESO, PERO NO PUEDO PORQUE ESTOY EN MARKE. QUÉ CARTA TAN LARGA HE ESCRITO. ESTOY UN PELÍN CANSADO.

LEWIS CARROLL, 1837

"Carta a su niñera", en *El hombre que amaba a las niñas- Correspondencia y retratos*, La Felguera Editores, Madrid, 2013, p. 27

VERDADEROS DESEOS SOLIDIFICADOS

ANDRÉ BRETON

Point du jour, Gallimard, 1934

*EARLY ONE MORNING THE SUN WAS SHINING
I WAS LAYING IN BED
WONDERING IF SHE'D CHANGED AT ALL
IF HER HAIR WAS STILL RED*

BOB DYLAN

"Tangled Up in Blue", *Blood on the Tracks*, 1975

AÑOS DESPUÉS, EN LAS EXPOSICIONES INTERNACIONALES DEL SURREALISMO [...] APARECERON LOS EXTRAÑOS OBJETOS DE FUNCIONAMIENTO SIMBÓLICO [...] MUCHOS CREERÁN QUE ESTA CONSTELACIÓN DE HECHOS ES PERFECTAMENTE GRATUITA. POR NUESTRA PARTE, PREFERIMOS ACEPTAR LA EXISTENCIA DE UN PROBLEMA Y ENFRENTARNOS CON ÉL, AUNQUE POSIBLEMENTE SÓLO NOS AGUARDE UNA COSECHA DE INTERROGACIONES.

JUAN-EDUARDO CIRLOT

El mundo del objeto bajo la luz del surrealismo

Producciones Editoriales del Nordeste, PEN, Barcelona, 1953

CALIXTO: SU LONGURA HASTA EL POSTRERO ASSINTO DE SUS PIES; DESPUÉS CRINADOS E ATADOS CON LA DELGADA CUERDA, COMO ELLA SE LOS PONE, NO HA MÁS MENESTER PARA CONVERTIR LOS HOMBRES EN PIEDRAS.

FERNANDO DE ROJAS

La Celestina

EL OBJETO SE ALCANZA POR LA VÍA DE UNA BÚSQUEDA DEL OBJETO PERDIDO. POR EL SOLO HECHO DE ESTA REPETICIÓN SE INSTAURO UNA DISCORDANCIA. EL SUJETO ESTÁ UNIDO CON EL OBJETO PERDIDO POR UNA NOSTALGIA. EL NUEVO OBJETO SE BUSCA A TRAVÉS DE LA BÚSQUEDA DE UNA SATISFACCIÓN PASADA: ES ENCONTRADO Y ATRAPADO EN UN LUGAR DISTINTO A AQUÉL DONDE SE LO BUSCABA.

JACQUES LACAN

El Seminario, Libro IV: Las relaciones de objeto

Paidós, Buenos Aires, 1999

MY DEAR BUN:

I LOVE YOU VERY MUCH, AND TEND YOU A KITT FROM LITTLE CHARLIE WITH THE HORN OF HAIR. I'D LIKE TO GIVE YOU A KITT, BUT I TAN'T, BETAUSE I'M AT MARKE, WHAT A LONG LETTER I'VE WRITTEN. I'M TWITE TIRED.

LEWIS CARROLL, 1837

"To his nurse", in *The Letters of Lewis Carroll*, I, ca. 1837-1885
Oxford University Press, 1979, p. 3

TRUE SOLIDIFIED DESIRES.

ANDRÉ BRETON

Break of Day [Point du jour]

Lincoln, University of Nebraska Press, 2008

*EARLY ONE MORNING THE SUN WAS SHINING
I WAS LAYING IN BED
WONDERING IF SHE'D CHANGED AT ALL
IF HER HAIR WAS STILL RED.*

BOB DYLAN

"Tangled Up in Blue", *Blood on the Tracks*, 1975

YEARS LATER, IN INTERNATIONAL EXHIBITIONS OF SURREALISM [...] THE STRANGE SYMBOLICALLY FUNCTIONING OBJECTS APPEARED [...] MANY WILL THINK THAT THIS CONSTELLATION OF FACTS IS COMPLETELY GRATUITOUS. PERSONALLY I PREFER TO ACCEPT THAT A PROBLEM EXISTS AND CONFRONT IT, EVEN THOUGH ALL THAT AWAITS US MAY PERHAPS BE A MASS OF QUESTIONS.

JUAN-EDUARDO CIRLOT

El mundo del objeto bajo la luz del surrealismo

[The World of the Object in the Light of Surrealism]
Producciones Editoriales del Nordeste, PEN, Barcelona, 1953

CALISTO: THE LENGTH OF THEM IS TO THE LOWEST PITCH OF HER HEEL; THEY ARE DAINTILY COMBED AND DRESSED AND KNIT UP IN KNOTS WITH CURIOUS FINE RIBBONING, AS SHE HERSELF PLEASETH TO ADORN AND SET THEM FORTH, BEING OF POWER THEMSELVES, WITHOUT ANY OTHER HELP, TO TRANSFORM MEN INTO STONES.

FERNANDO DE ROJAS

La Celestina

THE OBJECT IS GRASPED BY MEANS OF A SEARCH FOR THE LOST OBJECT. [...] IT IS CLEAR THAT A DISCORDANCE IS ESTABLISHED BY THE MERE FACT OF THIS REPETITION. A NOSTALGIA BINDS THE SUBJECT TO A LOST OBJECT [...] IT IS THROUGH THE SEARCH FOR A SATISFACTION PAST AND OUTGROWN THAT THE NEW OBJECT IS SOUGHT AND IT IS FOUND AND EMBRACED ELSEWHERE THAN WHERE IT WAS SOUGHT.

JACQUES LACAN

The Seminar of Jacques Lacan, Book IV:

The Object Relation, 1956-1957. trans. L. V. A. Roche

CABELLOS

"NADIE MÁS QUE MI CABELLERA" (SAINT-POL-ROUX). "MI MUJER CON LA CABELLERA DE FUEGO DE LEÑA" (A. B.). "¿HAS NOTADO LOS CABELLOS DESATARSE COMO LAS AGUJAS DE UN RELOJ DE PÉNDULO?" (B. P.). "CABELLERA DE GRANDES SACRIFICIOS. CABELLERA QUE FLOTA SOBRE LOS OSARIOS ENGULIDOS DE LA HISTORIA" (G. H.) "SUS CABELLOS QUE SE PARECEN A SUS PIERNAS" (S. D.). "ELLA ESTÁ LEVANTADA SOBRE MIS PÁRPADOS Y SUS CABELLOS ESTÁN EN LOS MÍOS" (P. E.).

PELO

"UCCELLO, AMIGO MÍO, MI QUIMERA, VIVISTE CON ESTE MITO DE PELOS... CON LA CABEZA APOYADA EN ESTA MESA DONDE ZOZOBRA LA HUMANIDAD ENTERA. QUÉ VES SINO LA SOMBRA INMENSA DE UN PELO" (A. A.).

ANDRÉ BRETON (y PAUL ÉLUARD)
Dictionnaire abrégé du surréalisme
Galerie des Beaux-Arts, París, 1938⁴⁶

¡HONOR AL OBJETO!

SALVADOR DALÍ
Cahiers d'Art, París, 1936

LOS Sacerdotes quemaron sus cabellos para atormentar su alma (...)
Alrededor de la pared, en cestas de cañas, se amontonaban barbas y
cabelleras, primicias de adolescentes [...]

GUSTAVE FLAUBERT
*Salambo*⁴⁷

HAIRS

"NO ONE APART FROM MY HAIR" (SAINT-POL-ROUX). "MY WIFE WITH THE HAIR OF A WOOD FIRE" (A. B.). "HAVE YOU NOTICED THE HAIR CASCADING DOWN LIKE THE HANDS OF A PENDULUM CLOCK?" (B. P.). "HAIR OF GREAT SACRIFICES, HAIR THAT FLOATS ON THE SUBMERGED OSSUARIES OF HISTORY" (G. H.) "HER HAIR WHICH LOOKS LIKE HER LEGS" (S. D.). "SHE IS STANDING ON MY EYELIDS AND HER HAIR IS IN MINE" (P. E.).

HAIR

"UCCELLO, MY FRIEND, MY CHIMERA, YOU LIVED WITH THIS MYTH OF HAIR. [...] WITH YOUR HEAD LYING ON THIS TABLE WHERE ALL HUMANITY IS CAPSIZED, WHAT DO YOU SEE OTHER THAN THE VAST SHADOW OF A HAIR?" (A. A.).

ANDRÉ BRETON (and PAUL ÉLUARD)
Dictionnaire abrégé du surréalisme
Galerie des Beaux-Arts, París, 1938⁴⁶

HONOUR TO THE OBJECT!

SALVADOR DALÍ
Cahiers d'Art, París, 1936

THE PRIESTS BURNED THEIR HAIR TO TORMENT THEIR SOULS [...]
ALL ROUND THE WALL, IN RUSH BASKETS, BEARDS AND SHAVEN LOCKS WERE
HEAPED, FIRST FRUITS OF ADOLESCENCE [...]

GUSTAVE FLAUBERT
*Salambo*⁴⁶

VULTUS Y SU PELO, PELO INMUNDO QUE FLOTA SOBRE LA SOPA o, con pavor, en cualquier otro aledaño de los alimentos. Pelo hallado en el lugar indebido. Sobre el lecho, anunciando otra historia, esa de otro amor traidor. Pelo que crece en el cadáver. Pelo horripilado erizado por el miedo. Perdido pelo por el paso del tiempo, dejado su rastro en la somnolenta almohada. Cabellera gloriosa del soldado y pelo rapado del humillado. Pelo añorado por Sansón. Cabellera perdida en la enfermedad. Enigma de la identidad. Gioconda bigotuda de Duchamp, el del urinario. Pelo que el niño Lewis Carroll envía a su niñera, ya citado. Ignominia del pelo rapado al cautivo. Pelo recordado por Dalí en su bañera peluda forrada de astracán. El fielro de Beuys, realizado a partir de cabellos comprimidos. Reliquia del cabello del santo, encerrado en una ampolla. La taza de café

⁴⁶ Versión española de Ediciones Siruela, *Diccionario abreviado del surrealismo*, Madrid, 2002, pp. 25 y 77.

⁴⁷ GUSTAVE FLAUBERT, *Salambo*, Alianza Editorial, Madrid, 2009, pp. 54 y 93.

THE VULTUS AND ITS HAIR. A DISGUSTING HAIR FLOATING IN the soup or, horrifyingly, anywhere else in the vicinity of food. A hair found in the wrong place. On the bed, revealing another story, of betrayal by another love. Hair growing on a corpse. Hair standing on end in terror. Hair lost with the passage of time, leaving its trace on the sleepy pillow. The magnificent head of hair of the soldier and the shaven hair of the humiliated prisoner. Samson pining for his hair. Hair lost during an illness. The enigma of identity. Mona Lisa with a moustache by Duchamp, of urinal fame. Hair sent by Lewis Carroll as a child to his nurse, quoted above. The ignominy of the captive's cropped hair. Hair recalled by Dali in his hairy astrakhan-lined bath. Beuys's felt hat, made from compressed hair. A relic of a saint's hair enclosed in a phial. Meret Oppenheim's hairy coffee cup and spoon (*Objet*, 1936).⁴⁷

⁴⁶ GUSTAVE FLAUBERT, *Salambo*, trans. A. J. Krailsheimer, Harmondsworth, Penguin, 1977, pp. 49 and 76.

⁴⁷ Now in the MoMA Collection in New York.

y cuchara (*Objet*, 1936), peludas, de Meret Oppenheim⁴⁸. Fanera, identidad cuando ya no estamos guardando en su interior, por los siglos de los siglos, lo que fuimos.

Crónica, esta que realiza Carmen Calvo, de una parte, a veces velada, de la historia del arte, que podría clasificarse dentro de un género artístico frecuentado: el que analiza los restos corporales, los fluidos, piel, aquello tradicionalmente considerado “inmundo”. Así, pelo de las viejas muñecas y la trenza olvidada recortada con amor como recuerdo de la amada que marchó. Y rememoración de la bañera de astracán y los maniquíes de cera, en muchos casos con pelucas de pelo natural, que cuando Dalí los seleccionó en 1939 para una intervención en Nueva York⁴⁹ tienen polvorienta “edad”, pues llevaban años ajados y arrinconados en un anticuario; tenían, obvio es, “un aspecto espantoso”, escribe Descharnes en su biografía daliniana⁵⁰.

Lo escribimos en fecha reciente, refiriéndonos a Carmen Calvo: “¿Y qué decir del cabello aludido que, como hemos visto, la artista frecuenta impenitente como material en

sus obras?⁵¹ Pelo, tan vinculado a la reliquia, recordando el crecimiento del cabello cuando ausente está la vida, fanera que halla estupefacto el personaje del cuento de Maupassant⁵²: mata de cabellos escondidos “cual cola de

⁴⁸ Actualmente en la colección del MoMA neoyorquino.

⁴⁹ Parte del conflicto que tuvo DALÍ en Nueva York surgió, justamente, del cambio de los “espantosos” maniquíes efectuado por los grandes almacenes Bonwit & Teller al considerar el notable aspecto avejentado, o sea “humano” en la medida que parecían ser rostros afectados por el tiempo, de los mismos. Nos estamos refiriendo a una intervención de SALVADOR DALÍ en los mencionados grandes almacenes neoyorquinos. *Vid. Time*, Nueva York, 27/III/1939. Está referido por ALFONSO DE LA TORRE en “El maniquí surrealista en la luz contemporánea”, en *En torno a lo transparente*, Ámbito Cultural-El Corte Inglés, Madrid, 2008.

⁵⁰ ROBERT DESCHARNES-GILLES NÉRET, *Dalí, la obra pictórica*, Taschen, Colonia, 2007, p. 319.

⁵¹ El relato de las obras en las que CALVO ha utilizado pelo sería muy extenso. Mención especial deber realizarse de la intervención de la artista en el Hôtel des Arts de Toulon, desplegando un conjunto de pelucas por la escalera del mismo (“una alfombra de cabellos”, en palabras de la artista). Su intervención se tituló: *La maison imaginaire* (22/IX-18/XI-2007). Selecciono este conjunto de obras con cabellos por su singularidad: *Incesto ou passion de famille* (1996), *Lo he sentido todo* (1997), *El sexo en la cara* (1997), *El carácter fugitivo del amor es también el de la muerte* (1998), *La divina envidia* (1998), *Estética del artificio* (1998), *Interv[alo]* (1998), *L'étoile pleura rose...* (1998), *Ángel* (1999), *Enrique* (1999). O la citada en el texto *Venus anadyomene* (1998). O en libros como *El inmenso hormigüeo de todos* (1998), *La muerte del príncipe* (1998) o *Recuerdos* (1999).

⁵² Nos referimos al cuento de este autor titulado *La cabellera*.

An appendage, an identity when we are no longer keeping what we used to be, for ever and ever, inside it.

This piece produced by Carmen Calvo is, on the one hand, a sometimes veiled chronicle of art history, which could be classified as belonging to a frequent artistic genre: the analysis of bodily products, fluids, skin, things that are traditionally considered “disgusting”. Such as the hair of old dolls or a forgotten tress cut off with love as a keepsake of a departed lover. And the recollection of the astrakhan-lined bathtub and wax dummies, many of them with wigs of human hair, which were “old” and dusty when Dalí selected them in 1939 for an intervention in New York,⁴⁸ as they had been rotting for years in the

⁴⁸ Part of the conflict SALVADOR DALÍ encountered in New York arose precisely from the fact that the department store BONWIT TELLER changed the “horrible” mannequins as it considered that they looked too old, that is, “human”, in the sense that they appeared to be faces affected by time. I am referring to DALÍ’s intervention in this New York department store. See *Time*, New York, 27/III/1939. There is an account in ALFONSO DE LA TORRE, “El maniquí surrealista en la luz contemporánea”, in *En torno a lo transparente*, Madrid, Ámbito Cultural-El Corte Inglés, 2008.



MERET OPPENHEIM. *OBJET (DÉJEUNER EN FOURRURE)*, 1936. Cuchara, taza y plato cubiertos de piel / Spoon, cup and plate covered with fur. Taza / cup, 10,9 cm Ø; plato / plate, 23,7 cm Ø; cuchara / spoon, 20,2 cm. Altura / height, 7,3 cm. MoMA, Museum of Modern Art, Nueva York



LA DIVINA ENVIDIA, 1998

fuego de un cometa”, en la cómoda del coleccionista causándole un placentero horror al que se ve obligado, impenitentemente, a retornar. Cabello perturbador de la placidez de la mirada allá donde se halle arrojado, una vez desprendido del cuerpo: en la comida, en el álbum de fotos, en la habitación de hotel, sobre la mesa o alojado entre nosotros. Pelo crecido, tal mata de cabellera, simbolizando la fortaleza. Cabello sacudido por la enfermedad o el tiempo, pelo erizado por el miedo o pelo suprimido en aras de la belleza. La *Venus Anadyomene*, pintada por Botticelli, Tiziano y otros tantos, también por la propia Calvo, o el pelo de ébano de Blancanieves, envidiado, que merecerá el letal peine de la envidiosa reina. Mechón de pelo cortado a quien se marcha, al que fallece, a quien se ama, o a la novicia que ingresa en el convento. “La sombra inmensa de un pelo”, escribirá Artaud en el diccionario de los surrealistas⁵³. Pelo. Ya existente en el anaquel del armario en la pieza comentada con anterioridad. Evocación de la impropiiedad, mención a lo desagradable, lo inmundo inmerso en este mundo nuestro, tan proclive a representaciones limpias. Intrusión

de lo familiar, de lo íntimo, en el lenguaje artístico, pudiendo romper la seguridad de la visión, acostumbrada al enfrentamiento con otras formas de representación. Bob Dylan preguntándose si al amanecer, tras la noche de amor, el pelo de su amada en la cama seguiría siendo rojo⁵⁴. El amor de Eisenstein por las mujeres con melena en sus películas, la mujer cuyo cabello se desliza sobre el puente de *Octubre* (1928). Máscara, reliquia y pelo, tres elementos de una pintura que promueve la ilusión de la presencia física: simulacro de la identidad inspirado por Calvo, que, a modo de una mimesis, coopera en trascender en sus obras, mediante un poder mágico. El tablero dorado del fondo, es como dijera Brines “el oro litúrgico y solar”⁵⁵, y otorga a este casco de pelos, o peluca, -yo

⁵³ ANDRÉ BRETON (y PAUL ÉLUARD), *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, op. cit., p. 77. Esta definición está firmada por ANTONIN ARTAUD. Nuestra cita procede de: ALFONSO DE LA TORRE, *Carmen Calvo: Doble o nada*, Galería Rayuela, Madrid, 2011.

⁵⁴ BOB DYLAN, *Tangled Up in Blue, Blood on the Track*, 1975.

⁵⁵ FRANCISCO BRINES, “Una mirada salvada y salvadora”, IVAM, Valencia, 1999, p. 92.

corner of an antique shop; obviously they were “terrible to behold”, as Descharnes writes in his biography of Dalí.⁴⁹

I recently wrote, referring to Carmen Calvo: “What can one say about this hair which, as we have seen, the artist uses so frequently and incorrigibly as material for her works?⁵⁰ Hair, so closely linked to relics, recalling the way it grows when life is no longer present, the appendage that the character in Maupassant’s story is astonished to find:⁵¹ a coil of hair, “soft and gleaming like the tail of a comet”, hidden in the collector’s commode, causing him a pleasurable horror to which he feels incorrigibly compelled to return. Hair that disturbs the tranquillity of one’s gaze wherever it lies abandoned once it is detached from the body: in food, in a photo album, in a hotel room, on the table or lodged between us. Long hair, thick tresses, symbolising strength. Hair ravaged by illness or time, hair standing on end in fear or hair suppressed in the name of beauty. *Venus Anadyomene*, painted by Botticelli, Titian and so many others, as well as by Calvo herself, or Snow White’s jet-black hair, an object of envy,

which earns her the poisoned comb of the envious queen. A lock of hair cut from someone who is leaving, or dying, or from a novice entering a convent. “The vast shadow of a hair”, as Artaud wrote in the Surrealists’ dictionary.⁵² Hair. Already present on the shelf of the wardrobe in the piece commented on before this. An evocation of

⁴⁹ ROBERT DESCHARNES y GILLES NÉRET, *Dalí: The Paintings, I: 1904–1946*, Cologne, Taschen, 2007, p. 319.

⁵⁰ An account of the works in which CALVO has used hair would be very lengthy. Worthy of special mention is her intervention at the Hôtel des Arts in Toulon, in which she spread a series of wigs down its staircase (“a carpet of hair”, in the artist’s own words). It was titled *La maison imaginaire* [The Imaginary House] (22/IX–18/XI-2007). I have chosen the following set of works with hair for their distinctive qualities: *Inceste ou passion de famille* [Incest or family passion] (1996), *Lo he sentido todo* [I have felt everything] (1997), *El sexo en la cara* [Sex in the face] (1997), *El carácter fugitivo del amor es también el de la muerte* [The fleeting nature of love is also that of death] (1998), *La divina envidia* [Divine envy] (1998), *Estética del artificio* [Aesthetics of artifice] (1998), *Interv[alo]* [Interv[al]] (1998), *L’être pleura rose...* [The star will weep pink] (1998), *Ángel* (1999), *Enrique* (1999). Or the one cited in the text *Venus anadyomene* (1998). Or in books such as *El inmenso hormigüeo de todos* [The tremendous tingling everyone feels] (1998), *La muerte del príncipe* [The death of the prince] (1998) and *Recuerdos* [Memories] (1999).

⁵¹ I refer to the story by this author entitled *La Chevelure* [A Tress of Hair].

⁵² ANDRÉ BRETON (and PAUL ÉLUARD), *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, p. 77. This definition is by Antonin Artaud. It is quoted here from ALFONSO DE LA TORRE, *Carmen Calvo: doble o nada*, Madrid, Galería Rayuela, 2011.

cortar cabellera, viva el pelo-, un aire de imaginería sacra, de retablo del deseo. En palabras de Calvo, “el esplendor y la riqueza arropan estos objetos humildes, de una cierta nostalgia. En toda la historia del arte se encuentra este material precioso llamado ‘pan de oro’ cubriendo las grandes arquitecturas de interiores, objetos y esculturas [...] aunque este también podía hablar de la muerte, fetiche o reliquia”⁵⁶.

Recordar el pelo, en la obra de Carmen Calvo, nos hace recordar *Máscaras crueles*, exposición en 2012 de esta artista en el Instituto Cervantes de Burdeos⁵⁷, ubicado en el lugar de residencia de Francisco de Goya. Allí realizó una intervención con pelo titulada *Mi ser innoble ante la vida se finge*. Intervención incitada por Pessoa, una vez más, y el reflejo que cubre una de las paredes del noble edificio: “pensé que el reflejo de los espejos que cubre la pared

⁵⁶ Conversación de CARMEN CALVO con el autor, 1/II/2013.

⁵⁷ La exposición tuvo lugar del 26 abril al 30 junio 2012.

impropriety, an allusion to unpleasantness, something disgusting contaminating this world of ours, which is so predisposed towards sanitised representations. An intrusion of the familiar, the private, into the language of art, which seems to undermine the confidence of its vision, accustomed to being opposed to other forms of representation. Bob Dylan lying in bed early one morning, wondering whether an old lover’s hair is still red.⁵⁸ Eisenstein’s love of women with long hair in his films, the woman’s flowing locks spread over the bridge in *October* (1928). Masks, relics and hair, three elements of painting that fosters the illusion of physical presence: a semblance of identity, inspired by Calvo, as a form of mimesis that magically shines through in her work. The golden panel of the background, “liturgical, sunlike gold”,⁵⁹ as Brines put it, giving this helmet of hair, or wig – “me take scalp”, long live hair! – an air of sacred imagery, like an

⁵⁸ BOB DYLAN, “Tangled Up in Blue”, *Blood on the Tracks*, 1975.

⁵⁹ FRANCISCO BRINES, “Una mirada salvada y salvadora”, IVAM, Valencia, 1999, p. 92.



SERGEI M. EISENSTEIN. OCTUBRE, 1928

sería una buena ocasión para poner un objeto, en este caso humano cabello femenino, ya que es una larga trenza compuesta por otras varias. Es el reflejo de una gran cuerda o cadena que sirve de escape para la prisionera, supuesta. Que sin duda está encerrada en su torre”⁵⁸. Sobre esta muestra la artista clarificó algunas de sus intenciones creativas: “El título de uno de sus magníficos dibujos me sirve de referencia para la serie de retratos que presento. Las pinturas de Goya son sus sueños. El espacio me ofrece la posibilidad de introducir y acoplar mis trabajos de personajes que, imagino, ocuparon la casa. El personaje, los personajes. La luz, el claroscuro, la sombra. La pintura debe de estar llena de sombra. Los signos, los objetos dibujan los sueños. Redactar un momento. Recuperar una imagen. Detenerla. Paralizarla. Obtener, rescatar, transformar la perdida de una identidad. (En definitiva, crear otro ser). El retrato es la puerta abierta a la escena de la vida”⁵⁹.

Cabellos queridos. Si en ocasiones Calvo utiliza el pelo como elemento constructivo, como un material más de su

altarpiece of remains. In Calvo's words: “these humble objects are swathed in splendour and richness, giving them a certain nostalgia. Throughout the history of art you find this precious material called ‘gold leaf’ covering great architectural interiors, objects and sculptures [...] although it could also be about death, a fetish or a relic.”⁵⁵

Recalling hair in Carmen Calvo's work reminds one of *Máscaras crueles* [Cruel Masks], an exhibition by this artist in 2012 at the Cervantes Institute in Bordeaux,⁵⁶ located in the house where Francisco de Goya lived. It included an intervention with hair, titled *Mi ser innoble ante la vida se finge* [My contemptible being feigns to the world], inspired, once again, by Pessoa, and by the reflection in the mirrors covering one of the walls of the stately building: “I thought that the reflection in the mirrors covering the wall would be a good opportunity to put an object there, in this case female human hair, since it is a long plait made up of several others. It reflects a long rope or chain that serves as a means of escape for the imaginary prisoner. Who is no doubt locked up in her

paleta pictórica, hay otras obras en las que el cabello es conservado con un aire natural de mechón: la mata de pelo que se corta a la muerte de la amada. La melena que fue símbolo del amor, el que narra Calixto a Sempronio, que tiene que interrumpirle ante la lasciva descripción, ante la turbación que emana tal fetiche encaramado en el cráneo de Melibea. Mas también la peluca en la obra de esta artista menciona la máscara, el subterfugio que esquiva el tiempo; en otras, el pelo, en su naturalidad, en la ligera curva con la que parece haber sido depositado sobre la faz, con suavidad, casi recién caído, adquiere una connotación de descarada fanera, de resto, desecho o residuo corporal.

No es el pelo de *C'est le malheur*, que luego comentaremos, convertido en un elemento que, repetitivamente utilizado, pierde o esquiva su condición de desecho natural.

⁵⁵ Conversación de CARMEN CALVO con el autor, 28/I/2013.

⁵⁶ www.burdeos.cervantes.es.

tower.”⁵⁷ Speaking about this show, the artist clarified some of her creative intentions: “I used the title of one of the magnificent drawings as a reference for the series of portraits I presented. Goya's paintings are his dreams. The space offered me an opportunity to introduce my works and link them to characters who, in my imagination, once occupied the house. The character, the characters. Light, chiaroscuro, shadow. The painting had to be full of shadow. To write a moment in time. To recover an image, hold it still, paralyse it. To acquire, salvage, transform a lost identity. (In short, to create another being.) A portrait is an open door to the stage of life.”⁵⁸

Precious hair. Although Calvo sometimes uses hair as a structural element, one more material in her painter's palette, there are other works, such as those in which the

⁵⁵ Conversation between CARMEN CALVO and the author, 1/II/2013.

⁵⁶ The exhibition was held from 26 April to 30 June 2012.

⁵⁷ Conversation between CARMEN CALVO and the author, 28/I/2013.

⁵⁸ www.burdeos.cervantes.es.

O el conceptual de otra obra mítica de Calvo, *À notre Mère!*, amasijo de pelo artificial que en su forma circular adquiere un aire casi vegetal. El pelo no puede olvidar el hilado, el hilado del destino, el cabello que cortaban las mujeres griegas y ofrendaban a las moirás o parcas para evitar el destino fatal. Pelo separado del cráneo, es la mención a la reliquia, al final de la vida, al luto y al amor ya ido, vanitas, en definitiva, mención al *memento mori*.

Evocación de la imagen de lo humano, pasado y secular, mas también presente, representada en algunos elementos simbólicos, es el deseo frecuentado por Carmen Calvo mediante composiciones donde la artista encuentra un momento para recordar, melancólicamente, la imagen tradicional. Es sabido que los objetos que presenta Calvo en sus obras son entes considerados inútiles, que procedentes por lo general de la vida cotidiana muestran su carácter declarado de consunción temporal, de tal modo que su presencia sobre un tablero, dorado, ennegrecido o un soporte fotográfico refiere, permanentemente, el fin del tiempo. La muerte, hablemos claro. La secuencia de

natural appearance of a lock of hair is preserved: the tresses cut off on the death of the beloved. Long hair was a symbol of love, as Calixto explains to Sempronio, who has to interrupt his lascivious description, such is the agitation that emanates from this fetish perched on top of Melibea's skull. But in this artist's work the wig also alludes to the mask, that subterfuge to evade the passage of time; in other cases, hair in its natural state, with a slight curve, having apparently been placed like that, gently, almost as if it had just fallen there, takes on the connotation of a blatant appendage, a bodily remnant, waste product or residue. It is not like the hair in *C'est le malheur* [It Is Misfortune], on which I shall comment later, where it becomes an element that loses or avoids its status as a natural waste product, through repeated use. Or the conceptual hair in another of Calvo's iconic works, *À notre Mère* [To Our Mother], a tangled mass of artificial hair whose circular shape gives it an almost plant-like appearance. Hair cannot forget spinning, the spinning of fate, the hair Greek women cut and offered up to the Moirai or Parcae to avoid ultimate fate. Hair separated



CARMEN CALVO. *À NOTRE MÈRE!*, 1999. Técnica mixta. Objeto y pelo artificial / Mixed media. Object and artificial hair, ø 37 cm

ordenación de los objetos, de frecuente aspecto arbitrario, el carácter que muchas veces tienen de abrochamiento sobre la superficie del cuadro, la pintura en otras

from the skull is an allusion to relics, the end of life, mourning and love departed, vanitas: in short, an allusion to a *memento mori*.

Carmen Calvo's aim is often to evoke an image of humanity that is of the ancestral past but also of the present, represented in certain symbolic elements, through compositions in which she finds a moment for melancholy recollection of the traditional image. It is well known that the objects Calvo presents in her works are entities commonly regarded as useless, generally drawn from everyday life and clearly showing the ravages of time, so that their presence on a tarnished golden panel or a photographic support is a permanent reference to the end of time. To put it plainly, death. The sequence in which the objects are arranged, which often looks arbitrary, the way they are fastened to the surface of the picture, in many cases, or their shadows are painted, in others, seem to suggest a form of writing that repeatedly endows them with a kind of weightless weightiness, a sense of arresting or evading their evanescence. It is a



Imagen recopilada por / Image compiled by CARMEN CALVO. A LESSON IN COASTING, ca. 1900

de sus sombras, parece proponer una escritura que reitera una suerte de gravedad-ingrávida de los mismos, de detención o esquivamiento de su desaparición. Vano intento que la artista conoce antes de su comienzo, tarea fracasada la de detener el tiempo (recordemos el uso frecuente en su obra de un elemento simbólico tan singular como el reloj).

Como hemos escrito a veces, Calvo refiere la vanidad de la apariencia: “*mundus vult decipi, ergo decipiatur*” o “el mundo quiere ser engañado, engañémoslo”, dice la cono-

cida sentencia latina. Esta artista promueve imágenes, instantes nada inocentes con aire de hecho coherente que, bajo una cierta pulcritud en el relato, desvelan también su irrevocable, por permanente, sentimiento irreal, en esa desmesurada apropiación de los seres y cosas del mundo, esa forma tan singular que aborda de detener en un espacio, como si tan fácil fuera, las formas de la realidad. Realismo-irreal pues, –aunque en muchas ocasiones sus obras están llenas de historias, a pesar de los relatos que parecen forjar las pinturas–, la impresión de suspense de muchas de sus imágenes, las acaban poniendo en duda, justamente. Crear supone transfigurar la realidad, transmutada entonces en otra cosa, quizás en sueño y la resurrección *barthesiana*, con tal terminología de aire religioso, plantea un desplazamiento, inefablemente metafísico, de los acontecimientos. Y Calvo parece proponernos un nivel de conciencia plena, la reconstrucción del instante, indagar entre las sombras que se agitan bajo la apariencia quieta de la realidad. Con la reconstrucción que aborda la artista, retomando viejos papeles fotográficos, desandando caminos ajados, parece evocar también cómo

futile attempt, as the artist knows before starting; to arrest time is a task doomed to failure (let us recall the frequent use in her work of such distinctive symbolic elements as clocks and watches).

As I have sometimes written, Calvo shows us the vanity of appearances: *mundus vult decipi, ergo decipiatur*, the world wants to be deceived, so let it be deceived, in the words of a well known Latin tag. This artist puts forward images, moments that are far from innocent, apparently coherent facts which, behind a certain meticulousness in their presentation, also reveal a permanent, and therefore irrevocable, feeling of unreality in their inordinate appropriation of worldly beings and things: that extraordinary way she has of arresting the forms of reality in space, as if it were so easy. Unreal realism, then – although her works are very often full of histories, quite apart from the stories which seem to shape the paintings; the impression of suspense in many of her images serves precisely, in the end, to call them into question. Creating art entails transfiguring reality, which is then transmuted

into something else, perhaps into dreams and Barthesian resurrection; such religious terminology posits an ineffably metaphysical displacement of events. And Calvo seems to offer us total consciousness, a reconstruction of the moment, a probing among the shadows that flutter below the still appearance of reality. Through the process of reconstruction this artist undertakes, by returning to old types of photographic paper, unwalking well worn paths, she also seems to evoke how the presence of the memory of departed beings, like actresses or actors in a drama inaccessible to anyone who wishes to scrutinise its silence, alludes to the possibility of transgressing the reality of the world. But her images also involve a celebration of the helpless ones in a dislocated land, an Eliotian wasteland. They are a reflection on the identity and the appearance of what we are, but they sometimes also suggest that the primacy of exploring identity should take precedence over the imaginary.

Hair, as we can see and will see, as I have already been indicating, has been a regular element in Calvo's

la presencia de la memoria de los seres que estuvieron, tal actrices o actores de un drama que fuere inasequible a quien deseare escudriñar en su silencio, menciona la posibilidad de la transgresión de la realidad del mundo. Pero también sus imágenes suponen el elogio del desamparo de aquellos en una tierra que se disloca, sobre la eliotiana tierra devastada. Reflexión en torno a la identidad y la apariencia de lo que somos mas proponiendo en ocasiones, también, que la primacía de la indagación en torno a la identidad se imponga a lo imaginario.

El pelo, como se ve y verá, como ya hemos venido anunciando, es uno de los elementos habituales en el quehacer creativo de Calvo desde mediados los noventa⁶⁰, presente, también, en otras grandes obras de esta exposición: *Y quién hay quien mire* (2005) o *Que se evadan flores extrañas* (2006). Y el pelo, o el aspecto de piel peluda, lo han seguido conservando sus obras, recordando en este punto su ciclo de 2009: *Sería más feliz o menos; Entresueño; Solo una vez he sido; Mero perfil a veces; Y como el pensamiento o La vida se abre*. Lo hemos citado ya o lo

citaremos más adelante en *La casa misteriosa* (1996); *Interv(alo)* (1998); *La divina envidia* (1998) o *Père Lachaise* (1998). Y volveremos a encontrarlo, omnipresente, en el quehacer de Calvo, hasta hacer un relato extensísimo y casi inabarcable, en: *El sexo en la cara* (1997); *L'étoile pleura rose...* (1998); *En las vagas sombras de luz* (1999); *C'est le malheur* (2001); *La existencia en colores* (2003); *Las palabras sociales de moral* (2003) o *Chanson de la plus haute tour* (2006). Podríamos seguir.



⁶⁰ Una de las primeras será la citada *Inceste ou passion de famille* (1996) y su precursor *¿Ya ha puesto usted la médula de la espalda en el pelo de su amada?* (1995).

creative work since the mid-nineties,⁵⁹ and is also present in other major works in this exhibition: *Y quién hay quien mire* [And Who Can Look] (2005) and *Que se evadan flores extrañas* [Strange Flowers Are to Be Avoided] (2006). And hair, or the appearance of hairy skin, has continued to form part of her work; in this connection one recalls her 2009 cycle: *Sería más feliz o menos* [I Would Be More Happy or Less], *Entresueño* [Half Asleep], *Solo una vez he sido* [Only Once Have I Been], *Mero perfil a veces* [A Mere Profile at Times], *Y como el pensamiento* [And Like Thought] and *La vida se abre* [Life Opens]. I have already cited it or will do so later in *La casa misteriosa* [The Mystery House] (1996), *Interv(alo)* [*Interv(al)*] (1998), *La divina envidia* [Divine Envy] (1998) and *Père Lachaise*. And we find it again, everywhere, in Calvo's work; the list is very long, almost endless: *El sexo en la cara* [Sex in the Face] (1997), *L'étoile pleura rose...* [The Star Will Weep Pink] (1998), *En las vagas sombras de luz* [In the Vague Shadows of Light] (1999), *C'est le malheur* [It Is Misfortune] (2001), *La existencia en colores* [Existence in Colours] (2003), *Las palabras sociales de*

moral [The Social Words of Morality] (2003) o *Chanson de la plus haute tour* [Song of the Highest Tower] (2006). I could go on.



⁵⁹ One of the first was *Inceste ou passion de famille* [Incest or Family Passion] (1996), cited above, and its precursor *¿Ya ha puesto usted la médula de la espalda en el pelo de su amada?* [Did You Put the Spinal Cord in Your Beloved's Hair?] (1995).

LLAMA AHORA PARA MEJOR EXPERIENCIA, 1998
 [CALL NOW FOR BETTER EXPERIENCE]

Técnica mixta. Collage y caucho
 Mixed media. Collage and rubber
 200 x 140 cm

EL JARDINERO REGABA CON NEGRO SU JARDÍN,
 DE AHÍ ESA FLOR DEL INFIERNO

MANOLO MILLARES
Dibujo-homenaje a Jackson Pollock, 1958

AMO LAS COSAS LOCA, / LOCAMENTE. / ME GUSTAN LAS TENAZAS, / LAS TIJERAS, / ADORO / LAS TAZAS, / LAS ARGOLLAS, / LAS SOPERAS, / SIN HABLAR, POR SUPUESTO, / DEL SOM-BRERO. / AMO / TODAS LAS COSAS, / NO SÓLO / LAS SUPREMAS, / SINO / LAS / INFINITAMENTE / CHICAS, / EL DEDAL, / LAS ESPUÑAS, / LOS PLATOS, / LOS FLOREROS. / AY, ALMA MÍA, / HERMOSO / ES EL PLANETA, / LLENO / DE PIPAS / POR LA MANO / CONDUCIDAS / EN EL HUMO, / DE LLAVES, / DE SALEROS, / EN FIN, / TODO / LO QUE SE HIZO / POR LA MANO DEL HOMBRE, / TODA COSA; / LAS CURVAS DEL ZAPATO, / EL TEJIDO, / EL NUEVO NACIMIENTO / DEL ORO / SIN LA SANGRE, / LOS ANTEJOOS, / LOS CLAVOS, / LAS ESCOBAS, / LOS RELOJES, LAS BRÚJULAS, / LAS MONEDAS, LA SUAVE / SUAVIDAD DE LAS SILLAS. / AY, CUÁNTAS / COSAS / PURAS / HA CONSTRUIDO / EL HOMBRE: / DE LANA, / DE MADERA, / DE CRISTAL, / DE CORDELES, / MESAS / MARAVILLOSAS, / NAVÍOS, ESCALERAS. / AMO / TODAS / LAS COSAS, / NO PORQUE SEAN / ARDIENTES / O FRAGANTES, / SINO PORQUE / NO SÉ, / PORQUE / ESTE OCÉANO ES EL TUYO, / ES EL MÍO: / LOS BOTONES, / LAS RUEDAS, / LOS PEQUEÑOS / TESOROS / OLVIDADOS, / LOS ABANICOS EN / CUYOS PLUMAJES / DESVANECIÓ EL AMOR / SUS AZAHARES, / LAS COPAS, LOS CUCHILLOS, / LAS TIJERAS, / TODO TIENE / EN EL MANGO, EN EL CONTORNO, / LA HUELLA / DE UNOS DEDOS, / DE UNA REMOTA MANO / PERDIDA / EN LO MÁS OLVIDADO DEL OLVIDO, / YO VOY POR CASAS, / CALLES, / ASCENSORES, / TOCANDO COSAS, / DIVISANDO OBJETOS / QUE EN SECRETO AMBICIONO: / UNO PORQUE REPICA, / OTRO PORQUE / ES TAN SUAVE / COMO LA SUAVIDAD DE UNA CADERA, / OTRO POR SU COLOR DE AGUA PROFUNDA, / OTRO POR SU ES-PESOR DE TERCIOPelo. / OH RÍO / IRREVOCABLE / DE LAS COSAS, / NO SE DIRÁ / QUE SÓLO / AMÉ / LOS PECES, / O LAS PLANTAS DE SELVA Y DE PRADERA, / QUE NO SÓLO / AMÉ / LO QUE SALTA, SUBE, SOBREVIVE, SUSPIRA. / NO ES VERDAD: / MUCHAS COSAS / ME LO DIJERON TODO. / NO SÓLO ME TOCARON / O LAS TOCÓ MI MANO, / SINO QUE ACOMPAÑARON / DE TAL MODO / MI EXISTENCIA / QUE CONMIGO EXISTIERON / Y FUERON PARA MÍ TAN EXISTENTES / QUE VIVIERON CONMIGO MEDIA VIDA / Y MORIRÁN CONMIGO MEDIA MUERTE.

PABLO NERUDA
"Oda a las cosas" en *Navegaciones y regresos*
 Losada, Buenos Aires, 1959

THE GARDENER WATERED HIS GARDEN WITH BLACK, WHICH IS THE
 REASON FOR THAT FLOWER OF HELL.

MANOLO MILLARES
Dibujo-homenaje a Jackson Pollock
 [Drawing in Homage to Jackson Pollock], 1958

I HAVE A CRAZY, / CRAZY LOVE OF THINGS. / I LIKE PLIERS, / AND SCISSORS. / I LOVE / CUPS, / RINGS, / AND BOWLS - / NOT TO SPEAK, OF COURSE, / OF HATS. / I LOVE / ALL THINGS, / NOT JUST / THE GRANDEST, / ALSO / THE / INFINITELY / SMALL - / THIMBLES, / SPURS, / PLATES, / AND FLOWER VASES. / OH YES, / THE PLANET / IS SUBLIME! / IT'S FULL / OF PIPES / WEAVING / HAND-HELD / THROUGH TOBACCO SMOKE, / AND KEYS / AND SALT SHAKERS - / EVERYTHING, / I MEAN, / THAT IS MADE / BY THE HAND OF MAN, EVERY LITTLE THING: / SHAPELY SHOES, / AND FABRIC, / AND EACH NEW / BLOODLESS BIRTH / OF GOLD, / EYEGLASSES / CARPENTER'S NAILS, / BRUSHES, / CLOCKS, COMPASSES, / COINS, AND THE SO-SOFT / SOFTNESS OF CHAIRS. / MANKIND HAS / BUILT / OH SO MANY / PERFECT / THINGS! / BUILT THEM OF WOOL / AND OF WOOD, / OF GLASS AND / OF ROPE: / REMARKABLE / TABLES, / SHIPS, / STAIRWAYS. / I LOVE / ALL / THINGS, / NOT BECAUSE THEY ARE / PASSIONATE / OR SWEET-SMELLING / BUT BECAUSE, / I DON'T KNOW, / BECAUSE / THIS OCEAN IS YOURS, / AND MINE; / THESE BUTTONS / AND WHEELS / AND LITTLE / FORGOTTEN / TREASURES, / FANS UPON / WHOSE FEATHERS / LOVE HAS SCATTERED / ITS BLOSSOMS, / GLASSES, KNIVES AND / SCISSORS - / ALL BEAR / THE TRACE / OF SOMEONE'S FINGERS / ON THEIR HANDLE OR SURFACE, / THE TRACE OF A DISTANT HAND / LOST / IN THE DEPTHS OF FORGETFULNESS, / I PAUSE IN HOUSES, / STREETS AND / ELEVATORS / TOUCHING THINGS, / IDENTIFYING OBJECTS / THAT I SECRETLY COVET; / THIS ONE BECAUSE IT RINGS, / THAT ONE BECAUSE / IT'S AS SOFT / AS THE SOFTNESS OF A WOMAN'S HIP, / THAT ONE THERE FOR ITS DEEP-SEA COLOUR, / AND THAT ONE FOR ITS VELVET FEEL. / O IRREVOCABLE / RIVER / OF THINGS: / NO ONE CAN SAY / THAT I LOVED / ONLY / FISH, / OR THE PLANTS OF THE JUNGLE AND THE FIELD, / THAT I LOVED / ONLY / THOSE THINGS THAT LEAP AND CLIMB, DESIRE, AND SURVIVE. / IT'S NOT TRUE: / MANY THINGS CONSPIRED / TO TELL ME THE WHOLE STORY. / NOT ONLY DID THEY TOUCH ME, / OR MY HAND TOUCHED THEM: / THEY WERE / SO CLOSE / THAT THEY WERE A PART / OF MY BEING, / THEY WERE SO ALIVE WITH ME / THAT THEY LIVED HALF MY LIFE / AND WILL DIE HALF MY DEATH.

PABLO NERUDA
"Ode to Things", in *Odes to Common Things*
 trans. KEN KRABBENHOFT, Boston, Little Brown, 1994





LLAMA AHORA PARA MEJOR EXPERIENCIA, 1998. Fragmento / Fragment

THIS IS ONE OF THE FOUR IMPOSING “RUBBER PAINTINGS” being shown, in which Calvo uses a background of black rubber. Through these “rubber paintings”, as has already been said, Carmen connects with the Tenebrist tradition in Spanish painting, and she cites some names which link her to Spanish twentieth-century artists, the members of the El Paso group, and practitioners of so-called *art autre* or Informalist art in general.⁶⁰ This is what gives these black paintings their timeless quality, like a reminiscence lodged in our recollection, a reliving of history full of familiar symbols. The title comes, once again, from the poet of disquiet, Fernando Pessoa, and the work’s characteristic feature, compared with others by Carmen Calvo, is the continued presence of elements with a certain symbolic intention, separated from each other, isolated, apparently unrelated. Nevertheless, there remains a sense that the component parts come from religious iconography: a cross and a pair of ballet shoes. These are accompanied by two powerful elements: a club and a horn. By adding such disparate elements, at a distance which allows us to investigate the possible

OTRO DE LOS CUATRO IMPONENTES CAUCHOS EXPUESTOS EN los que Calvo utiliza un fondo de caucho negro. Con ellos, con los “cauchos”, ya se dijo que Carmen entraña con la tradición tenebrista de la pintura española, ella cita algunos nombres que le unen a nuestros artistas del siglo XX, los creadores concentrados de El Paso y, en general, los del llamado *art autre* o arte informal⁶¹. De ahí que estas pinturas negras tengan un aire inmemorial, como de evocación alojada en nuestro recuerdo, de rediviva historia poblada por símbolos conocidos. El título: de nuevo del poeta del desasosiego, Fernando Pessoa y su característica, frente a otros de Carmen Calvo, la pervivencia de elementos con una cierta voluntad simbólica, separados los unos de los otros, aislados, pareciera que no sometidos a relaciones. Sin embargo, permanece el aire de ser compuesto con elementos de una iconografía religiosa: cruz y zapatillas de ballet rosas. Junto a ello dos elementos poderosos: porra y cuerno. Mediante tal adición de elementos dispares, con una distancia que nos permite indagar en torno al diálogo entre ellos, los heterogéneos encuentros en la mesa de disección lautremontiana, Calvo nos propone el ejercicio de

dialogue between them – the heterogeneous encounters on the Lautréamontian dissection table – Calvo presents us with an exercise in distorting the world, a pleasure worthy of the telling. She thereby underlines how exciting it is to look at the little places that have been hidden from view; to rummage in corners that have not been visited by the honourable history of painting: hair, children’s toys, rubbish, clothes, scrap, everything not considered noble. Her creative dismantling, as in the case before us, is not mere destructiveness; its object is to reassemble the pieces in a new way, in search of a total view, like a quest for the restoration of being from the fragments. A fraught revelation and a longed-for thaumaturgy in the fragmentary disintegration of memory, its dismemberment through art in an encounter that is not a simple act of destruction but is, above all, part of the theory of the need for disintegration in order to propose a rapprochement to things. Ultimately, once again, they are relics, *disjecta membra*, of a body which is not there, for it is the world of this relic that suggests the rest of the body, the memory of its identity when it is no longer present, the surviving

deformar el mundo, un placer digno de narrarse. Subrayando cómo es excitante mirar a los pequeños lugares que han sido hurtados a la mirada; entre los rincones hurgar, por aquellos por los que no ha transitado la historia digna de la pintura: los cabellos, los juguetes infantiles, los desperdicios, la ropa, los restos, todo aquello que no es considerado noble. Su desarticulación creativa, como en este caso que nos ocupa, no es meramente destructora sino que tiene por objeto una nueva compostura de los pedazos, a la búsqueda de la visión total, al modo de una exploración, tras los fragmentos, de la restauración del ser. Desesperada revelación y propuesta de la taumaturgia de la descomposición fragmentaria de la memoria, su desmembramiento a través del arte en un encuentro que no es meramente destructivo sino que, antes que otra cosa, parte de la teoría de la necesidad de la descomposición para proponer el acercamiento a las cosas. Al cabo, de nuevo, reliquias de un cuerpo, *disjecta membra*, que no está, pues es el mundo de esta reliquia el que sugiere el resto del cuerpo, el recuerdo de su identidad cuando ausente aquel es ya, los restos visibles sobrevivientes. Para la artista, “el cuadro, es

un fondo de caucho, material opaco, con connotaciones a la pintura negra, un guiño a las obras de los siglos XVII-XVIII de los bodegones de Sánchez Cotán, Ribera, Ribalta. Más tardíamente todo el grupo El Paso, Rivera, Saura, Millares etc. Para mí los objetos tienen un significado y una lectura. ¿Qué cuesta descifrar? pues bien, la pintura tiene que ser así, poder entrar en ella, que cada día puedas ir descubriendo movimientos y maneras que se manifiestan”⁶². De alguna forma, se establece un diálogo, reconocido por la artista, entre los elementos religiosos: cruz y castigo y la iconografía restante.



⁶¹ “For Calvo’s contemporaries, the informalism of the fifties was still the official avant-garde model, and she was sensitive to its gestural expression and natural materials. Yet, like other younger artists, she felt compelled to order and reassess existing cultural materials and to recast them in the vernacular of her own time”. MARGIT ROWELL, “An archaeology of perception: Carmen Calvo”, *op. cit.*, p. 33.

⁶² Conversación de CARMEN CALVO con el autor, 28/I/2013.

visible remains. For the artist, “the picture is a background of rubber, an opaque material with connotations of black painting, a nod to the seventeenth and eighteenth-century still lifes of Sánchez Cotán, Ribera, Ribalta. And later the whole El Paso group, Rivera, Saura, Millares etc. For me, objects have a meaning and a reading. So they’re hard to decipher? Well, painting has to be like that, you have to be able to get into it, so every day you can discover new movements and ways that show themselves”.⁶¹ Somehow a dialogue, recognised by the artist, is established between the religious elements, the cross and the punishment, and the rest of the iconography.



⁶⁰ “For Calvo’s contemporaries, the informalism of the fifties was still the official avant-garde model, and she was sensitive to its gestural expression and natural materials. Yet, like other younger artists, she felt compelled to order and reassess existing cultural materials and to recast them in the vernacular of her own time”. MARGIT ROWELL, “An Archaeology of Perception: Carmen Calvo”, p. 33, reproduced above.

⁶¹ Conversation between CARMEN CALVO and the author, 28/I/2013.

12

PÈRE LACHAISE, 1998

Técnica mixta. Collage y fotografía
Mixed media. Collage and photograph
Díptico / Diptych. 122 x 190 cm c.u. / each

HAMLET: ¿NO VES NADA AHÍ?

REINA: NADA DE NADA, Y VEO TODO LO QUE HAY

WILLIAM SHAKESPEARE
The tragical history of Hamlet, 1605

VIVIR: VIVIMOS DE CATACLISMOS

ALFRED JARRY
Dictionnaire abrégé du surréalisme
Galerie des Beaux-Arts, París, 1938⁶³

HAMLET: DO YOU SEE NOTHING THERE?

QUEEN: NOTHING AT ALL; YET ALL THAT IS I SEE.

WILLIAM SHAKESPEARE
The tragical history of Hamlet, 1605

LIVING: WE LIVE ON CATACLYSMS

ALFRED JARRY
Dictionnaire abrégé du surréalisme
Galerie des Beaux-Arts, París, 1938⁶²

PÈRE LACHAISE, MENCIÓN AL CEMENTERIO PARISINO Y RECUERDO de una nota biográfica: su estancia mediados los ochenta en la abigarrada comuna-barrio parisino de Saint-Denis⁶⁴, donde la encontrara el antes citado Duby, un lugar de la contestación, frecuentado por el peso de la historia, de la reliquia, la ruina y del recuerdo. La obra de Calvo *Père Lachaise* la componen dos fotografías realizadas por la propia artista que, a mi juicio, suponen una pieza monumental, de aire compungido, central, en el quehacer de esta artista. Relacionándose con su trabajo pero, también, cima del dolor. En este punto he de detenerme para calificarlas sin ambages: sobrecogedoras. Concebidas en 1998, a modo de diptico, se establecen como fondo de una obra en la que se retrata el columbario parisino. Sobre las fotografías abigarradas, sobrevuelan objetos, parece que mención de la vida que tuvieron: percha, cuchillo oxidado, fichas de dominó, guantes, es-

⁶³ ANDRÉ BRETON (y Paul Éluard), *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, op. cit., p. 108.

⁶⁴ El lugar fue evocado en algunas pinturas de la artista concebidas en 1986.

PÈRE LACHAISE IS AN ALLUSION TO THE PARIS CEMETERY AND a reminiscence of a biographical episode: the period in the mid-eighties when Calvo was living in the vibrant neighbourhood/commune of Saint-Denis,⁶³ where Duby, mentioned above, met her: a place of opposition, pervaded by the weight of history, by relics, ruins and remembrance. Calvo's work *Père Lachaise* is composed of two photographs taken by the artist, which, in my opinion, constitute a monumental piece that conveys a feeling of sorrow and occupies a central place in the artist's output. They are related to her work but are also a supreme expression of grief. Here I must pause and come straight to the point: they are devastating. Conceived in 1998 as a diptych, they serve as a background for a work depicting the columbarium in Paris. Hovering over the kaleidoscopic photographs are objects that seem to allude to the life they once had: a coat hanger, a rusty knife, dominoes, gloves and writings on one

⁶² ANDRÉ BRETON (and PAUL ÉLUARD), *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, París, Galerie des Beaux-Arts, 1938, p. 108.

⁶³ This place was evoked in some of her paintings conceived in 1986.



Díptico izquierda / Diptych left



Díptico derecha / Diptych right

crituras... en uno de los dípticos: calzado; un bolso, una peluca, en el otro. Retratos de nichos donde, no muy lejos, se halla el de Georges Perec. Carmen Calvo visitó este cementerio, por vez primera, en la estadía citada, de la mano del pintor Miguel Ángel Campano, encontrándose entrambos con algunas de las sepulturas míticas del lugar, asombro ante algunas esculturas singulares como la del inquieto Victor Noir, que Carmen compara con el Berlanga de *Tamaño natural* y que, a partir de esa fecha, convirtió a la artista en una nueva guía de sus amistades llegadas a París: "el cementerio que para mí es centro de las curiosidades, no como interés necrófilo, sino reflexionando en cómo está todo situado. En España pienso que la muerte se mira desde otro plano y, para mí, Père Lachaise es un paisaje, romántico, semejante a un bodegón de naturalezas... Este díptico surgió tras tantas visitas en las que puede decirse quedé como las estatuas de sal [...]. Los objetos olvidados que cubren la fotografía, realizada por mí, son de los seres que se van y dejan sus pertenencias. De eso trata mi trabajo de los objetos que fueron, nadie quiere, y rescato"⁶⁵.

part of the diptych: footwear; a bag and a wig on the other. Portraits of niches including, not very far away, that of Georges Perec. Carmen Calvo visited this cemetery for the first time during her period in Paris, as mentioned previously, with the painter Miguel Ángel Campano; the two of them came across some of the legendary graves it contains and were amazed by certain extraordinary sculptures, such as that of the restless Victor Noir, which Carmen compares with Berlanga's *Grandeur nature* [Life Size] and which, from then on, turned her into a new guide for her friends who came to Paris: "the cemetery, for me, is a place of curiosities, not out of an interest in necrophilia, but thinking about how it is all set out. I feel that in Spain death is viewed from a different perspective, and for me Père Lachaise is a landscape, a romantic scene, rather like a still life... This diptych arose after many visits, during which it could be said that I was turned into a pillar of salt [...]. The forgotten objects covering the photograph, taken by me, belong to those who have departed and left their possessions behind. That is what my work is about: objects of the past that nobody wants and that I salvage."⁶⁴

Paseo entre la autobiografía y la muerte, es sabido que para Carmen Calvo la creación no puede soslayar la existencia de ambos polos, acariciando permanentemente el desarrollo vital y, por tanto, su obra. Algo que ya evocó, el aire funeral, en la muy despojada obra, blanquíssima, de unos años antes, acumuladora de lápidas a lo Carl André, la ya comentada *Silencio* (1995), también expuesta, otra forma de crear y mencionar el fin de los días mediante una reunión de dichas losas y una suerte de panel de fondo que recordaría una escritura sin voz, grafía de cuchillos pálidos⁶⁶. Una pieza heredera de las lápidas de

⁶⁵ Conversación de CARMEN CALVO con el autor, 28/1/2013.

⁶⁶ *Silencio* (1995), técnica mixta, escayola, piedra, espejo, pelo, 300 x 700 x 200 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

⁶⁷ Galería Gamarra y Garrigues, *Carmen Calvo. Pinturas y montajes*, Madrid, diciembre 1989-enero 1990. También vid. las palabras de CARMEN CALVO en 1980, propósito de esa década de los ochenta que cerraría esta exposición, y que hemos traducido antes: "My development is based on the idea of archaeology, an idea that fascinates me: the concept of repetition and recovery of the object (...) I am still concerned with traditional premises: the primacy of the idea of painting and the objects of the painter". En: MARGIT ROWELL, "An archaeology of perception: Carmen Calvo". Palabras de CARMEN CALVO en *New Images from Spain*, The Solomon Guggenheim Museum, Nueva York, 1980, p. 48.

It is clear that for Carmen Calvo artistic creation, a journey between autobiography and death, cannot avoid the existence of these two poles, which constantly shape the course of life, and therefore of her work. This is something she had already evoked in a funereal vein a few years before, in a starkly bare and utterly white piece, *Silencio* [Silence] (1995), also exhibited here, an accumulation of gravestones in the manner of Carl Andre, another way of creating and alluding to the end of life through a collection of such stones and a kind of background panel suggesting silent writing spelt out in pale knives.⁶⁵ It is a

⁶⁴ Conversation between CARMEN CALVO and the author, 28/1/2013.

⁶⁵ *Silencio* [Silence] (1995), mixed media, plaster, stone, mirror, hair, 300 x 700 x 200 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

⁶⁶ *Carmen Calvo: pinturas y montajes*, Galería Gamarra y Garrigues, Madrid, December 1989-January 1990. See also what CALVO wrote in 1980 about that decade, the eighties, which closed this exhibition and has already been quoted above: "My development is based on the idea of archaeology, an idea that fascinates me: the concept of repetition and recovery of the object [...] I am still concerned with traditional premises: the primacy of the idea of painting and the objects of the painter", MARGIT ROWELL, "An Archaeology of Perception: Carmen Calvo", quoting CARMEN CALVO, in *New Images from Spain*, New York, The Solomon Guggenheim Museum, 1980, p. 48.

1988 y 1989 que pudimos ver en su espléndida e iniciática exposición madrileña en la desaparecida galería madrileña Gamarra y Garrigues (1989)⁶⁷. Aire funerario, de estela inmemorial, tenía también su intervención de 2009: *Comme d'un cercueil vert en fer blanc*, con aire del cromlech vindicado por Oteiza, arte de silencio y eliminaciones⁶⁸. Porque la belleza a la que llama su creación es siempre una belleza convulsa, título por cierto –y citado de uno de sus relieves de pan de oro de 1998, la provocadora de inquietud extraordinaria. Y las armas para ello, los instrumentos de los que se sirve en su creación, son bien conocidos y se podrían resumir en uno: el collage que, como en este caso, partiendo de un soporte fotográfico, es frecuentemente resuelto más con acumulaciones de elementos que con sobriedad. Objetos reunidos mediante un deliberado efecto de cúmulo de elementos singulares, antes que objetos repetidos.

La ya citada arqueología de la percepción, en palabras de Margit Rowell⁶⁹ en la mítica exposición de 1980 en el Guggenheim Museum neoyorkino y que supuso, sin dudarlo,

successor to the gravestones from 1988 and 1989 which we saw in her magnificent, groundbreaking show at the now defunct Gamarra y Garrigues gallery in Madrid (1989).⁶⁶ Another work in a funereal vein, with timeless echoes, was her 2009 intervention *Comme d'un cercueil vert en fer blanc* [As of a Green Tinplate Coffin], reminiscent of a cromlech, the art of silence and elimination espoused by Oteiza.⁶⁷ Because the beauty invoked by her art is always *a convulsive beauty* (this, incidentally, was the title – and again a quotation – of one of her reliefs in gold leaf from 1998), which is extraordinarily disquieting. And the weapons with which to achieve it, the tools she uses in her art, are well known and can be summed up in one word: collage, based, as in this case, on a photographic support and often resolved through an accumulation of elements rather than through simplicity. Objects brought together, in a deliberate effect of amassing unique elements, rather than objects repeated. It is that archaeology of perception already mentioned, in the words of Margit Rowell⁶⁸ on the legendary 1980 exhibition at the Guggenheim Museum in New York, which undoubtedly

la mayoría de edad, como artista, de Carmen Calvo. Allí presentó un conjunto de ocho cuadros⁷⁰ basados, justamente, en ese aire de música serial, de objetos repetidos: paisajes o reconstrucciones, siguiendo sus títulos, que tenían, también, ese aspecto de revelación de intenciones: fechados entre 1975 y 1979, su construcción mediante pequeños elementos cerámicos, arcillas o tizas de colores

⁶⁶ “el arte (...) parte siempre de una nada que es nada y concluye en otra Nada que es Todo, un Absoluto, como respuesta límite y solución espiritual de la existencia (...). Todo el proceso del arte prehistórico europeo acaba en la Nada trascendente del espacio vacío del cromlech neolítico vasco. Todo el arte primitivo de Oriente, acaba en el mismo concepto espiritual de los espacios vacíos (...). Todo el Renacimiento acaba en la última pintura vacía de Velázquez. Todo el arte contemporáneo está entrando en una disciplina de silencios y eliminaciones, para desembocar en un nuevo vacío”. JORGE OTEIZA, *Quosque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca* (Auñamendi, colección Azkue, San Sebastián, 1963). Reeditación Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa, Alzuza, 2007, p. 186. Las citas de páginas las referiremos a la versión de 2007, p. 181.

⁶⁷ MARGIT ROWELL, “An archaeology of perception: Carmen Calvo”, *op. cit.*, pp. 33-34.

⁶⁸ 12. *Anthology* (Recopilación), 1975 / 13. *Anthology (Landscape)* (Recopilación Paisaje), 1977 / 14. *Anthology Series* (Serie Recopilación), 1977 / 15. *Reconstruction*, *Landscape Series* (Serie Reconstrucción Paisajes), 1977 / 16. *Anthology of Forms* (Recopilación de formas), 1979 / 17. *Landscape Series* (Serie Paisajes), 1979 / 18. *Colored-Chalk Landscape* (Paisaje Tizas de Colores), 1979 / 19. *Colored-Chalk Landscape* (Paisaje Tizas de Colores), 1979.

represented Carmen Calvo's coming of age as an artist. At that show she presented a set of eight pictures⁶⁹ based precisely on this sense of serial music, of objects repeated: landscapes or reconstructions, according to their titles, which also had that look of a revelation of intentions: dating from between 1975 and 1979, the way they were constructed from little ceramic elements, pieces of clay or colour chalk marked the start of a very beautiful chapter in Calvo's artistic career. I have already commented on the

⁶⁷ “Art [...] always starts from a nothingness that is nothing and concludes with a nothingness that is Everything, an Absolute, as an ultimate answer and spiritual solution to existence [...]. The whole process of prehistoric European art culminates in the same spiritual concept of empty spaces [...] The whole of the Renaissance culminates in Velázquez's final empty painting. The whole of contemporary art is entering a discipline of silence and elimination, which leads to another void”, JORGE OTEIZA, *Quosque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, Colección Azkue, San Sebastián, Auñamendi, 1963). Reprinted by Fundación Museo Oteiza/Fundazio Museoa, Alzuza, 2007, p. 186. The page numbers cited are those of the 2007 version, p. 181.

⁶⁸ MARGIT ROWELL, “An Archaeology of Perception: Carmen Calvo”, pp. 33-34.

⁶⁹ 12. *Anthology*, 1975; 13. *Anthology (Landscape)*, 1977; 14. *Anthology Series*, 1977; 15. *Reconstruction*, 1977 *Landscape Series*; 16. *Anthology of Forms*, 1979; 17. *Landscape Series*, 1979; 18. *Coloured-Chalk Landscape*, 1979; 19. *Coloured-Chalk Landscape*, 1979.

suponía la puesta en pie de un capítulo, muy hermoso, de la creación de Calvo. Ya se ha comentado el que abre la exposición de 1980, de la Serie *Paisajes (Reconstrucción)*. También, como se explica en estas notas, una verdadera declaración de principios de lo que iba a ser el quehacer de la artista durante los más de treinta años que han seguido, comenzando por su mención a Cézanne o Matisse, tan explícita de sus intenciones⁷¹.

Como hemos observado páginas atrás, esta exposición, digna heredera de la mítica realizada por el poeta conservador del MoMA Frank O'Hara veinte años atrás⁷², proponía *nuevas imágenes desde España* en un tiempo muy simbólico y Rowell tuvo la cualidad de enlazar a aquellos seleccionados por O'Hara, *-Nueva pintura española* rezaba el título del poeta conservador del MoMA-, con los nuevos tiempos, tan simbólicos, que llegaban con aire fresco en la Transición. Y el análisis de Rowell, sobre la forma de abordar Calvo las acumulaciones y su enraizamiento con los expresionistas abstractos, ha quedado, a mi juicio, como clásico en la bibliografía de la artista⁷³.

one which opened the 1980 exhibition, from the *Landscape Series (Reconstruction)*. As explained in the accompanying notes, it is also a veritable declaration of principles on what was to be her way of working for the next thirty years, starting with her reference to Cézanne and Matisse, which expresses her intentions so explicitly.⁷⁰ As I remarked some pages ago, this exhibition, a worthy successor to the legendary show put on by the poet and MoMA curator Frank O'Hara twenty years before,⁷¹ offered *New Images from Spain* at a highly symbolic moment, and Rowell had the virtue of linking the works selected by O'Hara – who titled his exhibition *The New Spanish Painting and Sculpture* – with the new and deeply symbolic times that arrived like a breath of fresh air with Spain's transition to democracy. And Rowell's analysis of how Calvo approached accumulation and of her roots in Abstract Expressionism remains, in my view, a classic study of this artist.⁷²

In short, as Italo Calvino put it, "each life is an encyclopedia, a library, a series of styles, and everything can

⁷¹ "In 1971 I traveled to Paris and stayed there for two months to study the work of Paul Cezanne and Henri Matisse. I became acquainted with the Egyptian art in the Louvre. I was interested in archaeology and all that surrounded it – most of all, the processes of discovering, reconstructing and compiling archeological remains of Near Eastern cultures. These elements and materials would serve as a source of inspiration for my later works", CARMEN CALVO en *New Images from Spain*, op. cit., p. 48.

⁷² The Museum of Modern Art, *New Spanish Painting and Sculpture*, Nueva York, 20 julio-25 septiembre 1960. Itinerante a The Corcoran Gallery, Washington, 31 octubre-28 noviembre 1960; Columbus Gallery of Fine Arts, Columbus, Ohio, 3-31 enero 1961; Washington University, Steinburg Hall, St. Louis, Missouri, 16 febrero-16 marzo 1961; Joe & Emily Lowe Art Gallery, Coral Gables, Florida 1-29 abril 1961; Marion Koogler McNay Art Institute, San Antonio, Texas, 15 mayo-12 junio 1961; Art Institute of Chicago, Chicago, 19 julio-27 agosto 1961; Isaac Delgado Museum of Art, New Orleans, Louisiana, 18 septiembre-16 octubre 1961; Art Gallery of Toronto, Toronto, 1-29 noviembre 1961; Currier Gallery of Art, Manchester, New Hampshire, 15 diciembre 1961-12 enero 1962.

⁷³ "Calvo is fascinated by archaeology as a system of classification. Although she may be influenced by its example, her own system of classification is arbitrary, spurious, dictated by her personal vision, articulated by her personal rhythms. Pre-existing modes or motifs of painting are her subject matter; she isolates and translates these subjects into concrete artifacts, compiling them into anthologies or repertoires of plastic signs which project a new image and meaning. The result is a comment on the painter's means and ends, developed in relation to the artist's roots and experience. In its visible contradictions – between painting and relief, past reference and present reality, freedom and rigorous classification – as well as the more fundamental contradictions between fine art and popular craft, and between formal invention and social commitment Calvo's art is purposely ambiguous as to its ultimate aesthetic determination". MARGIT ROWELL, "An archaeology of perception: Carmen Calvo", op. cit., p. 34.

⁷⁰ "In 1971 I traveled to Paris and stayed there for two months to study the work of Paul Cezanne and Henri Matisse. I became acquainted with the Egyptian art in the Louvre. I was interested in archaeology and all that surrounded it – most of all, the processes of discovering, reconstructing and compiling archeological remains of Near Eastern cultures. These elements and materials would serve as a source of inspiration for my later works", CARMEN CALVO en *New Images from Spain*, p. 48.

⁷¹ The Museum of Modern Art, *New Spanish Painting and Sculpture*, New York, 20 July-25 September 1960. Travelling to The Corcoran Gallery, Washington, 31 October-28 November 1960; Columbus Gallery of Fine Arts, Columbus, Ohio, 3-31 January 1961; Washington University, Steinburg Hall, St. Louis, Missouri, 16 February-16 March 1961; Joe & Emily Lowe Art Gallery, Coral Gables, Florida 1-29 April 1961; Marion Koogler McNay Art Institute, San Antonio, Texas, 15 May-12 June 1961; Art Institute of Chicago, Chicago, 19 July-27 August 1961; Isaac Delgado Museum of Art, New Orleans, Louisiana, 18 September-16 October 1961; Art Gallery of Toronto, Toronto, 1-29 November 1961; Currier Gallery of Art, Manchester, New Hampshire, 15 December 1961-12 January 1962.

⁷² "Calvo is fascinated by archaeology as a system of classification. Although she may be influenced by its example, her own system of classification is arbitrary, spurious, dictated by her personal vision, articulated by her personal rhythms. Pre-existing modes or motifs of painting are her subject matter; she isolates and translates these subjects into concrete artifacts, compiling them into anthologies or repertoires of plastic signs which project a new image and meaning. The result is a comment on the painter's means and ends, developed in relation to the artist's roots and experience. In its visible contradictions – between painting and relief, past reference and present reality, freedom and rigorous classification – as well as the more fundamental contradictions – between fine art and popular craft, and between formal invention and social commitment Calvo's art is purposely ambiguous as to its ultimate aesthetic determination", MARGIT ROWELL, "An archaeology of perception: Carmen Calvo", p. 34.

En fin, como escribiera Italo Calvino, “cada vida es una enciclopedia, una biblioteca, un muestrario de estilos donde todo se puede mezclar continuamente y reordenar de todas las formas posibles”⁷⁴. Arqueología creadora, rastro de objetos y elementos hallados al azar que serán de nuevo reconstruidos para poner en pie un insólito territorio pareciere ubicado en un lugar preexistente de la memoria. De alguna forma, este estremecedor diptico recuerda algo que ya hemos mencionado: cómo memoria, mirada convulsa y collage son notas que sirven para comprender el trabajo de Carmen Calvo.

No habiendo lugar para la inocencia del collage cubista, más bien esta artista declara con arrojo en sus obras cómo el creador de nuestro tiempo ha de aportar una nueva mirada sobre el mundo, una visión si cabe distorsionada, que

devenga, por qué no, en el elogio de la duda que supone cuestionar las apariencias. Escribió Perec, el habitante ahora de Père Lachaise: “la muerte, al fin y al cabo, parecerá constituir ese límite exigido a partir del cual la vida volverá a encontrar su carácter de evidencia”⁷⁵.



⁷⁴ ITALO CALVINO, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Ediciones Siruela, 1989.

⁷⁵ GEORGES PEREC, *Nací*, Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires, 2012, p. 48.

be constantly shuffled and reordered in every way conceivable”.⁷³ Creative archaeology, a trace of objects and elements found by chance and then reconstructed to form a strange land, seemingly located in a preexisting place in our memory. This eerie diptych recalls something I have already mentioned: how memory, convulsive gaze and collage are notes that help to understand Carmen Calvo’s work. There is no place for the innocence of Cubist collage; on the contrary, her works are a forthright declaration that artists of our time must provide a new way of looking at the world, a distorted vision, if anything, that becomes an unabashed celebration of the uncertainty entailed in questioning appearances. Perec, now a resident of Père Lachaise, wrote: “death, after all, would seem to be that enforced boundary, beyond which life will once again discover its evidential quality.”⁷⁴

⁷³ ITALO CALVINO, *Six Memos for the Next Millennium*, New York, Vintage Books, 1993, p. 124; first published by Harvard University Press, 1988.

⁷⁴ GEORGES PEREC, *Je suis né*, Paris, Seuil, 1990.

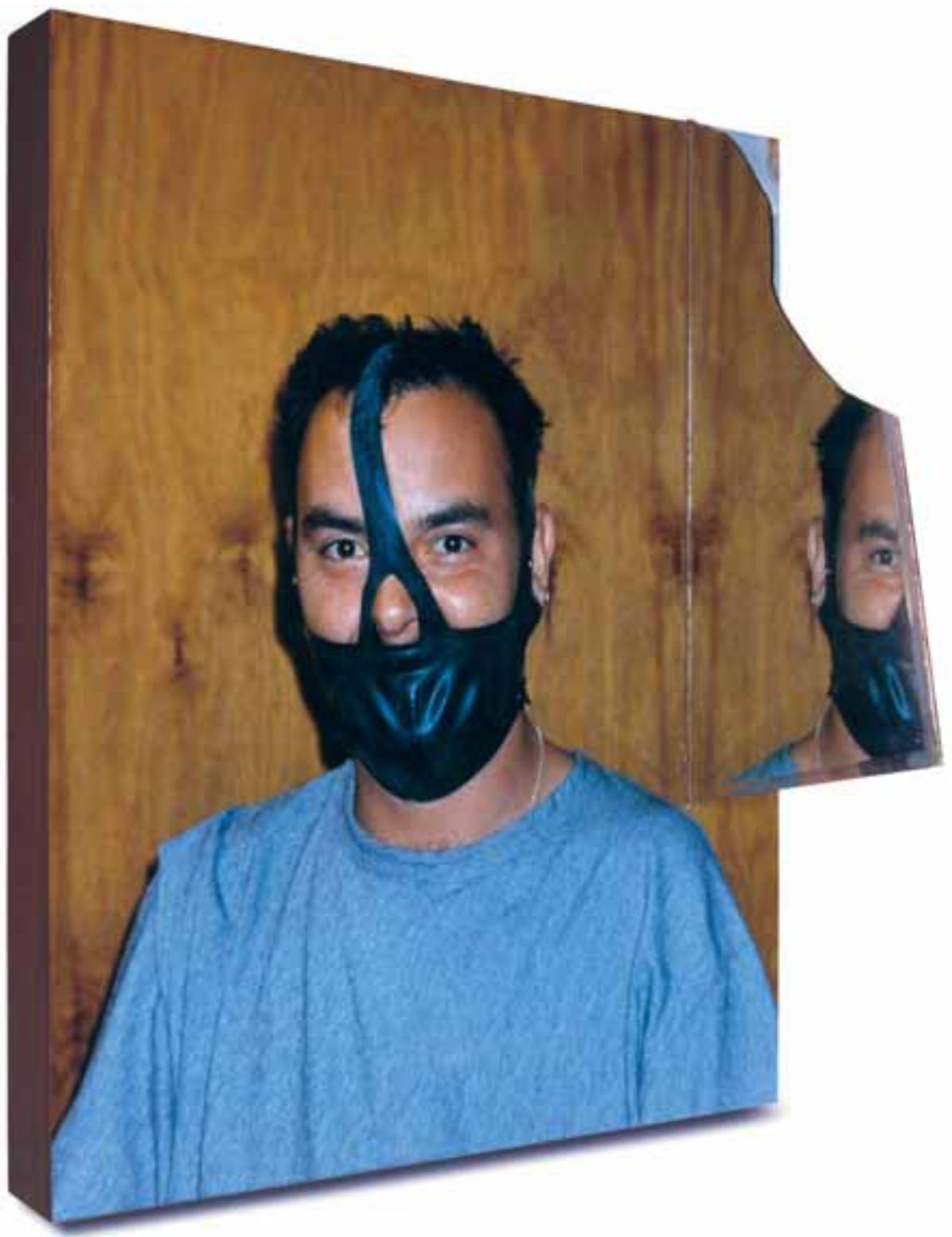


**ESTUVO USTED ABAJO, 1999
[YOU WERE DOWN THERE]**

Técnica mixta. Collage, fotografía y espejo
Mixed media. Collage, photograph and mirror
50 x 40 cm

HAY UN AIRE, EN ALGUNOS RETRATOS REALIZADOS POR CARMEN CALVO, evocador de la asfixia. De la máscara o elemento que impidiera la entrada del aire, que fuera promovedor de la mudez. También de ciertos juegos del amor. Es el caso de este *Estuvo usted abajo*, como sucederá en otros atrapados en máscaras negras que, cual Polifemo, es abierta con un solo ojo. Efectivamente, hay obras de Calvo en las que las máscaras cubren la totalidad del rostro, otras solo la boca, a veces a modo de un vendaje. Obsesión. Otras el rostro es una mancha, o un amasijo de objetos, o bien algún inquietante ojo adherido, subrayando la cualidad del ver (recordemos que la lámpara del cuerpo es el ojo). En estos dos casos, la máscara es, más bien, un impedimento para ver, pero también para la expresión. Retratos en los cuales Calvo parece hacer enmudecer mediante máscaras u otros subterfugios, a sus personajes. Boca tapada, ojos cubiertos, rostros cegados, antifaces o arenas, clavos o ropas que cubren la faz, pasión esta de la artista por la cegazón de los sentidos. Viajera entre extremos, travesía desarrollada placenteramente, es cierto que sus imágenes generan una

SOME OF CARMEN CALVO'S PORTRAITS EVOKE A FEELING OF suffocation, with a mask or other element that may prevent air from getting in and lead to muteness. And also to certain sex games. So it is in this one, *Estuvo usted abajo* [You Were Down There], and the same is true of others trapped in black masks whose only opening is an oculus, like Polyphemus's single eye. Indeed, there are works by Calvo in which the mask covers the whole face; in others it is just the mouth, sometimes like a bandage. It is an obsession. There are also examples where the face is a smudge, or a jumble of objects, or else there is a disturbing eye stuck there, emphasising the faculty of seeing (remember that the lamp of the body is the eye). In these two cases the mask is more an impediment to seeing, but also to expression. These are portraits in which Calvo seems to silence her subjects with masks or other subterfuges. Mouths gagged, eyes concealed, faces blinded, masks or sand, nails or clothing covering the countenance: this artist has a passion for blinding the senses. She moves between extremes in an agreeable manner, though her images do create an overwhelming



deslumbrante inquietud, siempre acompañada de lo que hemos llamado a veces “una literatura titular”⁷⁶ que, al modo de una música, un mantra más bien, acompaña a sus obras componiendo un corpus indivisible y que, tal a un breviario vital, parecen destilar no sólo el pensamiento y los propósitos artísticos, sino también algo de la *malinconía* visual de la creadora. Textos asociados a las imágenes –o no, deliberadamente desprendidos de ellas– mas no caprichosos, pues son siempre autorreferenciales y elevan así, imponentes, el “yo”; títulos construidos con un aire de canto de ciego o aleluya, mas también a veces con un tono de quejío o, quizás, en otras ocasiones, con un deje de romanticismo inquietante. La sombra de los surrealistas y los versos de algunos de sus poetas favoritos, –tal Rimbaud o Pessoa, también Brines–, sobrevuelan los textos titulares, no azarosamente. No olvidemos que los dos citados en primer lugar son, sin dudarlo y por excelencia, los poetas fingidores del siglo veinte, elogiadores ambos del desdoblamiento, dos vates declaradamente enmascarados. Tampoco es extraña la adicción de Calvo a la embriaguez de la desolación que atraviesa la poesía

de Brines, por su parte analista fino del trabajo de aquella⁷⁷. Él fue quien escribió aquello, sobre las “escrituras” de Calvo, tan hermoso de “una mirada inocente dirigida a la vida para salvarla, una mirada lavada de claridad. La vida palpitando con gozo sobre el papel enmudecido [...] la impresión de un mundo diverso pululando en la claridad viva de la luz”⁷⁸. Siendo Carmen-Calvo-artista-del-yo, pero aficionada a citarse en las conversaciones escindida en tercera persona, como en un trance permanente, indivisible persona y artista, es preciso volver a recordar algo que ya hemos escrito: el yo extramuros de Rimbaud: *ella, Calvo, es otra, es sabido, concibiendo así un mundo de representación que parecería referir, permanentemente, al poeta fingidor de múltiples heterónimos*. Acostumbrada a un frecuente viaje entre todo y nada, en esta obra hay también una cierta rememoración de la destrucción de un semblante, memoria de rostros

⁷⁶ ALFONSO DE LA TORRE, *Carmen Calvo: Doble o nada*, op. cit.

⁷⁷ FRANCISCO BRINES, op. cit., pp. 87-93.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 92.

sense of disquiet, always heightened by what I have sometimes called a “literature of titles”,⁷⁵ like a musical accompaniment to her works, or rather a mantra, making up an indivisible corpus which, like a breviary of life, seems to distil not only her thought and her artistic aims, but also something of her visual melancholia. The texts are associated with the images – or sometimes, by contrast, deliberately detached from them – but are not arbitrary, since they are always self-referential, and thus they are powerful expressions of the self: titles constructed like a blind man’s song or an alleluia, but also, at times, with the heartful tone of a Flamenco *quejío*, or perhaps, in other cases, with a disturbing touch of Romanticism. It is no accident that the shadow of the Surrealists and the verses of some of her favourite poets – such as Rimbaud and Pessoa, but also Brines – hover over the texts of her titles. After all, the first two mentioned are without doubt the poetic imaginers of the twentieth century par excellence, both of them proponents of the divided self, two openly masked seers. Nor is there anything surprising in Calvo’s addiction to

the intoxicating desolation running through the poetry of Brines, who in turn was an acute analyst of her work.⁷⁶ It was he who wrote that beautiful description of Calvo’s “writings” as “an innocent gaze directed at life to save it, a gaze cleansed with clarity. Life pulsating with joy on the mute paper [...] the impression of a world of diversity teeming in the living clarity of the light”.⁷⁷ Since she is Carmen-Calvo-the-artist-of-the-self, but is fond of referring to herself in conversation in the third person, as if she were split, in a permanent trance, an indivisible person and an artist, we need to recall something I have already written about: Rimbaud’s external self – “she, Calvo, is another person”, as we know – and thus she conceives a world of representation which seems to refer constantly to the poet and inventor of multiple heteronyms. Carmen Calvo is accustomed to travelling

⁷⁵ ALFONSO DE LA TORRE, *Carmen Calvo: doble o nada*.

⁷⁶ FRANCISCO BRINES, “Una mirada salvada y salvadora”, IVAM, Valencia, 1999, pp. 87-93.

⁷⁷ “Una mirada salvada y salvadora”, p. 92.

ausentes, Carmen Calvo aborda lo que poéticamente podríamos llamar *la posibilidad de un rostro*. Borrados con frecuencia, sepultados bajo globos, clavos, trapos, juguetes, puntitos o, incluso, *drippings* de pintura, otrora ocultados por el pegado de un elemento de collage, parecieren achicharrados por el fuego en otras, siempre “intervenidos”, Calvo parece sempiternamente empeñada en referir el debate entre identidad y alteridad, una discusión muy *duchampiana* que en esta artista es sugerida desde esa cierta imposibilidad de representar la apariencia externa que nos constituye: antifaces, patatas, caracolas, cuando no objetos, todos ellos sirven de elemento para ocultar la cara, simbolizándose así los vericuetos esquivos de la identidad: de la esencia, en permanente fuga, que constituye el ser. Debate, este en torno al rostro, perfumado del aroma surrealista, y así el tiempo que vivimos quedará inscrito en la aporía que inició en 1895 el pintor Degas cuando, fotografiando a Mallarmé y a Renoir, apareciere él mismo autorretratado y reflejado en un espejo⁷⁹. Un reflejo que, a causa de la exposición a las lámparas de aceite, convertiría, doble aporía, en casi in-

visible su rostro. Monsieur Degas, conocedor de los secretos de la pintura y de una de sus máximas expresiones: el retrato, se convertiría en uno de los primeros autorretratados de la historia de la fotografía, eligiendo, para dicho fin noble, ocultar su cara... “como si de un fantasma se tratara”, describiría la situación el fino poeta Valéry⁸⁰. Quizás recordaba el fino Degas cómo la fotografía, en su tiempo, era el lugar de alojamiento de delincuentes y pasión de los álbumes de los cirujanos de guerra y que, por tanto la fotografía había alterado así, hiriendo por completo el mundo de la pintura, el quehacer del arte, llevando a este a una quiebra de la que aún resuenan ecos del desastre. *La pintura había muerto*, clamaban los seguidores de Daguerre, en una expresión que -si bien exagerada- adivinaba la convulsión que produciría la ‘fijación’ en el siglo XIX del tiempo y sus imágenes a través de procedimientos fotoquímicos. Es conocido que

⁷⁹ EDGAR DEGAS, *Auguste Renoir y Stéphane Mallarmé*, XII/1895, 39 x 28,5 cm, MoMA, Museum of Modern Art, Nueva York.

⁸⁰ PAUL VALÉRY, *Degas: danse, dessin*, Ambroise Vollard Ed., París, 1936.

regularly between all and nothing, and in this work, where there is also a certain recollection of the destruction of a countenance, a memory of absent faces, she tackles what we might poetically call “the possibility of a face”. These faces are often erased, buried under balloons, nails, rags, toys, dots, or even drippings of paint, concealed in other times by a collage element stuck over them, or in other cases seemingly scorched by fire, but always “intervened”. Calvo seems perennially determined to present the dialectic between identity and otherness, a highly Duchampian argument, suggested in this artist’s work by the apparent impossibility of representing the external appearance which defines us: masks, potatoes, snails, or even objects, all serve as elements to conceal the face, thus symbolising the elusive intricacies of identity, that always fleeting essence which constitutes our being. This dialectic surrounding the face is redolent of Surrealism, and the pattern for our own age was set by the aporia initiated in 1895 by the painter Degas when he portrayed himself reflected in a mirror while photographing Mallarmé and Renoir.⁷⁸ Because of

exposure to the oil lamps, the reflection makes his face almost invisible, in a double aporia. Monsieur Degas, an expert in the secrets of painting and in one of its highest forms of expression, the portrait, became the subject of one of the first self-portraits in the history of photography, and for this noble purpose he chose to hide his face, “like an apparition”, as the situation was described by the subtle poet Paul Valéry.⁷⁹ Perhaps the subtle painter Degas remembered how photography, in his time, was the domain of criminals and the passion of war surgeons’ albums, and that it had gravely wounded the world of painting, thereby altering the practice of art and leading it to the point of bankruptcy, a disaster whose echoes are still resonating. “Painting is dead”, cried the followers of Daguerre, in an expression which, though exaggerated, foreshadowed the upheaval caused in the

⁷⁸ EDGAR DEGAS, *Auguste Renoir and Stéphane Mallarmé*, XII/1895, 39 x 28,5 cm, Museum of Modern Art, New York.

⁷⁹ PAUL VALÉRY, *Degas: Dance, Drawing*, trans. Helen Berlin, New York, Lear, 1948, p. 36 (first published in French as *Degas: danse, dessin*, Paris, Ambroise Vollard, 1936).

sería el comienzo de un vaticinio permanentemente contraatacado por pintores como Calvo.

Estuvo usted abajo parece rememorar una inquietante existencia en un lugar oscuro. Obra que obliga a subrayar una de las cualidades de Carmen Calvo, su habilidad para trazar historias desde una aparente, también, economía de medios. Dibujos “singulares”, como el que luego comentaremos y que toca este mismo asunto, propuesta de una sola imagen, pero con frecuencia realizando *dibujo-collages*, término analizado en otras ocasiones y con el que aludimos a esa técnica tan singular de dibujar sobre papeles diversos, añadiendo fragmentos, fotografía o espejo en este caso, que han sido pegados al fondo de la pintura. Calvo utiliza en sus dibujos el collage no tanto como un elemento proclamador del pintar con lo que se quiera, al modo de la consabida técnica del encolado que surgiera con el cubismo, sino más bien como la ocasión perfecta para subvertir un género que habitualmente lo ha sido de superposiciones y construcciones, procediendo entre tanto más que a encolar (técnica que sí ejercita en

sus pinturas) a deconstruir el collage, a separar sus piezas, con frecuencia desconectando entre sí los papeles y desplegando una panoplia de imágenes. En la misma participan también diversos elementos iconográficos o tipográficos, con frecuencia varados allá por la década de los cincuenta (correspondencia, tarjetas postales, material de la sastrería, albaranes, extractos bancarios, dibujos propios, etc.) en un auténtico elogio del *polifagismo* que otras veces analizamos, también del ya mencionado *horror vacui*. De este modo obtiene una suerte de “cama”, de apoyo, donde superpone las propias historias, que son dibujadas sobre los papeles al modo de mundos diversos, como la extensión de un sensacional imaginario visual.

Es, de nuevo, la adición iconográfica que le es propia a esta artista, al reunir tanto imágenes evocadoras de un mundo infantil, de apariencia ingenuo, trufado con la perversidad más perversa. Iconos de la infancia más infante, a veces sutilmente transformados, o tiernos animalitos encarados con dibujos bestiales que representan ahorcados, cornudos o vendados, un mundo por lo general muy luci-

nineteenth century by the “fixing” of time and its images through photochemical processes. As is well known, this was the start of a prediction that has been constantly counter-attacked by painters like Calvo.

Estuvo usted abajo [You Were Down There] seems like a recollection of a troubled existence in a dark place. It is a work which forces us to underline one of Carmen Calvo’s qualities: her skill in tracing histories with what also seems to be economy of means. They are “unusual” drawings, such as the one I shall comment on after this, which addresses this same subject. Here it is a single image, but she often produces “collage-drawings”, a term I have examined on other occasions, by which I refer to that very distinctive technique of drawing on various pieces of paper, adding fragments, a photograph or a mirror in this case, stuck to the background of the painting. Calvo uses collage in her drawings not so much as an element to promote the idea of painting with whatever one wishes, like the familiar *papier collé* (glued paper) technique introduced by the Cubists, but rather as

a perfect opportunity to subvert a genre which has usually been one of superimposition and construction. In doing so, rather than gluing (a technique she does use in her paintings), she proceeds to deconstruct the collage, to separate the parts, often disconnecting the pieces of paper from each other and deploying a panoply of images. A range of iconographic or typographic elements also play a part in the process, many of them dating back to the fifties or thereabouts (letters, postcards, haberdashery, delivery notes, bank statements, drawings of her own, and so on), in a veritable exaltation of the “polyphagism” I have examined on other occasions, and also of the *horror vacui* mentioned previously. In this way she achieves a kind of “bed”, a support, where she superimposes the stories themselves, drawn on the pieces of paper like different worlds, as an extension of a marvellous visual imaginary. It is another example of this artist’s characteristic iconographical additions, combining images that evoke an apparently naive, childlike world, interspersed with the most perverse perversion. Icons of the most childlike childhood, sometimes subtly

ferino. Los dibujos son también realizados mediante una técnica de desconexión entre ellos, próximos pero muchas veces sin tocarse, pareciendo preguntarse entre ellos: “¿hay alguien ahí?”. Dibujos solitarios, reunidos mas esparcidos, parecieran restos de una explosión sobrevolando, impenitentes, el espacio de la memoria. Dibujos que son dispuestos también con un aire de tarot desplegado, si bien, en su esencia, conservan un aire de familia perversa. En la consecución del equilibrio de tan diabólico linaje, infancia y perturbación, coopera la extraordinaria técnica de dibujo, obtenida frecuentemente con silueteados en tonos negros y a la que añade notas de color. Una suerte de rumor *à bout de souffle*, ya lo hemos citado en otra ocasión, recorre algunas de las imágenes de sus dibujos, frecuentados por bocas: abiertas, cerradas, remarcadas, extenuadas, protegidas, embozadas. Como en este *Estuvo usted abajo*, la mención no es tanto la relativa a la representación de rostro o cara, sino más bien de boca, la citada en el embozado. Boca: el “os” latino, el orificio que ama y verbaliza, el que en trance emitirá los oráculos, el lugar de la vida, del aliento, y el de la expiración. “En las



Antiguo estudio de CARMEN CALVO en / Former studio of CARMEN CALVO at c/ Santa Isabel 14, Valencia. Fotografía de la artista / Photo by the artist, 1999

grandes ocasiones –escribía Georges Bataille– la vida se concentra aún bestialmente en la boca”⁸¹.

Sin aliento.

⁸¹ GEORGES BATAILLE, “Bouche”, *Documents*, nº 5, París, 1930.

transformed, or sweet little animals face to face with bestial drawings of hanged, horned or blindfolded figures: a highly Satanic world, in general. The drawings are also executed using a technique of disconnecting them from each other, close but very often not touching, seemingly asking each other: “is there anybody there?” Solitary drawings, collected but dispersed, like wreckage from an explosion, hovering remorselessly over the space of memory. Drawings arranged in a way that suggests a display of tarot cards, although fundamentally they retain a perverse family feeling. Achieving a balance in this diabolical union of childhood and psychosis is helped by the remarkable drawing technique, often using silhouetted forms in black tones with touches of colour added. A sort of breathless murmur, as I mentioned on another occasion, runs through some of the images in her drawings, often including mouths: open, closed, highlighted, enervated, protected, gagged. As in this work, *Estuvo usted abajo* [You Were Down There], the reference lies not so much in the representation of the face, but rather of the mouth, suggested by the gag. The

mouth: the Latin *os*, the orifice that loves and verbalises, that emits oracles in trances, the place of life, of breath, and of expiration. “On great occasions,” wrote Georges Bataille, “human life is concentrated bestially in the mouth”.⁸⁰

Breathless.



⁸⁰ GEORGES BATAILLE, “Bouche”, *Documents*, no. 5, Paris, 1930.

RECORRIDO POR EL TALLER DE CARMEN⁸²

[EXTRACTO]

JEAN-JACQUES LEBEL

[...] CARMEN CALVO NO ES LA PRIMERA EN VER ORGANIZADO su trabajo de esta manera, pero lo ha hecho con determinación y en toda lógica. El estudio que ocupa desde hace 25 años, está situado en el bajo de un viejo edificio de tres pisos, cuya estrecha escalera constituye ya de por sí una instalación, repintada y modelada por el tiempo, atravesada por cables eléctricos y cordones que accionan a distancia el timbre o el pestillo, con rellanos ciegos. La puerta del estudio -similar al de Lise- da a la calle, en un barrio popular, frente a un pequeño mercado cubierto, donde hace la compra. El bar que frequenta está a dos pasos. No hay duda: le gusta su barrio. Sus vecinos la saludan afectuosamente cuando pasan, y le devuelven el sentimiento de pertenencia que ella les manifiesta. Una emoción placentera, bastante especial, se desprende de la relación que Carmen mantiene con el que parece ser su medio natural. No la imaginamos

renunciando a estar "en su elemento", es decir sin recorrer las calles y sin respirar la atmósfera de su ciudad natal. Ha vivido en París, en México, pero es en Valencia y en ningún otro sitio donde está su laboratorio.

Algunas de las cosas que he visto allí, desordenadas, en el suelo, colgadas de las paredes, o sobre las estanterías:

- varias cajas llenas de trozos de vidrio de botellas multicolores, rotas a martillazos,

- varias cajas de cartón traídas de México llenas de objetos corrientes de plástico, un par de pechos de cera, máscaras de carnaval, cuerdas diversas, termómetros, látigos, plantillas de cuero y de goma, una pequeña imagen de Bernadette Soubirous (fabricada en Lourdes) dentro de una vitrina de cristal,

- dos paletas de pintor, manchadas de pintura, juntadas y colgadas de un clavo (una utilizada por Carmen, la otra por uno de sus amigos),

⁸² JEAN-JACQUES LEBEL, "Randonnée chez Carmen". En el catálogo de la exposición: Galerie Thessa Herold, *Carmen Calvo. Vestiges revisités*, París, otoño-invierno, 1998-1999, pp. 7-33. Traducción MM ABÉCASSIS.

A TOUR OF CARMEN'S STUDIO⁸¹

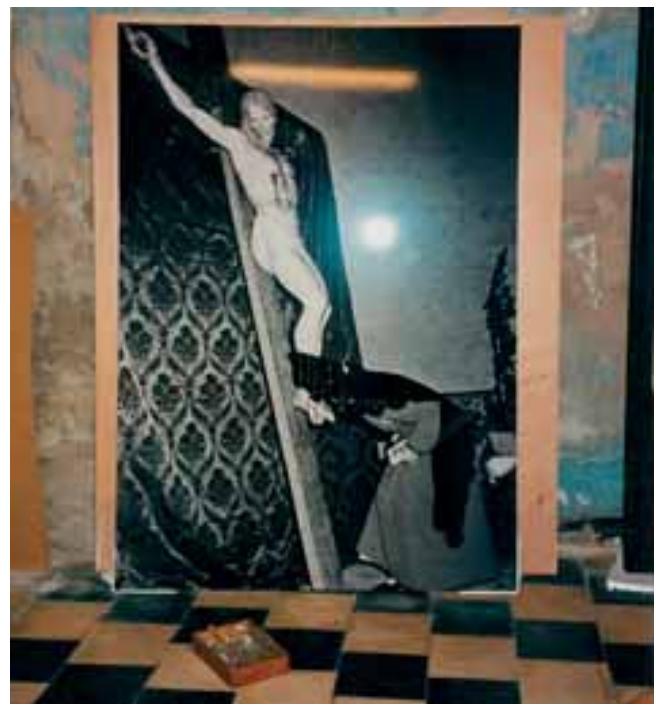
[EXTRACT]

[...] CARMEN CALVO IS NOT THE FIRST ARTIST TO ORGANISE HER work in this way, but she has done so in a determined and entirely logical way. The studio she has occupied for twenty-five years is on the ground floor of an old three-storey building, whose narrow staircase, repainted and moulded by time, criss-crossed by electric cables and by cords that remotely operate doorbells and latches, with blind landings, is an installation in itself. The door of the studio – similar to Lise's – opens onto the street, in a working-class area, opposite a small covered market where she does her shopping. Her regular bar is close by. There is no doubt about it: she likes her neighbourhood. Her neighbours greet



⁸¹ JEAN-JACQUES LEBEL, "Randonnée chez Carmen", in the exhibition catalogue *Carmen Calvo: vestiges revisités*, Galerie Thessa Herold, París, Autumn-Winter 1998-1999, pp. 7-33.

- una careta de esgrima de malla fina,
- un corsé ("body") negro, más bien moderno, rígido, moldeado en cera por Carmen,
- una postal en color, sujetada tras un cable, que representa una escena erótica: una clásica meretriz vestida de cuero negro con su cliente masoquista atado a una mesa de operaciones. Detrás la siguiente inscripción. "Procedure with Forced Genital Inhalation", foto Doris Kloster, 1995,
- un pequeño espejo oval biselado,
- una docena de postales e invitaciones de exposiciones clavadas con chinchetas a la pared,
- un recorte de prensa ilustrada. Bajo la imagen reproducida esta leyenda: "Dos campesinos cubanos transportan hojas de tabaco",
- reglas de madera y de plástico,
- algunas piezas de Carmen terminadas, colocadas contra la pared por la señora de la limpieza,
- ropa de trabajo de Carmen colgada en dos perchas,



Antiguo estudio de CARMEN CALVO en / Former studio of CARMEN CALVO at c/ Santa Isabel 14, Valencia. Fotografía de la artista / Photo by the artist, 1999

her affectionately as they pass by and return the sense of belonging that she expresses to them. A pleasant and very special feeling can be detected in Carmen's relationship with what seems to be her natural habitat. You cannot imagine her giving up being "in her element"; in other words, you cannot imagine her not walking the streets and breathing the atmosphere of her native city. She has lived in Paris and in Mexico City, but her personal laboratory is in Valencia and nowhere else.

Here are some of the things I have seen there, jumbled together, lying on the floor, hanging on the walls, or sitting on the shelves:

- several boxes full of pieces of multicoloured glass from bottles broken with a hammer,
- several cardboard boxes from Mexico full of ordinary plastic objects, a pair of wax breasts, carnival masks, various pieces of rope and string, thermometers, whips, leather and rubber insoles, a small image of Bernadette Soubirous (made in Lourdes) in a glass case,

- two painter's palettes, stained with paint, hanging together on a nail (one used by Carmen, the other by one of her friends),

- a fine mesh fencing mask,*
- a rather stylish rigid corset or body stocking, moulded in wax by Carmen,*

- a colour postcard, held behind a wire, showing an erotic scene: a classic prostitute dressed in black leather with her masochist client tied to an operating table. On the back is the following inscription: "Procedure with Forced Genital Inhalation", photo by Doris Kloster, 1995,

- a small oval bevelled mirror,*
- a dozen exhibition invitations and postcards stuck on the wall with drawing pins,*
- an illustrated press cutting. Under the picture reproduced in it is this caption: "Two Cuban peasants transport tobacco leaves",*
- wooden and plastic rulers,*

- una "herradura" claveteada de pequeño tamaño (procedente posiblemente de la pezuña de un asno) con una vela encima,

- una decena de cajas llenas de cartas y documentos encontrados por Carmen en la casa abandonada de Rafael Molina,

- la fotocopia en color de una foto de tres niños (entre ellos el hijo de su asistenta, Paquita) posando de pie, junto a un enorme cerdo sanguinolento, despelajeado y descuartizado, enganchado de una escalera. Carmen dice: "Ese día, en el pueblo, hubo matanza según la tradición",

- un radiocasette,

- una silla rústica de madera, restaurada, encontrada en la casa abandonada de Rafael Molina,

- tres filas de estantes metálicos sobre los cuales hay zapatos de mujer desparejados y muy usados, una vieja lechera desconchada, una botita de niño, un rodillo de madera, muchas pelucas y bustos de maniquíes de costura -encontrados en la casa abandonada de Rafael Molina-, maletas llenas de muñecas rotas, papeles (facturas, recibos, etc.), además

de otros documentos y cartas personales, fechadas a finales del siglo XIX o principios del XX,

- dos cajas de madera, vitrinas, con baratijas religiosas (Cristo, cruz, imágenes piadosas) traídas de México que constituyen pequeños relicarios populares,

- un guante de boxeo,

- una pequeña góndola veneciana de plástico (traída por un turista en los años 50),

- un triciclo oxidado de hace cincuenta años,

- trozos de piel de conejo del Rastro de Valencia,

- una cabeza de perro disecada, cortada por el cuello, en una bolsa de plástico negro dentro de una caja de cartón, colocada en el suelo, el perro con la boca abierta y los colmillos a la vista. Su expresión, más angustiada que amenazante, parece decir: "¡Estoy muy sorprendido!" ¿Por qué? Por la muerte, sin duda. [...]



- some finished pieces by Carmen placed against the wall by the cleaning lady,

- Carmen's work clothes hanging on two coat hooks,

- a small studded "horseshoe" (possibly from a donkey's hoof) with a candle on it,

- some ten or so boxes full of letters and documents found by Carmen in the abandoned house of Rafael Molina,

- a colour photocopy of a photo of three children (including the son of the cleaning lady, Paquita) posing standing beside an enormous blood-soaked pig, skinned and quartered, hanging from a stepladder. Carmen says: "A pig was killed in the village that day in the traditional way."

- a radio cassette player,

- a rustic wooden chair, restored, found in the abandoned house of Rafael Molina,

- three rows of metal shelves containing odd women's shoes, very worn, an old, chipped milk jug, a child's bootee, a wooden rolling pin, a large number of wigs and dressmaker's busts (found in the abandoned house of Rafael

Molina), suitcases full of broken dolls, papers (bills, receipts, etc.), as well as other personal documents and letters, dating from the late nineteenth or early twentieth century.

- two wooden boxes, display cases, containing religious knick-knacks (a Christ, a cross, devotional images) brought from Mexico, serving as small popular reliquaries.

- a boxing glove,

- a small plastic Venetian gondola (brought back by a tourist in the 1950s),

- a rusty tricycle from fifty years ago,

- pieces of rabbit skin from the Valencia flea market,

- a stuffed dog's head, cut off at the neck, in a black plastic bag inside a cardboard box, on the floor; the dog has its mouth open and its teeth bared. Its expression, anguished rather than threatening, seems to be saying: "I am very surprised!" By what? By death, no doubt. [...]



LO SIENTO, ERNIE, 1999
[I'M SORRY, ERNIE]

Técnica mixta. Collage y dibujo sobre papel
 Mixed media. Collage and drawing on paper
 124 x 88 cm

— ES UNA MERMELADA MUY BUENA —DIJO LA REINA.—
 — BUENO, DE TODOS MODOS HOY NO ME APETECE.
 — HOY NO LA TENDRÍAS AUNQUE QUISIERAS —DIJO LA REINA—. LA REGLA ES:
 MERMELADA AYER, MERMELADA MAÑANA... PERO NUNCA HOY.
 — PERO ALGUNA VEZ TENDRÁ QUE SER «MERMELADA HOY» —OBJETÓ ALICIA—.
 — NO, NO PUEDE SER —DIJO LA REINA— ... LA MERMELADA TOCA AL OTRO DÍA;
 COMO COMPRENDERÁS, HOY ES SIEMPRE ESTE.
 — NO OS COMPRENDO —DIJO ALICIA—. ¡LO VEO HORRIBLEMENTE CONFUSO!
 — ES LO QUE PASA AL VIVIR HACIA ATRÁS —DIJO LA REINA CON AFABILIDAD—.
 SIEMPRE PRODUCE UN POCO DE VERTIGO AL PRINCIPIO...
 — ¡VIVIR HACIA ATRÁS! —REPITIÓ ALICIA CON GRAN ASOMBRO—. ¡JAMÁS HABÍA
 OÍDO NADA SEMEJANTE!
 — SIN EMBARGO, TIENE UNA GRAN VENTAJA: LA MEMORIA FUNCIONA EN LAS
 DOS DIRECCIONES⁸².
 [...]—
 — CREO QUE USTEDES PODRÍAN ENCONTRAR MEJOR MANERA DE MATAR EL
 TIEMPO —DIJO— QUE IR PROPONIENDO ADIVINANZAS SIN SOLUCIÓN.
 — SI CONOCIERAS AL TIEMPO TAN BIEN COMO LO CONOZCO YO —DIJO EL SOM-
 BRERERO—, NO HABLARIAS DE MATARLO. ¡EL TIEMPO ES TODO UN PERSONAJE!

LEWIS CARROLL

Alicia en el país de las maravillas. A través del espejo

ELOGIO DEL DIBUJO.

La infancia ha sido uno de los motivos frecuentados por Carmen Calvo. Estoy pensando en un conjunto de dibujos de 2005, como *Treinta pulseras, no me las he puesto*, *Fábula verde*, *Perder el tiempo comporta una estética* o *Para darle relieve a mis sueños*. También en algunas fotografías infantiles que han servido de inefable soporte de sus collages, igualmente de ese año. Entre otras: *¡Ô mort mystérieuse, ô soeur de charité!*; *Le buffet* o *Escribir es olvidar*. A mi parecer, *Lo siento, Ernie*, de 1999, es una de las obras más inquietantes, en su sencillez —o precisamente por ella—, de la exposición en el CEART. Apenas nada, tan sólo el sencillo dibujo de un despojado cuerpo infantil vuelto de espaldas, negado al retrato y ocultado el rostro, realizado con único trazo certero, que parece encontrarse con una fotografía encolada en el mismo dibujo, en su margen, de otro rostro que emboza su boca: es el niño que

⁸² LEWIS CARROLL, *Alicia en el país de las maravillas. A través del espejo*, Akal Ediciones, Madrid, 1999, p. 233.

IN PRAISE OF DRAWING.

Childhood is a theme Carmen Calvo has often addressed. I am thinking of a set of drawings from 2005, such as *Treinta pulseras, no me las he puesto* [Thirty Bracelets, I Haven't Worn Them], *Fábula verde* [Green Fable], *Perder el tiempo comporta una estética* [There Is an Aesthetic of Wasting Time] and *Para darle relieve a mis sueños* [To Put My Dreams into Relief]. And also of some photographs of children, which served as strange supports for her collages, from the same year. These include *¡Ô mort mystérieuse, ô soeur de charité!* [Oh Mysterious Death, Oh Sister of Charity!], *Le buffet* [The Sideboard] and *Escribir es olvidar* [Writing is Forgetting]. In my opinion, *Lo siento, Ernie* [I'm Sorry, Ernie], from 1999, is one of the most disturbing works in the CEART exhibition, in its simplicity —or precisely because of it. There is hardly anything to it: just a simple drawing of a bare child's body, with his

⁸² LEWIS CARROLL, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, Oxford, Oxford University Press, 1982, pp. 174 and 63.

contempla su futuro o el adulto que evoca su infancia. El silencio y soledad del infante que se enfrenta al porvenir que, con su dureza y desamparo, establecerá la vida. El rigor del vivir. La soledad del niño que, al despertar, se sienta en el lecho, dispuesto a comenzar un nuevo día: al crecer, ya lo decía Jaime Gil de Biedma, la vida va en serio. De nuevo la voz de la artista: “El dibujo del niño, está realizado de un solo trazo, una sola línea [...] hay una línea que corta la fotografía pequeña y el cuerpo del niño. La línea va de unos pies atados al final del margen. El vacío. La infancia, el maltrato de muchos niños, los abusos... con el recuerdo de esa imagen infantil rota, y con la fotografía de la madurez de un personaje que no habla y oculta su pasado”⁸⁴. En todo caso, hemos de recordar en ese punto algo ya escrito, tal son las grandes cualidades de dibujante de esta artista, capaz de elevar en trazos un mapa del gesto, del vivir humano, de la memoria, una suerte de melancólica arqueología de lo real.

¿Qué es un dibujo?: todo se urde frecuentemente en el retiro en una estancia, entre las cuatro paredes silencio-

sas de un cuarto. Ya sea en un recinto inmerso en el bulevar de la ciudad o, por contra, en un torreón aislado entre el verdor de la campiña. Tal da empero, en ambos casos lugares pertenecientes a un tiempo inmemorial. Olvidando las aporías del presente, muchos de los grandes hechos de la cultura han surgido en soledad, sin aventura ni viaje, sin moverse los artistas de un lugar, creadores quietos en un punto, impávidos, probablemente ¿por qué no? varados en el fructífero encierro de una habitación. El centro del mundo es el lugar que habitamos. En un lugar del universo reflexiona un creador en torno a las apariencias del mundo y allá donde surge ese pensamiento no está perdido el horizonte, sino que este, más bien, es el centro en torno al que giran los astros. Es posible que en un lugar de estas salas, en un sitio recogido metódicamente o, tal vez, en un punto (y) aparte de la faena diaria del artista, nazca una línea. El consuelo del dibujo. La línea que deviene plana tras el

⁸⁴ Conversación de CARMEN CALVO con el autor, 28/I/2013.

back turned and his face hidden, refusing to be portrayed, executed with a single, unerring stroke, seeming to come across a photograph, stuck on the edge of the drawing itself, of another face with its mouth gagged: it is the child contemplating its future or the adult recalling his childhood. The silence and solitude of the child facing the future, which, in its harshness and helplessness, will set the pattern of life. The rigours of living. The solitude of the child who wakes up and sits on the bed, ready to start a new day: when you are grown up, as Jaime Gil de Biedma said, life is a serious matter. The artist's voice again: “The drawing of the child is done with a single stroke, a single line [...] there is a line which cuts across the little photograph and the child's body. The line runs from a bound pair of feet at the very edge. The void. Childhood, the mistreatment so many children suffer, the abuse... with the memory of that broken image of a child, and with the photograph of a character who doesn't speak and hides his past.”⁸³ At this point, in any case, we must recall something that has already been mentioned, namely Calvo's great skills in the art of drawing; in a few

strokes she is capable of creating a map of gestures, of the course of human life, of memory – a kind of melancholy archaeology of reality.

What is a drawing? Often it is all put together in the seclusion of a confined space, between the four silent walls of a room, whether in an enclosure surrounded by the bustle of the city or, by contrast, in an isolated tower amid the verdant countryside. But it amounts to the same thing; in both cases, they are places pertaining to time immemorial. Leaving aside the aporias of the present, many of the great cultural events have arisen in solitude, not through adventures or journeys, but created by artists in stillness, without moving from one place, unperturbed, most likely locked away in the fruitful confinement of a room. The centre of the world is wherever we are. Somewhere in the universe an artist reflects on the appearances of the world, and the place where that

⁸³ Conversation between CARMEN CALVO and the author, 28/I/2013.





CARMEN CALVO. *Le buffet*, 2005. Técnica mixta. Collage y fotografía / Mixed media. Collage and photograph, 170 x 121 cm

thought arises is not beyond the horizon; on the contrary, it is the centre around which the heavens turn. It may be that in some part of these rooms, at a point methodically tucked away, or perhaps a hiatus or digression in the artist's daily activity, a line is born. The consolation of drawing. The line goes back and forth and becomes a plane. It suggests ultimate silence. Drawing is a still refuge from a turbulent world, an exceptional protection against universal immensity.

It speaks of the ephemeral, of the very brief, since the work of the drawing artist, the job of drawing, can also arise from non-intentionality, from the *otium* of a wandering gaze, roaming here and there, with apparent heedlessness, slipping between the immemorial margins of time. In this case it is the usual gentle fluttering over the surface of the paper, scratched by the pencil, while time passes. Sometimes it is seemingly done in haste, as the remaining minutes tick away. Drawing summons up a moment, like an irreversible act with its gaze always directly fixed on time – more blatantly than painting, at

ir y venir. Sugiere el silencio final. Dibujar es quieto refugio de un mundo agitado, amparo singular frente a lo ingente universal.

Mención de lo efímero, de lo muy breve, pues la tarea del dibujante, el oficio de dibujar, también puede surgir desde el no-propósito, desde el *otium* de una mirada que deambula, deambulando aquí y acullá, con aspecto negligente, deslizándose entre los inmemoriales costados del tiempo. En este caso es el consabido revoloteo ligero sobre la superficie del papel, que rasga el lápiz, mientras el tiempo pasa. A veces pareciere con prisa ante la consumción de los minutos que restan. Tal a un acto irreversible que mirara siempre directo hacia el tiempo, –en todo caso con mayor descaro de lo que lo hace la pintura–, el dibujo convoca a un instante. Un instante sublime que pareciere acariciar una certeza, una verdad irreversible surgida sobre la superficie del papel. Apunte posiblemente realizado sobre un pliego prístino, de resonancias antiguas, surcado por secretas aguas marcadas en su trasluz, mencionando quizás la nobleza de ríos

any rate. A sublime moment, which seems to nurture a certainty, an irreversible truth on the surface of the paper. Perhaps a note made on a pristine sheet, with ancient resonances, furrowed by secret waters visible against the light, alluding perhaps to noble rivers hiding under old mills. But a drawing can also spring forth among fragments, raised above its despised surroundings like a loose leaf torn from a calendar or diary. Or it can be an incidental episode that blossoms in the sketchbook, as with Calvo, like a ledger interspersed with poems, notes and other jottings. Empty paper. A space of promise, infinitely extended. A beautiful, perfect white place encircled by the artist's hands. Reason among the shadows.

In the contemporary age you can paint, or draw, with whatever you like; so said Guillaume, the poet of modernity. And the same point was underlined by Ernst, whose hundred and eighty-two collages in his *Une semaine de bonté* [A Week of Goodness] (1933) apprehended the world of healthy confusion of the senses

que van a esconderse bajo antiguos molinos. Mas también el dibujo puede brotar entre el fragmento, elevado sobre el resto de lo despreciado tal la hoja volandera arrancada del calendario o de la agenda. O ser el dibujo episodio entremezclado que brota en el cuaderno, como en Calvo, cual dietario surcado por poemas, notas u otros apuntes. Papel vacío. Promisorio espacio extendido sin límites. Albo lugar perfecto y hermoso que rondan las manos del artista. Razón entre las sombras.

En la edad contemporánea podría pintarse, y dibujarse, con lo que se quisiera, ya lo dijo Guillaume, el poeta de la modernidad. O también lo subrayó Ernst adivinando en los ciento ochenta y dos collages de su *Une semaine de bonté* (1933), el mundo de sana confusión de los sentidos, -por cierto que poca *bonté*⁸⁵-, a que nos emplazaba el collage y que, al cabo, no era otra tarea que la de subrayar la difícil percepción del mundo de las apariencias, su dudoso equilibrio. Como sucediere en el caso de la poesía de Apollinaire, Ernst anunciaba, con los collages de su “semana”, el nuevo tiempo del desasosiego

– not notable for its *bonté*, by the way⁸⁴ – to which collage introduced us and which was ultimately a matter of emphasising the difficulty of perceiving the world of appearances, its uncertain equilibrium. Like Apollinaire’s poetry, Ernst’s collages in his “Week” heralded the new age of disquiet that was approaching, and which Carmen Calvo, an inveterate Ernstian, inherited with fruitful results.⁸⁵ When I look at this work I think of the *Children’s and Household Tales* by the Brothers Grimm.

que se avecinaba, del que Carmen Calvo, ernstiana irreducta, sería feraz heredera⁸⁶. Pienso, viendo esta obra, en los *Cuentos para la infancia y el hogar* de los Hermanos Grimm.



⁸⁵ Tras *La femme 100 têtes* (1929) y *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930). *Une semaine de bonté* es la tercera novela-collage de MAX ERNST, quien había planeado originalmente publicar siete libros asociados cada uno a un día de la semana. La elección del título se refiere también a los siete días del Génesis. Pero es igualmente una “apropiación” más de ERNST de la asociación caritativa Semana de la Bondad, fundada en 1927 para promover la acción social. París había sido inundada con carteles de la organización solicitando la contribución de los ciudadanos.

⁸⁶ ALFONSO DE LA TORRE, *Gabinete de dibujos. Gabinete de sueños*, Instituto Municipal de Cultura, Elche, 2010.



CARMEN CALVO. *Tenía pulseras, no me las he puesto*, 2005
Técnica mixta. Collage y dibujo / Mixed media. Collage and drawing, 65 x 45 cm

⁸⁴ *Une semaine de bonté* is MAX ERNST’s third collage novel, following *La femme 100 têtes* [The Hundred Headless Woman] (1929) and *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* [A Little Girl Dreams of Taking the Veil] (1930). Ernst had originally planned to publish seven books, each associated with a day of the week. The choice of title also refers to the seven days of Genesis. But it is also another of Ernst’s “appropriations”, from the charitable association *La Semaine de la Bonté*, founded in 1927 to promote social action. Paris had been inundated with the organisation’s posters asking for contributions from the public.

⁸⁵ ALFONSO DE LA TORRE, *Gabinete de dibujos. Gabinete de sueños*, Elche, Instituto Municipal de Cultura, 2010.

NO ES LO QUE PARECE, 1999
 [IT IS NOT WHAT IT SEEMS]
 Técnica mixta. Collage y fotografía
 Mixed media. Collage and photograph
 190 x 122 cm

VAGANDO POR ESOS PASEOS SOLITARIOS, ACUDEN PENSAMIENTOS SUGERENTES Y PIADOSAS COMPARACIONES. ESTE CONVENTO DE UNTERLINDEN FUE, DURANTE LOS SIGLOS XIII Y XIV, LA MÁS EXTRAORDINARIA MORADA EN QUE JAMÁS HAYA VIVIDO CRISTO; TODAS LAS MONJAS ERAN SANTAS Y JESÚS VIVÍA EN ESTE MONASTERIO Y DESCENDÍA CUANDO GUSTABA DE ELLO A LAS CÁMARA DE LAS ALMAS; LOS FENÓMENOS DE ELEVADA MÍSTICA, LAS VISIONES, LAS ENAJENACIONES, LOS ÉXSTATOS, LAS ENFERMEDADES SOBRENATURALES, LAS UNIONES DIVINAS, LOS MILAGROS ESTABAN A LA ORDEN DEL DÍA, LAS RESERVAS DE ORACIONES Y PENITENCIAS NO SE AGOTABAN NUNCA.

JORIS-KARL HUYSMANS⁸⁷

POCOS TÍTULOS PARECEN TAN EXPLICATIVOS DE UNA OBRA como este no-título. Por tanto, nada tendrá que ver, salvo la aclaración, con el contenido de la misma y, si quedaran dudas, volvemos a sugerir la lectura de nuestro texto introductorio. Aquí se recurre a algunas de las temáticas favoritas de Carmen: la vida religiosa, la cuerda, el embozado. La monja parece simbolizar la forma perfecta de embozado, de ocultamiento, que Calvo acentúa añadiendo su máscara. Es el retrato de quien de modo propio decide embozarse, acogerse al silencio, en el cultivo de la vida interior, la llamada vida contemplativa. La cuerda es emblema del ahorcamiento, mas, también, de la penitencia, otrosí el recuerdo de uno de los elementos favoritos de esta artista, acostumbrada a hacer pender objetos: en ocasiones la propia cuerda es un elemento suspendido que parece hacer preguntas, una escritura en el espacio, pero también un objeto capaz de generar inquietud sobre la propia existencia en una imagen. *El gran*

⁸⁷ JORIS-KARL HUYSMANS, *Grunewald, el retablo de Isenheim*, Casimiro Ediciones, Madrid, 2010, p. 44.

AS YOU WANDER ALONG THOSE SOLITARY PATHS, STIMULATING THOUGHTS AND DEVOUT COMPARISONS OCCUR TO YOU. DURING THE THIRTEENTH AND FOURTEENTH CENTURIES THIS UNTERLINDEN CONVENT WAS THE MOST REMARKABLE DWELLING CHRIST HAS EVER INHABITED; ALL THE NUNS WERE SAINTS AND JESUS LIVED IN THIS CONVENT AND WENT DOWN TO EVERY SOUL'S CHAMBER WHENEVER HE PLEASED; LOFTY MYSTICAL EXPERIENCES, VISIONS, RAPTURES, ECSTASIES, SUPERNATURAL ILLNESSES, DIVINE UNIONS AND MIRACLES WERE THE ORDER OF THE DAY, AND THE WELLSPRINGS OF PRAYERS AND PENITENCE NEVER RAN DRY.

JORIS-KARL HUYSMANS⁸⁶

FEW TITLES SEEM TO EXPLAIN A WORK AS CLEARLY AS THIS non-title. Apart from providing clarification it therefore has nothing to do with the content of the piece, and if any doubts remain, I suggest once again that readers consult my introductory text. Some of Carmen's favourite subject-matter is used here: the religious life, rope, a muffled face. The nun seems to symbolise the perfect form of muffling, of concealment, which Calvo accentuates by adding her mask. It is a portrait of someone who has decided on her own account to muffle herself, to opt for silence, cultivating the inner life, the so-called contemplative life. The rope is an emblem of hanging, but also of penitence, and moreover it recalls one of this artist's favourite elements, accustomed as she is to hanging objects: sometimes the rope itself is a suspended element which seems to ask questions, something written in space, but also an object capable of creating uneasiness about the very existence of an image. *El gran teatro del*

⁸⁶ JORIS-KARL HUYSMANS, "Les Grunewald du Musée de Colmar", in *Trois églises et trois primitifs*, Paris, Librairie Plon, 1908, pp. 209-210.



teatro del mundo, una de sus pinturas sobre caucho de 1998, era ejercicio, justamente, de las posibilidades de una cuerda, algo que también había hecho en un gran caucho de 1998: *Le châtiment de Tartufe*.

Esta obra recuerda una de las técnicas creativas de Calvo, el uso de viejas fotografías recuperadas en mercadillos y librerías de lance, que son de nuevo rehabilitadas siendo sometidas al proceso de indagación de la artista. Sucedrá con un buen conjunto de obras que, a partir de esta fecha, están presentes en la exposición. *No es lo que parece* esconde también ese juego de palabras: el retrato de la monja, una vez intervenido, promueve el viaje a otro mundo sensorial. El uso de fotografías permite a Calvo construir un nuevo y misterioso real que pareciera transitar, como si tal cosa, entre los pliegues de la realidad más frecuentada, propuesta de imágenes a las que adiciona pintura, objetos y restos varios, que parece evitar el desvanecerse habitual de estas, sumergidas en la maquinaria inexorable del tiempo, e invita a la construcción de un cierto conocimiento de lo que nos rodea. Ofrecer

certezas detenidas, planteando a la par las razones del por qué ese y no otro fragmento nos recuerda el “vivo”, –como decía Barthes–, “luego existo”; elevando este nuevo *pathos* pensante Carmen Calvo parece proponer que contemplar el mundo a través de las imágenes, mediando el soporte fotográfico, es, también, ver el mundo en su sentido lato, esto es: ofrecer el lenitivo de una propuesta para comprenderlo, redimir un espacio hasta la fecha *inexistente*, olvidado. Calvo proclama cómo su obra es capaz de *revelar* una realidad que se habría construido al modo de un agujero negro, una ética de lo visible originada en la contemplación subjetiva, en la actividad del yo. Carmen Calvo se enfrenta así a las imágenes convencionales de su tiempo, que aparta y recicla con una suerte de exclamación: *noli me tangere*.



mundo [The Great Theatre of the World], one of her paintings on rubber from 1998, was precisely an exercise in the possibilities of a rope, something she had also done in a large “rubber painting” from 1998: *Le châtiment de Tartuffe* [The Punishment of Tartuffe].

This work recalls one of Calvo’s creative techniques: the use of old photographs salvaged in street markets and secondhand bookshops and rehabilitated by being submitted to the artist’s process of investigation. This is what happens in a substantial group of works, from this date onwards, that are included in the exhibition. *No es lo que parece* also contains that hidden play on words: the portrait of the nun, having been intervened, instigates a journey to a different sensory world. Using photographs enables Calvo to construct a new and mysterious reality which seems to move at ease among the folds of more familiar reality, presenting images to which she adds paint, objects and various odds and ends, which seems to prevent them from vanishing in the usual way, caught up in the inexorable machinery of time, and invites us to construct a

certain kind of knowledge of what is around us. Offering stable certainties, while at the same time addressing the reasons why it should be that fragment rather than another, reminds us of the phrase “I live, therefore I exist”, as Barthes said; by raising this new thinking *pathos*, Carmen Calvo seems to suggest that to observe the world through images, via the medium of a photographic support, is also to see the world in the broad sense: to offer the consolation of a proposal for understanding it, to redeem a space that up to now has been *non-existent*, forgotten. Calvo declares how her work is capable of *revealing* a reality constructed like a black hole, an ethics of the visible based on subjective contemplation, on the activity of the self. She thus confronts the conventional images of her time, which she sets aside and recycles with a kind of explanation: *noli me tangere*.



*¿DÓNDE ESTÁS?, 2000
[WHERE ARE YOU?]*

Técnica mixta. Collage y cera
sobre elemento metálico
Mixed media. Collage and wax
on metallic element
122 x 108 x 43 cm

TOMAD A VUESTRO HIJO, SALVADO POR LA GLORIA DE DIOS, CUANDO HE CREÍDO POCO HA, QUE NO LO VERÍAIS VIVO AL ANOCHECER; Y BIEN HARIÁIS EN HACER PONER UNA FIGURA DE CERA DE SU TAMAÑO A LA GLORIA DE DIOS DELANTE DE LA ESTATUA DEL SEÑOR SAN AMBROSIO, POR LOS MÉRITOS DEL CUAL DIOS OS HA HECHO ESTA GRACIA [...] Y SIN NINGUNA DILACIÓN HACIENDO HACER LA IMAGEN DE CERA, LA MANDÓ COLGAR CON LAS OTRAS DELANTE DE LA FIGURA DE SAN AMBROSIO [...].

GIOVANNI BOCCACCIO
Decamerón. Séptima jornada. Novela tercera. 1351

*Y DE AQUÍ PARECE QUE LOS CRISTIANOS TOMARON COSTUMBRE DE OFRECER CIER-
TAS IMÁGENES DE CERA EN LOS TEMPLOS, Y CIERTAS MUÑECAS, CUANDO ALGUNA
PARTE DEL CUERPO ESTÁ ENFERMA, ASÍ COMO LA MANO, O EL PIE, O LA TETA,
LUEGO HACEMOS NUESTROS VOTOS, Y PROMESAS A DIOS, Y A SUS SANTOS DE LLE-
VARLES SU BULTO HECHO DE CERA: Y CUANDO ALCANZAMOS SALUD, OFRECEMOS
AQUELLA MANO, O AQUEL PIE, O AQUELLA TETA QUE TENÍAMOS ENFERMA DE CERA.*

JUAN SÁNCHEZ VALDÉS DE LA PLATA, s. XVI

*ESTE CRISTO ESTABA RODEADO DE EX VOTOS: PECHOS DE MUJER, VIENTRES
HINCHADOS Y NIÑOS MUY PEQUEÑOS DE CERA [...].*

JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA
La España negra, Ávila, 1920

MODERNO RELICARIO DE ELEMENTOS DE CERA SUSPENDIDOS de un soporte, un cabecero de cama metálico de origen mexicano, procedente de una casa donde se había instalado el dolor. Las piezas, de aire exvotal, son pechos, máscaras y un elemento de aire fálico, procedente de un molde de fundas de tijeras⁸⁸, todos ellos moldeados por la artista con cera de color. Evocador de los exvotos que inundaban las antiguas iglesias, de los exvotos que han acompañado a la humanidad, cera o estaño, plata y arcilla, desde tiempo inmemorial, atravesando el tiempo, pareciendo resistir aislados en su estilo resistente, deliberadamente alejados de evolución del estilo. Elementos construidos a veces en mínimo tamaño, otras ocasiones en su naturalidad, posiblemente dicho alejamiento de la esfera de la temporalidad tenga que ver con su carácter de persistencia, esto es, la persecución de un anhelo que ha sido común a la presencia humana, en todo tiempo y lugar, al cabo, objetos que se constituyen desde

⁸⁸ Como la que se sitúa en la obra expuesta: *Los ojos de los pobres*, 2000.

*"I RESTORE TO YOU YOUR BOY MADE WHOLE BY THE GRACE OF GOD, WHOM BUT
NOW I SCARCE THOUGHT YOU WOULD SEE ALIVE AT VESPERS. YOU WILL DO WELL
TO HAVE HIS IMAGE FASHIONED IN WAX, NOT LESS THAN LIFE-SIZE, AND SET IT
FOR A THANKSGIVING TO GOD, BEFORE THE STATUE OF MASTER ST. AMBROSE,
BY WHOSE MERITS YOU HAVE THIS FAVOUR OF GOD." [...] AND WITHOUT DELAY
HE HAD THE WAXEN FIGURE MADE, AND DIRECTED IT TO BE SET UP WITH THE
OTHERS IN FRONT OF THE STATUE OF ST. AMBROSE [...].*

GIOVANNI BOCCACCIO
The Decameron, 1351, *Seventh Day, Third Novel*

*AND FROM HERE IT SEEMS THAT THE CHRISTIANS DERIVED THE CUSTOM OF OF-
FERING CERTAIN WAXEN FIGURES IN CHURCH, AND CERTAIN DOLLS, WHEN SOME
PART OF THEIR BODY WAS ILL, SUCH AS THE HAND, OR THE FOOT, OR THE BRE-
AST, AND SO WE MAKE OUR VOWS AND PROMISES TO GOD AND HIS SAINTS TO
BRING THEM A WAX MODEL OF THESE PARTS, AND WHEN WE RECOVER, WE
OFFER THAT HAND OR FOOT OR BREAST THAT WAS ILL, IN WAX*

JUAN SÁNCHEZ VALDÉS DE LA PLATA, (sixteenth century)

*THIS CHRIST WAS SURROUNDED BY VOTIVE OFFERINGS: WOMEN'S BREASTS,
SWOLLEN BELLIES AND TINY CHILDREN, MADE OF WAX [...].*

JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA
La España negra, Ávila, 1920

THIS IS A MODERN RELIQUARY MADE UP OF WAX OBJECTS hung on a support, the head of a metal bedstead of Mexican origin, from a house in which grief had come to stay. The pieces, which suggest votive offerings, are breasts, masks, and a phallic-looking item taken from a scissor holder mould,⁸⁷ all of them shaped by the artist in coloured wax. They are reminiscent of the votive offerings that filled old churches, those that have accompanied humanity, in wax or tin, silver or clay, since time immemorial, spanning time, seemingly standing firm and isolated in their resolute manner, deliberately estranged from stylistic development; objects constructed in miniature in some cases, and life-size in others. Perhaps this estrangement from the sphere of temporality has something to do with their inherent persistence, that is, with the pursuit of an aspiration which has been a common feature of human presence at all times and in all places; they are ultimately objects formed from the mind, seemingly demanding a higher space that would

⁸⁷ Like the one in *Los ojos de los pobres* [The Eyes of the Poor] (2000), included in this exhibition.

la psique, pareciere que clamando a un espacio superior que conduciría a la consecución del deseo. Signo de una promesa, rezo por la recuperación de un fragmento del cuerpo, ofrecimiento a los dioses, mas también elemento del malestar pues su “vulgaridad”, *vultus procaz* en plena *religio*, carne entre los episodios de la elevación mística, procacidad en el sentido de ser en ocasiones desagradables de contemplar, exvotos y formas céreas, abundantes y complejas, religiosas y paganas, frecuentemente apartadas de las páginas brillantes de la historia del arte, es todo ello lo que les lleva a convertirlas en un singular elemento de reflexión y, para el asunto de la obra de Carmen Calvo, son capitales.

Ya hemos encontrado en Calvo otras obras de declarada vocación de reunión de exvotos, estoy pensando en cauchos como el titulado *Arqueología o los exvotos* (1999); *Hay sosiegos del campo en la ciudad* (2003); *Tengo más sueño íntimo del que cabe en mí* (2003) o *Retrato de Alicia* (2006) -y, en general, esa serie de pinturas de negros fondos, con aire de horizontepectral, panoplia de elementos sepa-

rados al modo de un muestrario, estableciendo las imágenes, por lo general colgantes, un diálogo en la distancia-, que tienen ese declarado aire *exvoto*: muñecos y muñequitos colgados, fragmentos de estos, guantes, cabelleras, elementos varios. También en algunas otras obras que, como en *Calixto*, reciben elementos corpóreos, manitas en ese caso, sobre la fotografía antigua. El diccionario de María Moliner explica sobre el término exvoto: “1.- Ofrenda hecha a los dioses en reconocimiento de beneficios recibidos. 2.- Nombre dado a ciertos objetos que se cuelgan como ofrenda en las paredes de las capillas en que se venera la imagen de algún santo a cuya intercesión se atribuye una curación o beneficio que esa ofrenda recuerda; son frecuentemente figuras de cera que representan un miembro u órgano curado; también objetos que recuerdan la dolencia; por ejemplo, unas muletas”. Testimonio de la fe, de la aflicción, proclama de la sanación establecida de un modo comunitario, expuesta la dolencia ante el público, y objeto emotivo, abigarrado racimo en la umbría de despojos de cera, frecuentemente iluminados en la tiniebla por lámparas de aceite que, a su vez parecen

lead to the fulfilment of their wishes. The symbol of a promise, a prayer for the recovery of a part of the body, an offering to the gods, but also disconcerting in their “vulgarity”, an indecent *vultus* in the midst of *religio*, flesh among episodes of mystical exaltation, indecent in the sense of sometimes being unpleasant to look at, wax votive offerings and shapes, abundant and complex, religious and pagan, far removed, in many cases, from the glorious pages of art history: all these factors make them a remarkable object for reflection, and crucially important in the context of Carmen Calvo’s work.

We have already seen other examples in Calvo of works with a marked inclination to present collections of votive offerings; I am thinking of “rubber paintings” such as *Arqueología o los exvotos* [Archaeology or Votive Offerings] (1999), *Hay sosiegos del campo en la ciudad* [The Peace of the Country Can Be Found in the City] (2003), *Tengo más sueño íntimo del que cabe en mí* [I Have More Private Dreams Than I Can Contain] (2003) or *Retrato de Alicia* [Portrait of Alicia] (2006), which have that marked votive atmosphere

(and the whole series of paintings with black backgrounds, in general, with their impression of a spectral horizon, a panoply of separate elements laid out like a set of samples, and the images, usually hanging, conducting a dialogue in the distance): hanging figures and figurines, parts of such figures, gloves, locks of hair, and various other items. And also other works, such as *Calixto*, in which body parts, in this case little hands, are superimposed on the old photograph. María Moliner’s dictionary explains the term *ex voto* as follows “1. Offering made to the gods in acknowledgment of benefits received. 2. Name given to certain objects hung as offerings on the walls of chapels dedicated to venerating the figure of some saint, to whose intercession a cure or benefit, recalled by that offering, is attributed; they are frequently wax figures representing a limb or organ that has been healed; also objects that recall the ailment, such as crutches.” A token of faith, of affliction, an announcement of healing made in a communal manner, exhibiting the ailment in public, and an emotional object, a motley cluster of wax remnants in the shadows, often lit in the darkness by oil lamps which, in turn, seem to recall



¿DÓNDE ESTÁS?, 2000

recordar la “carne” que los constituye, a veces se acompañaban de objetos reales de los seres, o cosas, objetos simbólicos de la plegaria.

Como sucede en los mundos artísticos fecundos, en Carmen Calvo reina el misterio: acercarse a su obra exige, antes que nada, un cierto desnudo conceptual en lo relativo al mundo artístico y el adentramiento en un análisis mistérico en el que es precisa la cooperación de la poesía indescifrable de los enigmas del existir. También ha de coadyuvar un cierto trance espiritual en el que es fundamental el entendimiento del arte, de la realización artística, no sólo como una vía de expresión sino, otrosí, como una inapelable necesidad vital que ancla sus raíces en el agitado mundo interior. Como escribió Octavio Paz refiriéndose a Michaux, la búsqueda de Calvo parece ser “una larga y sinuosa expedición hacia algunos de nuestros infinitos en busca siempre del otro infinito”. Infinito turbulento, coincide también en su pasión por la reiteración o la defensa del pensamiento como trayecto antes que obra. En definitiva, Carmen Calvo parece suscribir

una vieja máxima del de Namur, compartida por muchos artistas de nuestro tiempo y que tenemos de cita de cabecera del arte del siglo veinte: piensa para escapar. Y su pensamiento no desdeña al espectador sino que, antes que nada, le exige reflexión y, más importante aún, complicidad intelectual, algo lógico en una artista defensora del conocimiento y vindicadora del sobrecojimiento y misterio que rodea a la realidad. Sin olvidar la exigencia de que el espectador mantenga las imágenes que, inmemoriales, compondrán un nuevo mundo, es esta una creación surgida, aunque a veces parezca jugar a lo contrario, del deseo de ordenar lo irracional, de la inquietud por comprender el mundo que nos rodea, poético camino andado hacia la respuesta y permanentemente retornado al origen a la búsqueda de la comprensión.

Promesas de cera los exvotos, pareciere representación del verdadero deseo solidificado que expresara Breton, esculturas del malestar que no esquivan una contención grave, al cabo, la forma votiva debe tener forma de voto, de promesa, conversión de una forma en expresión del



CARMEN CALVO. *Por encima de la oscuridad*, 2013. Fotografía / Photograph, 120 x 120 cm

the “flesh” from which they are made, sometimes accompanied by real objects belonging to those affected, or things, symbolic objects of prayer and thanksgiving.

As is the way with fertile artistic worlds, Carmen Calvo's is dominated by mystery: approaching her work demands, above all, a certain conceptual openness to the nature of her art and a close examination of the mystery, which must be informed by the unfathomable poetry of the enigmas of existence. It must also be assisted by a certain spiritual disposition, crucially including an understanding of art, of artistic production, not only as a mode of expression, but also as an unquestionable vital necessity firmly rooted in the unsettled inner world. As Octavio Paz wrote, referring to Michaux, Calvo's quest seems to be “a long and sinuous expedition in the direction of some of our infinities [...] always in search of the other infinity”. A turbulent infinity, also coinciding in its passion for reiteration and the defence of thought as a journey rather than a piece of work. In short, Carmen Calvo seems to subscribe to an old maxim of Michaux himself, shared by many artists of our time, which

deseo y, por tanto, de deseo, capaz de componer, en su forma, un deseo, la súplica, la aspiración de la sanación. El molde de cera propone aquello que hace sufrir a alguien y aquello que otro, o él mismo, desea que se transforme en sanación. El exvoto, objeto construido desde la idea, no mero elemento alojado en el espacio, supone, así, como señalara Aby Warburg, un punto de inicio del retrato escultórico autónomo, individualización del sujeto mediante formas que han sido capaces de resistir, persistentes en el tiempo, a la evolución de la representación. Que la cera sea un material plástico, *carne* moldeable, elemento metamórfico, hace del mismo un elemento que pareciere estar destinado, con naturalidad, a la fabricación de imágenes y, en ese sentido, exvoto y cera han ido unidos desde la antigüedad, pareciendo otorgar esa condición necesaria, pues su cualidad transformable parece sugerir la transfiguración del elemento representado, adviniendo entonces el deseo de la sanación, quizás el “sueño” que evoca en esta obra el cabecero mexicano, forma exvotal que alude al tiempo y, por tanto, idea antes que sustancia. Recuérdense a este respecto obras suyas,



CARMEN CALVO. *La amargura anónima del mundo*, 2013. Técnica mixta. Cera, cinta textil y libro / Mixed media. Wax, cloth tape and book, 19 x 13 x 15 cm

I regard as a watchword of twentieth-century art: think in order to escape. And her thought does not disregard the viewer; on the contrary, it demands, above all, reflection and, even more importantly, intellectual complicity on our part, which is only to be expected in an artist who defends knowledge and espouses the awe and mystery surrounding reality, as well as requiring us to maintain the immemorial images that will form a new world. Although it may sometimes seem to play at being the opposite, this is a form of creation that arises from a desire to impose order on the irrational, an urge to understand the world around us, a poetic path that we walk towards the answer, constantly returning to the origin of the search for understanding.

Votive offerings are promises in wax, apparent representations of true solidified desires, in Breton's phrase, sculptures of unease which do not avoid a solemn restraint; ultimately, a votive form must have the form of a vow, a promise, turning a form into an expression of desire, and therefore of a wish, capable of constituting, in its form, a wish, an entreaty, an aspiration to be healed.

The moulded wax presents that which is causing someone to suffer and that person, or someone else, wishes to be transformed into healing. As Aby Warburg pointed out, a votive offering, an object constructed from an idea and not a mere element lodged in space, is a starting point of the autonomous sculptural portrait, the individualisation of the subject through forms which have proved capable of persisting in time and resisting the evolution of representation. The fact that wax is a plastic material, malleable *flesh*, a metamorphic element, makes it a substance that would seem to be naturally designed for making images. Accordingly, votive offerings and wax have been linked since antiquity, apparently because of that necessary quality, since its transformability seems to suggest the transfiguration of the element represented, and this gives rise to the desire for healing, which is perhaps the “dream” evoked in this work by the Mexican headboard, a votive form alluding to time, and therefore idea rather than substance. In this connection we should recall other very recent works by this artist, such as *La amargura anónima del mundo* [The Anonymous Bitterness

muy recientes, tal *La amargura anónima del mundo; El festín de la araña* o *Por encima de la oscuridad* (2013), en las que la artista parece, justamente, en especial en la primera, referir a la propia sustancia que construye el exvoto, la cera, al instalar dos cerillas encendidas en sus ojos⁸⁹. El exvoto, al cabo, propone, mediante la fantasmagórica cera, una suerte de carnalidad del objeto, redundando en su calidad de ser, ese *véritable désir*, material del deseo, forma del tiempo. En definitiva el exvoto es un elemento fundamental en el quehacer de Calvo, quien en ocasiones los ha agrupado rítmicamente, evocados en diversos elementos, a veces de aire mineral, en la superficie de sus cuadros. Estoy pensando en la mencionada *Serie Paisajes*, realizada con elementos de arcilla de diversos colores, *circa* 1976, quizás uno de los conjuntos por los que ha sido más reconocida. O su retablo dorado con exvotos de arcilla: *Mi cuerpo era un grito latente* (2008) o sus más recientes y deslumbrantes pinturas en las que ha utilizado pezuñas porcinas: *Cuando, puestas las manos en lo alto del pupitre* o *Una cosa es la existencia del mal* (2011-2012). Al cabo, su interven-

ción de 2011 para Ámbito Cultural-El Corte Inglés⁹⁰, compuesta de centenares de dedos asaltando una caja espejular, volvía a recordar esa querencia por el fragmento corporal. Es de nuevo la vindicación del poder de las imágenes, la sugerencia del doble, –“doble o nada”, escribimos-, tan en el imaginario de esta artista. Evocación también de las imágenes que inmemorialmente han promovido el contacto con otras realidades, mediadores los exvotos de los mensajes, intercesores con la divinidad.



⁸⁹ *El chirriar de la lluvia*, fotografía invadida por el chorrear de la cera, merecería entrar en un análisis más intenso. Proponemos aquí su relación con ciertas fotografías de HANS BELLMER como *Sans titre* (1946).

⁹⁰ Nos referimos a *Entrad, entrad, no tengáis miedo de quedar cegados*, dentro del programa *Otras naturalezas*, de Ámbito Cultural-El Corte Inglés, desarrollado en la calle Preciados de Madrid en 2011.

of the World], *El festín de la araña* [The Spider's Feast] or *Por encima de la oscuridad* [Above the Darkness] (2013), in which she seems to be referring, particularly in the first, to the very substance from which votive offerings are made, wax, by placing two lighted matches in its eyes.⁸⁸ Through phantasmagorical wax, votive offerings ultimately present a kind of carnality of the object, which bears on the nature of its being, that *véritable désir*, the substance of desire, the form of time. All in all, votive offerings are a fundamental element in Calvo's work, and she has sometimes grouped them rhythmically, evoking them through a range of elements, sometimes of a mineral kind, on the surface of her pictures. I am thinking of the above-mentioned *Serie Paisajes* [Landscapes Series], executed around 1976 using clay elements of various colours, perhaps one of the sets of works for which she has been most recognised. Or her gilded retable *Mi cuerpo era un grito latente* [My Body Was a Latent Cry] (2008), or the dazzling paintings she has done more recently using pigs' trotters: *Cuando, puestas las manos en lo alto del pupitre* [When with Hands Placed on Top of the Desk] or *Una cosa*

es la existencia del mal [One Thing Is the Existence of Evil] (2011-2012). And finally, her intervention in 2011 for Ámbito Cultural-El Corte Inglés,⁸⁹ composed of hundreds of fingers poking into a mirrored box, was another reminder of her fondness for body parts. Once again, it is a defence of the power of images, a suggestion of the double – “double or nothing”, as I once called it – which is so much part of this artist's imaginary. It is also an evocation of the images that since time immemorial have promoted contact with other realities, the votive offerings that mediate messages and intercede with the gods.



⁸⁸ *El chirriar de la lluvia* [The Screech of the Rain], a photograph covered all over with drips of wax, deserves a more intensive analysis. Here I suggest that it is related to certain photographs by HANS BELLMER such as *Sans titre* [Untitled] (1946).

⁸⁹ I am referring to *Entrad, entrad, no tengáis miedo de quedar cegados* [Come In, Come In, Don't Be Afraid of Being Blinded], in the Ambito Cultural-El Corte Inglés programme *Otras Naturalezas*, carried out in the Calle Preciados in Madrid in 2011.

ET BLÈMI, JUSTEMENT, 2000
[AND PALE, CERTAINLY]

Técnica mixta. Collage y fotografía
Mixed media. Collage and photograph
150 x 90 cm

DE NUEVO RIMBAUD, EN EL ORIGEN DEL TÍTULO. “Y PALIDEZIÓN, con razón”, podríamos libremente traducir⁹¹. Un título de nieblas y palideces, un poema con aire inextricable que nos permite aprovechar para aclarar un concepto, nueva vuelta de tuerca, en torno al asunto de las relaciones de Carmen Calvo con los títulos de sus obras. Que por lo general suponen, sí, una vindicación del autor, de su música en general y no tanto una certificación de su admiración por el poema, o texto del que surge el título, pues este es, más bien, un certero hallazgo, un elemento fundamental de la obra, necesario para que este tenga su vida propia, para que, como su firma, sea concluido y pueda traspasar las puertas del actual estudio valenciano de la artista de la plaza de María Beneyto al incierto destino del museo o la galería de arte, visto a veces con zozobra

⁹¹ De su poema “Entends comme brame”.

“Oye cómo brama / junto a las acacias / en abril la rama / verde de la arveja // En su nítido vapor / hacia Phœbe! mira / agitarse la cabeza / de los antiguos santos... // Lejos de los claros almiares / de los cabos / de las bellas techumbres / nuestros queridos Ancianos desean / este filtro engañoso // Mas, ¡ni ferial / ni astral! es / la bruma que exhala / este nocturno efecto // No obstante, se quedan / –Sicilia, Alemania– / en esta bruma triste / y palidecida, ¡con razón!”.

THE TITLE, AGAIN, COMES FROM RIMBAUD. WE MIGHT FREELY translate it as “and pale, certainly”.⁹⁰ It is a title referring to fog and pallor, from a poem which seems inscrutable, and it gives me an opportunity to make another turn of the screw, as it were, and clarify a concept concerning Carmen Calvo’s relations with the titles of her works. Generally these represent not so much a declaration of her admiration for the poem or text from which the title comes as an assertion of the artist and her sense of the music of the phrase, since the title is an apt discovery, an essential element of the work, necessary for it to take on a life of its

⁹⁰ From his poem “Entends comme brame”:

“Entends comme brame / près des acacias / en avril la rame / viride du poïs ! // Dans sa vapeur nette, / vers Phœbé ! tu vois / s’agiter la tête / de saints d’autrefois... // Loin des claires meules / des caps, des beaux toits, / ces chers Anciens veulent / ce philtre sournois... // Or ni fériaire / ni astrale ! n’est / la brume qu’exhale / ce nocturne effet. // Néanmoins ils restent, / – Sicile, Allemagne, / dans ce brouillard triste / et blêmi, justement !” [Hear the bellow / of vivid stakes / for peas, in April, / by the acacias. // In its neat haze / by Phœbe! you can see / early saints' heads moving... // Far from bright headland / stacks, fine rooftops, / these dear Ancients desire / this cunning philtre... // Now, the mist-breath / of this nocturne / is neither of stars / nor festive days. // But still they stay / – Sicily, Germany, / in this sad, bland / fog, just so!], ARTHUR RIMBAUD, *Collected Poems*, trans. MARTIN SORRELL, Oxford World’s Classics, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 197.

por la artista. Título a veces cogido al azar entre las hojas de un poemario, elegido por su sonoridad, su rotundidad, a veces incluso por su aire surreal una vez extraído del concepto. Por su relación con un texto o por su distancia una vez aislado del mismo, por su intensidad, por la hondura de su propuesta, mas también por la adecuación, –como es este caso–, entre el hallazgo que traza el azar y la imagen de la obra. Como la niebla y los vapores que se alejan en el poema de Rimbaud, la palidez del embozamiento real mediante una tela unida a la ofrenda religiosa de este collage, que surge, como en tantas ocasiones, de una fotografía manipulada. Releímos recientemente a Benjamin y recordamos aquello que nos vale para Carmen Calvo: pareciere que sus personajes han sido, al fin, alojados en el teatro de su destino.



own, serving, like her signature, to complete it so that it can pass out through the doors of her current studio in the Plaza María Beneyto in Valencia to its uncertain fate in a museum or an art gallery, under the artist's sometimes anxious eye. In some cases the title is taken at random from the pages of a book of poems, chosen for its sound, its turn of phrase, sometimes even for its surreal effect once it is detached from the original concept; for its relationship with a text or for its distance from that text when isolated from it, for its intensity, for the profundity of what it expresses, but also – as in this case – for how well this chance discovery fits the image in the work. Like the fog and haze receding in Rimbaud's poem and the pale cloth covering the figure combined with the religious offering in this collage, which comes, as so often, from a manipulated photograph. I recently re-read Benjamin and recalled a phrase which can be applied to Carmen Calvo: it seems as though her characters have finally been accommodated in the theatre of their fate.



ET BLÉMI, JUSTEMENT, 2000



JUEGO DE CONCEPTOS, 2000

[PLAY OF CONCEPTS]

Técnica mixta. Collage y fotografía
 Mixed media. Collage and photograph
 122 x 76 cm

SOY UN ARTISTA CRÍTICO, DIJO, DURANTE TODA MI VIDA HE SIDO UN ARTISTA CRÍTICO. EN EFECTO, ME CONSIDERO TOTALMENTE UN ARTISTA, PRECISAMENTE UN ARTISTA CRÍTICO, Y COMO ARTISTA CRÍTICO SOY, COMO ES NATURAL, TAMBIÉN CREADOR, ESO ES EVIDENTE, ASÍ PUES, UN ARTISTA CRÍTICO INTÉPRETE Y CREADOR, DIJO [...] SOY SIEMPRE PINTOR Y MÚSICO Y ESCRITOR EN UNA PIEZA, ÉSE ES MI GRAN PLACER [...]. POSIBLEMENTE, DIJO, EL ARTISTA CRÍTICO ES EL QUE PRACTICA EN TODAS LAS ARTES SU ARTE ÚNICO Y TIENE CONCIENCIA DE ELLO, TIENE PERFECTA CONCIENCIA. CON ESA CONCIENCIA SOY FELIZ, EN ESA MEDIDA SOY FELIZ DESDE HACE MÁS DE TREINTA AÑOS, DIJO, AUNQUE POR NATURALEZA SEA UN HOMBRE INFELIZ. EL HOMBRE QUE PIENSA ES POR NATURALEZA UN HOMBRE INFELIZ, DIJO AYER. PERO HASTA EL HOMBRE INFELIZ PUEDE SER FELIZ, DIJO, SIEMPRE DE NUEVO EN EL SENTIDO MÁS AUTÉNTICO DE LA PALABRA Y DEL CONCEPTO, PARA PASAR EL TIEMPO.

THOMAS BERNHARD
Maestros Antiguos, 1987⁹²

EL MATRIMONIO, LA PROMISORIA VIDA DE LOS CASADOS, ES uno de los símbolos favoritos entre las imágenes que Calvo utiliza para sus obras. *Mi alma está cansada de vida* (2004), también en la exposición, volverá a referir al matrimonio. Artista recopiladora de historias, demiurga reconstructora de inventadas memorias de vivientes desconocidos, su trabajo se alinea en el extremo opuesto de la depuración propuesta por los artistas invadidos por el rigor minimalista. Caos de la batalla, tras el lenguaje por ella mismo asumido en los agitados ochenta. Arte gozosamente a contracorriente.

Arte iconoclasta surtido de imágenes, arte de íconos destruidos, arte de la moda contra la moda, su creación ha de entenderse así como el otro polo de la huida en la marcha hacia delante, el fatigante “fuera de aquí” kafkiano, que representa la actividad creadora. En este punto sería bueno señalar que la creación de Calvo no sería

⁹² Publicado en España por Alianza Tres, Alianza Editorial, Madrid, 1985-1991, pp. 69-70.

I AM A CRITICAL ARTIST, HE SAID, I HAVE BEEN A CRITICAL ARTIST ALL MY LIFE. [...] I CERTAINLY REGARD MYSELF AS AN ARTIST, THAT IS AS A CRITICAL ARTIST, AND AS A CRITICAL ARTIST I AM OF COURSE ALSO CREATIVE, THAT IS OBVIOUS, HENCE A PERFORMING AND CREATIVE CRITICAL ARTIST. HE SAID [...] I AM A PAINTER AND A MUSICIAN AND A WRITER IN ONE, THAT IS MY GREATEST DELIGHT [...] IT IS POSSIBLE, HE SAID, THAT THE CRITICAL ARTIST IS THE ONE WHO PRACTISES HIS OWN ART IN ALL THE ARTS AND IS AWARE OF IT, UTTERLY AND TOTALLY AWARE OF IT. THIS AWARENESS MAKES ME HAPPY, TO THAT EXTENT I HAVE BEEN HAPPY FOR OVER THIRTY YEARS, HE SAID, EVEN THOUGH BY NATURE I AM AN UNHAPPY PERSON. A THINKING PERSON IS BY NATURE AN UNHAPPY PERSON, HE SAID YESTERDAY. BUT EVEN THAT UNHAPPY PERSON CAN BE HAPPY, HE SAID, TIME AND AGAIN, IN THE TRUEST MEANING OF THE WORD AND OF THE CONCEPT AS A DIVERSION.

THOMAS BERNHARD
Old Masters, 1987⁹³

MARRIAGE, THE PROMISE OF LIFE TOGETHER, IS ONE OF CALVO'S favourite symbols in the images she uses for her works. *Mi alma está cansada de vida* [My Soul is Tired of Life] (2004), also included in this exhibition, will again refer to marriage. The work of this artist, a collector of histories, a demiurge who reconstructs invented memories of unknown living people, stands at the other extreme from the austere restraint offered by artists imbued with minimalist severity. It is the chaos of battle, pursuing the idiom she adopted in the turbulent eighties. Art that relishes swimming against the tide.

Her creative work, iconoclastic art replete with images, art of smashed icons, art of unfashionable fashion, must therefore be seen as the opposite pole of the headlong dash forward, the exhausting Kafkian “anywhere out of here”, which represents contemporary artistic activity. It would be a good idea at this point to note that Calvo's art cannot be understood without taking account of its

⁹³ Published in English as *Old Masters: A Comedy*, trans. EWALD OSERS, London, Quartet Books, 1989, p. 52.



comprendible sin considerar la herencia decimonónica. Cuando Marx anunciable las dificultades del capitalismo, el malestar de la economía y la cultura, estaba también avanzando la zozobra del siglo XX: todo se disolvería en el aire y mucho del arte decimonónico, pintura y literatura, avanzaría la posibilidad de (re)construcción de la realidad a base de fragmentos de la misma. Lo hará el cubismo y su heredero, el fotomontaje, pero también la novela. Por eso el siglo XIX es el siglo de la novela y así lo entenderán escritores como Balzac, Baudelaire o Dickens. Es el mundo de los pasajes, esos lugares que para Benjamin convierten al paseante en el ser errático, azaroso y curioso. El personaje simbolizado en Baudelaire o Aragon, que buscan la clave, en la metáfora del cristal-espejo del comercio, entre el vértigo, escudriñando comprender, inútilmente, el siglo que les toca vivir.

Heredera de obsesivos mundos recopiladores por todos conocidos, Calvo se convierte en una paciente reconstrutora, tiernamente, pieza a pieza, de un universo cotidiano otro. A su incesante producción podría acomodarse el té-

mino “la catarata de objetos” al que aludiera Cirlot en la obra sobre el objeto que ya hemos referido⁹³. “Mi péndulo oscila –escribiría Gómez de la Serna– entre dos polos contradictorios, entre lo evidente y lo inverosímil, entre lo superficial y el abismo, entre lo grosero y lo extraordinario, entre el circo y la muerte”⁹⁴. Es Calvo una nueva ensambladora, desde un mundo propio, universo muy a su manera, del puzzle de la explosión cubista azulado por el temblor que se eleva de los encuentros dispares de la sorna surrealista.

Del desafío de la pintura, vindicado por Apollinaire, producido con la acumulación de objetos heteróclitos en las historias del arte. Acumulacionistas serían Braque y en especial Picasso, mas también la magia visual de Rauschenberg, Arp o Miró. Elogiadora de sí misma, primera

⁹³ JUAN-EDUARDO CIRLOT, *El mundo del objeto bajo la luz del surrealism*, op. cit.

⁹⁴ Citado por JUAN MANUEL BONET en: MIGUEL MORA, “Juan Manuel Bonet recrea la pasión de Gómez de la Serna por los objetos y los despachos en ‘Ramón en su torreón’”, *El País*, Madrid, 17/I/2003.



Antiguo estudio de CARMEN CALVO en / Former studio of CARMEN CALVO at c/ Santa Isabel 14, Valencia. Fotografía de la artista / Photo by the artist, 1999

nineteenth-century heritage. When Marx drew attention to the problems of capitalism and to economic and cultural malaise, he was also anticipating the angst of the twentieth century: everything melted into air, and much of nineteenth-century art, painting and literature contemplated the (re)construction of reality from its fragments. This was to be true of Cubism and its successor, photomontage, but also of the novel. That is why the nineteenth century was the century of the novel, and that was how writers like Balzac, Baudelaire and Dickens saw it. It was the world of arcades, those places which, for Benjamin, turned the stroller into a *flâneur*: an adventurous, inquisitive wanderer. This was a character symbolised by Baudelaire and Aragon, who sought the key to life, vertiginously, in the symbol of the shop window-mirror, peering into it in a vain attempt to understand their own century.

Calvo, having inherited an obsession with collecting, which is familiar to everyone, becomes a patient reconstructor, affectionately piecing together an everyday

crítica furibunda de ciertos elementos de su pasado, constructora y permanente destructora de su ser, la actitud de Carmen Calvo es la del magnánimo comprender los absurdos verdaderos, fragmentarismo de lo fragmentario, que, cual Pirandello, componen el existir. Desde una posición algo a contracorriente por el elogio de la simulación, la elocuencia de Calvo invade su producción de una melancólica sorna, a veces impregnada de una vocación que, de fuego festivo, aboca en la más extraordinaria tristeza. Por si lo citado no fuese suficiente argumento, hemos comenzado con la cólera *bernhardiana*. Poco lugar, por tanto, a la jocosidad, salvo otro elemento más de un solemnísimo artificio creativo.



Antiguo estudio de CARMEN CALVO en / Former studio of CARMEN CALVO at c/ Santa Isabel 14, Valencia. Fotografía de la artista / Photo by the artist, 1999

world that is “other”. Her incessant output could be described with the term “cascade of objects” mentioned by Cirlot in his study of the object, which I have already cited.⁹² “My pendulum swings between two contradictory poles,” wrote Gómez de la Serna, “between the obvious and the implausible, between the surface and the abyss, between the commonplace and the extraordinary, between the circus and death.”⁹³ Calvo, in a highly personal world of her own, is a new assembler of the jigsaw puzzle created by the Cubist explosion and exacerbated by the tremors raised in the disparate encounters of Surrealist mockery, addressing the challenge of painting propounded by Apollinaire and produced by the accumulation of heteroclite objects in the histories of art. Accumulationist art would be that of Braque and especially Picasso, but also the visual magic of Rauschenberg, Arp or Miró. As a staunch defender of her own work and the greatest and fiercest critic of certain elements of her past, constantly constructing and destroying her own self, Carmen Calvo’s attitude is that of a magnanimous understanding of the absurd truths, the fragmentation of the fragmentary, that

make up our existence, in the manner of Pirandello. From a position that is somewhat unorthodox in its celebration of pretence, Calvo’s eloquence pervades her output with a melancholy mordancy, sometimes imbued with a tendency to move from festive fervour to the most extraordinary sadness. As if the foregoing were not argument enough, I began with Bernhardian rage. There is therefore little room for humour, except as one more element in a deeply solemn form of creative artifice.



⁹² JUAN-EDUARDO CIRLOT, *El mundo del objeto bajo la luz del surrealismo*, op. cit.

⁹³ Quoted by JUAN MANUEL BONET in MIGUEL MORA, “Juan Manuel Bonet recrea la pasión de Gómez de la Serna por los objetos y los despachos en ‘Ramón en su torreón’”, *El País*, Madrid, 17/I/2003.

19

LOS OJOS DE LOS POBRES, 2000

[THE EYES OF THE POORS]

Técnica mixta. Collage y fotografía
Mixed media. Collage and photograph
122 x 92 cm

A LAS TIJERAS LES SACARON LOS OJOS OTRAS TIJERAS.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA
Greguerías, 1917

DESENTRAÑADORA DE SOMBRAS, EL IMPULSO DE CALVO parte desde ese esfuerzo por reconstruir taumatúrgicamente, mediante una suerte de inventada memorabilia, la cuidada simulación del paisaje de la memoria. Heredera de paisajes artísticos abigarrados, merece mencionarse la afirmación de Pavese: “no hay arte sin obsesión”, pues es cierto que su producción está plagada, a veces hasta lo paroxístico, de lo que podríamos llamar inútiles *souvenirs* del recuerdo. Acumulación heteróclita, reconstrucción, ficción al cabo, muchas de las agrupaciones por ella creadas parecerían tener tibias cualidades de familia; así sucede con retratos como el que nos ocupa, con un aire de gesto común, amantes que se fotografiaron para su amada pensantes en la promisoria vida cálida familiar. Revisando el título, triste cuento de Baudelaire, en este caso⁹⁵, es preciso subrayar que toda su producción está abrasada por la palabra, una palabra exangüe, barroca y romántica, que como sus objetos creados se ensambla con precisión perversa.

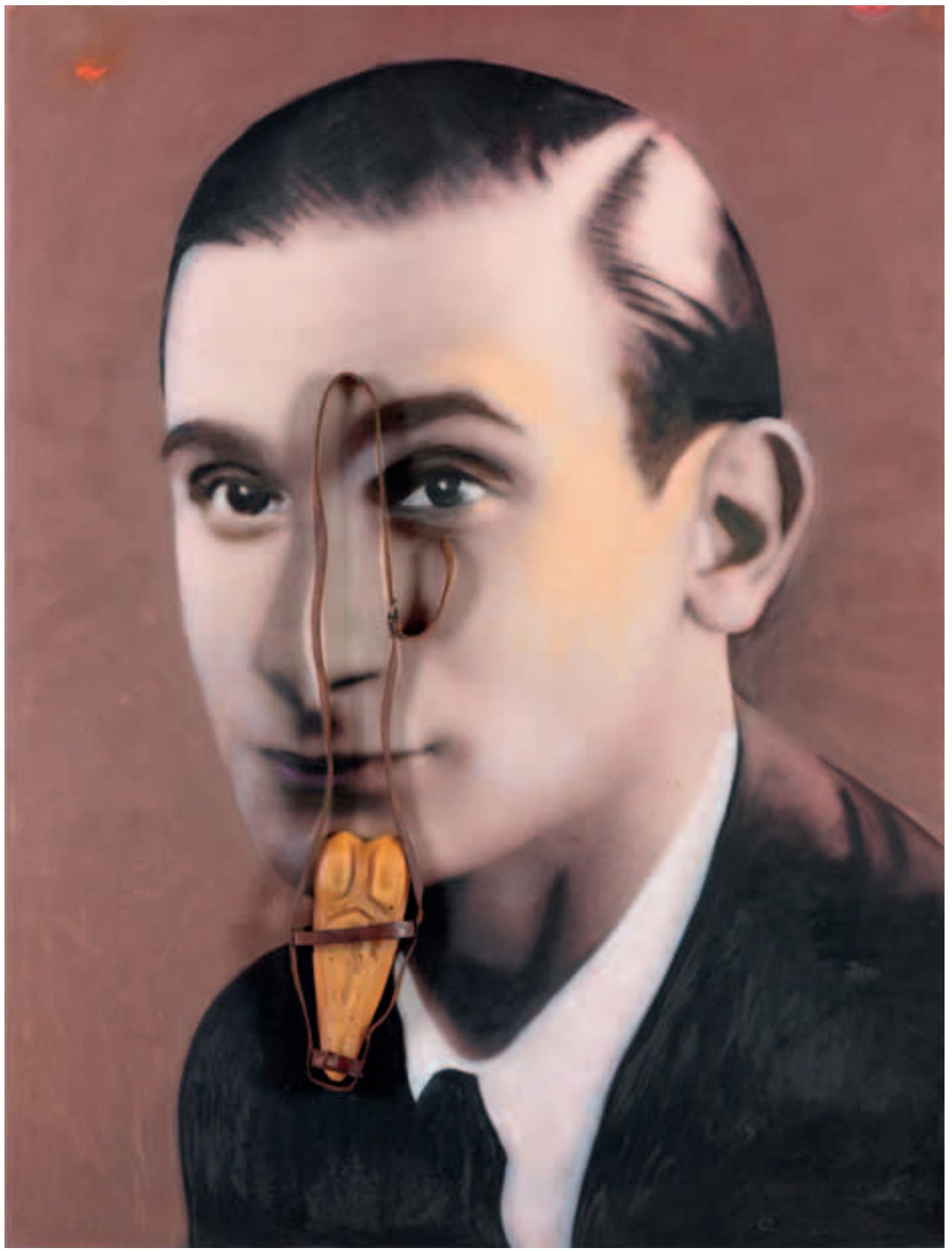
⁹⁵ Poema número 26 de *El spleen de París* (Pequeños poemas en prosa).

THE EYES OF SCISSORS WERE CUT OUT BY OTHER SCISSORS.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA
Greguerías, 1917

AS A DECIPHERER OF SHADOWS, CARMEN CALVO'S IMPULSE starts from that effort to reconstruct a careful simulation of the landscape of memory by magical means, through a kind of invented memorabilia. Pavese's statement that “there is no art without obsession” is worth mentioning in relation to Calvo, who is heir to a variegated range of artistic landscapes, as her work is indeed packed, sometimes to the point of paroxysm, with what we might call useless *souvenirs* of remembrance. Many of the groupings she has created – eccentric accumulations, reconstructions, ultimately fictions – seem to have vague family qualities; so it is with portraits such as the one before us, with its suggestion of the common practice of lovers photographing themselves for their beloved, thinking of the warm promise of family life ahead of them. When considering the title, in this case that of a sad story by Baudelaire,⁹⁴ it needs to be emphasised that her whole output is aflame with words, scorching Baroque and Romantic words which, like the objects she creates, are assembled with perverse precision.

⁹⁴ No. 26 in *Paris Spleen* (Little Poems in Prose).



Ya hemos referido, llegando a este punto escritural, diversas cuestiones sobre sus títulos, ocasionalmente descriptivos, también en muchos casos de tipo enunciativo, poéticos o con un aire arrogante, pueden contener a veces admoniciones o frases imperativas. El mundo externo que la artista dice no comprender, se convierte en mundo del que se ofrece una precisa-imprecisión, título que se convierte en un cómodo rincón que mira displicente sobre el precipicio de las cosas, como en el texto de Baudelaire, alusivo a la mirada sobre la realidad. “Caracol de verdades vitales”, llamaba Gómez de la Serna a ciertos objetos que habitualmente son agrupados bajo la etiqueta de “lo cursi”: lo que “está tramado con pelos de la cabellera de la amada, con alma de niño muerto, con el hallazgo de la novia que no se encontró nunca y que era predestinada, la que hubiera cuidado la casa salvándola a la angustia y el estrago [...] nos aprieta el corazón en la sombra como si nos diese un abrazo prohibido que no deben ver los demás”⁹⁶. Algo que se podría simbolizar en “lo entrañable, las entrañas [...] idea de las violetas, estampa de los almanaques, adorno de aparador, canastillo de plafón, flo-

res de lo adamascado, ramaje de araña lampadaria [...] chineros de coronadas, bomboneras de presagios, jarrones llenos como de cuentas de ojos muertos, espejos con marco de traje de baile, consolas funambúlicas”⁹⁷.

Es cierto que los artistas cuya producción creadora es visualmente reconocible, parecieran haber sido atrapados por la obviedad de las cosas. La lectura aparente, lo que se ha venido refiriendo como la crisis de la representación, produce una suerte de paradójica barrera que parece impedir mayor análisis. Empero podríamos concluir que en muchos casos la artista permanece ocultada por las apariencias. Fenómeno convertido en deseo, pues, en el caso de Calvo forma parte de una propia voluntad que pareciera exigir desbrozar el camino para llegar al corazón del asunto. Objetos-barricada, arte-artefacto, tras los que se oculta la identidad creadora, refiriendo la sordera

⁹⁶ RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, “Ensayo sobre lo cursi” (*Cruz y Raya*, nº 16, Madrid, 1934), Moreno-Ávila Editores, Madrid, 1988, pp. 44-45.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 38.

On this question of writing I have already discussed several issues related to her titles; sometimes descriptive, and also, in many cases, expository, poetic or with a touch of arrogance, they sometimes contain admonishments or imperative phrases. The outside world, which this artist says she does not understand, is turned into a world of which a precise-imprecise impression is offered, a title which becomes a comfortable corner, looking disdainfully over the precipice of things, as in Baudelaire's text, which alludes to looking over reality. Gómez de la Serna referred to certain objects commonly labelled “cursi” (twee or kitsch) as a “snail of vital truths”: that which “is plotted with locks of the beloved's hair, with the soul of a dead child, with discovering the predestined bride who had never been found, the one who would have looked after the house, saving it from anguish and destruction [...] grips our heart in the shadows as if it had given us a forbidden embrace which others must not see”.⁹⁵ Something that could be symbolised by “heart-warming things, the heart [...] the idea of violets, a picture card from an almanac, an ornament on a dressing table, a little

hanging basket, damask flowers, a branched chandelier [...] cabinets of knick-knacks, boxes of chocolate telling the future, jars of marbles like dead eyes, mirrors with ball-dress frames, grotesque console tables”.⁹⁶

It is true that artists whose creative output is visually recognisable seem to have been trapped by the obviousness of things. A reading of appearances, what has come to be referred to as the crisis of representation, creates a kind of paradoxical barrier which prevents closer analysis. But we might conclude that in many cases the artist remains hidden by appearances. This phenomenon becomes an aim, since in Calvo's case it is part of what she wishes to achieve, which seems to require clearing the path in order to get to the heart of the matter. Barricade-objects, artefact-art, behind which the creative identity is concealed, referring to the deafness produced by the

⁹⁵ RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, “Ensayo sobre lo cursi” (*Cruz y Raya*, no. 16, Madrid, 1934), Madrid, Moreno-Ávila Editores, 1988, pp. 44-45.

⁹⁶ GÓMEZ DE LA SERNA, “Ensayo sobre lo cursi”, p. 38.

producida por la abundancia sonora de la realidad. Calvo representaría, desde una primera mirada que roza lo conceptual, un lenguaje heredero de las fricciones producidas por el agotamiento del lenguaje informalista entrada la década de los años sesenta. Es sabido que el lenguaje conceptual tendría en España dos prehistorias de los años sesenta: Alberto Greco y ZAJ. Del desgarrador mundo surreal, Calvo escoge deliberadamente las zonas más oscuras, las que parecen aludir a la conmoción de la memoria. Con Duchamp comparte una cierta pasión por la disposición arbitraria de objetos, por el explícito silencio del *ready made*, por su afición a la lectura anticonvencional de las cosas, por el ojo que mira por la atroz cerradura. Pasión también por la recopilación de las energías perdidas, los significados multiplicados presentes en todos los objetos, en ocasiones domésticos, que recopila Calvo en un ejercicio de acumulación de signficantes. Al cabo, la definición *duchampiana* de *ready-made* del diccionario surrealista se ajusta al sentido que le otorga Calvo: objeto cotidiano ascendido a la dignidad de objeto artístico por la simple elección del artista. Entre las cuestiones más

extraordinarias que sugiere esta artista está su permanente estancia en el vacío, a pesar de la abigarrada presencia barroca de sus obras. Vampíricas compilaciones de fotografías de apariencia familiar, retratos juveniles, imágenes de parejas acarameladas, familias quietas o instantes varios que permanecen siempre como elementos aislados de un discurso silencioso que, sin embargo, arroja en el espectador un fuerte poso de reflexión. Arte de hoy hecho desde el pasado, objetos hallados parecería que del álbum vital de un ausente. De alguien que permanece tristemente en la sombra. Mentira de lo que, siendo, jamás será. Vidente de las mudas historias de los objetos y de las crónicas silenciadas, pero expuestas en las fotografías, como afirmando que todo se disuelve en el aire, que escribiría Marx, antes citado: o todo lo que se creía permanente y perenne se esfuma.



sound-saturation of reality. From an initial gaze verging on the conceptual, Calvo came to represent an idiom inherited from the frictions created by the exhaustion of informalist art during the sixties. As is well known, conceptual art had two prehistories in the sixties: Alberto Greco and ZAJ. From the harrowing world of Surrealism, Calvo deliberately chose the darkest areas, those that seem to allude to the disruption of memory. She shares with Duchamp a certain passion for the arbitrary arrangement of objects, for the explicit silence of the readymade, a fondness for unconventional readings of things, for the eye that looks through the horrible keyhole. And also a passion for collecting misplaced energies, the multiple meanings present in all the objects, some of them household objects, that Calvo collects in an exercise in accumulating signifiers. In the end, the Duchampian definition of the readymade in the Surrealist Dictionary fits the sense Calvo gives it: an everyday object raised to the dignity of an art object by the mere choice of the artist. One of the most remarkable issues she raises is the fact that she is constantly working in a void, despite the colourful

presence of the Baroque in her work. Vampire-like compilations of what appear to be family photographs, portraits of young people, images of affectionate couples, static family groups, and various moments that remain forever as isolated elements of a silent discourse, which, however, deposit a rich residue of reflection in the viewer's mind. Art of today produced from the past, found objects apparently taken from an album of the life of an absent person. Of someone who remains sadly in the shadows. A lie about what will never exist, even though it exists. A visionary insight into the mute histories of objects and of chronicles that have been silenced but are exhibited in the photographs, as if declaring that everything melts into air, in Marx's words, cited previously: or that everything we thought permanent and perennial vanishes.



TRANQUILA CASA, ANTIGUAS PASIONES, 2000

[PACEFUL HOUSE, OLD PASSIONS]

Técnica mixta. Collage, caja de madera
y objetos de parafina
Mixed media. Collage, wooden box
and objects of paraffin
12 x 150 x 25 cm

EL DOCTOR PARECÍA MUY SERIO Y CONCLUYÓ: "CREO QUE DEBE HABER ESTADO DANDO DEMASIADOS BESOS". "BUENO", RECONOCÍ. "LA VERDAD ES QUE LE DI UN BESO A UNA NIÑA, UNA AMIGUITA MÍA". "PIÉNSELO BIEN", ME SUGIRIÓ. "¿ESTÁ SEGURO DE QUE FUE SÓLO UNO?". ME LO PENSÉ MEJOR Y ADMITÍ: "QUIZÁ SE LO DI NOVECESES". ENTONCES, EL DOCTOR DIJO: "NO DEBE DARLE NINGUNO MÁS HASTA QUE SUS LABIOS NO ESTÉN RECUPERADOS". "PERO ¿QUÉ VOY A HACER?", ME LAMENTÉ. "PORQUE, VERÁ, LE DEBO OTROS CIENTO OCHENTA Y DOS". SE PUSO TAN SERIO QUE LAS LÁGRIMAS LE CAYERON POR LAS MEJILLAS Y ME DIJO: "PUEDEN ENVÍARSELLOS EN UNA CAJA". ENTONCES, RECORDÉ UNA CAJITA QUE COMPRÉ UNA VEZ EN DOVER PENSANDO QUE ALGÚN DÍA SE LO REGALARÍA A ALGUNA NIÑA. ASÍ QUE LOS HE METIDO CON CUIDADO EN ELLA. DIME SI LLEGAN BIEN O SI SE HA PERDIDO ALGUNO POR EL CAMINO".

LEWIS CARROL, 1876

"Carta a Gertrude Chataway", en *El hombre que amaba a las niñas - Correspondencia y retratos*, La Felguera Editores, Madrid, 2013, pp. 72-73

ANTES HEMOS REFERIDO EL ARTE CONCEPTUAL COMO UNA DE las herencias del quehacer de Carmen, *Juego de conceptos* ha sido, precisamente, un título comentado. Que en esta pieza, de elementos de parafina con aire mineral, queda desvelado en una artista que gusta en viajar desde la memorabilia abigarrada a un cierto despojamiento en el que los elementos con apariencia de serie, de reiteración, de música repetida, tienen su importancia. La cera de parafina ha sido un elemento tratado por el arte contemporáneo, estoy pensando en Beuys, el artista que planteara aquello de que la intuición es la forma suprema de razón. El título de la obra de Calvo desbarata, es sabido también, la posible mirada solo hacia el concepto. Llegados a este punto es preciso añadir que la pasión objetual de esta artista tiene que ver con el sentido lato del término "objeto"⁹⁸. Lo que yace delante o enfrente a la vista del sujeto observador, lo cual es mudez mas no exactamente quietud, pues también promueve la necesidad de relación con el sujeto para su existir. Término vinculado al "facticus"

⁹⁸ Véase, a este respecto, lo señalado en nuestra cita de JOSÉ FERRATER MORA, *Diccionario de Filosofía*, op. cit.

THEN [THE DOCTOR] LOOKED VERY GRAVE INDEED, AND SAID. "I THINK YOU MUST HAVE BEEN GIVING TOO MANY KISSES." "WELL," I SAID, "I DID GIVE ONE KISS TO A BABY CHILD, A LITTLE FRIEND OF MINE." "THINK AGAIN," HE SAID; "ARE YOU SURE IT WAS ONLY ONE?" I THOUGHT AGAIN, AND SAID, "PERHAPS IT WAS ELEVEN TIMES." THEN THE DOCTOR SAID, "YOU MUST NOT GIVE HER ANY MORE TILL YOUR LIPS ARE QUITE RESTED AGAIN." "BUT WHAT AM I TO DO?" I SAID, "BECAUSE YOU SEE, I OWE HER A HUNDRED AND EIGHTY-TWO MORE." THEN HE LOOKED SO GRAVE THAT TEARS RAN DOWN HIS CHEEKS, AND HE SAID, "YOU MAY SEND THEM TO HER IN A BOX." THEN I REMEMBERED A LITTLE BOX THAT I ONCE BOUGHT AT DOVER, AND THOUGHT I WOULD SOME DAY GIVE IT TO SOME LITTLE GIRL OR OTHER. SO I HAVE PACKED THEM ALL IN IT VERY CAREFULLY. TELL ME IF THEY COME SAFE OR IF ANY ARE LOST ON THE WAY.

LEWIS CARROL, 1876

"Letter to Gertrude Chataway", in *The Letters of Lewis Carroll, I: ca. 1837-1885*, Oxford University Press, 1979, p. 261

I HAVE ALREADY REFERRED TO CONCEPTUAL ART AS PART OF the inheritance of Carmen's work. One of the titles I have commented on is precisely *Juego de conceptos* [Play of Concepts]. This piece, comprising elements in paraffin wax looking like minerals, reveals an artist who takes pleasure in going from multifarious memorabilia to a certain starkness, in which items with the appearance of a series, a reiteration, like repeated music, play an important part. Paraffin wax is a material that has been used in contemporary art; I am thinking of Beuys, the artist who put forward the idea that intuition is a higher form of reason. It is also clear that the title of Calvo's work obviates the possibility of focusing one's gaze solely on the concept. At this point one should add that this artist's passion for object-based art involves a broad interpretation of the term "object".⁹⁷ It is what lies in front of or opposite the viewpoint of the observing subject, which is muteness but not exactly quiescence, since it also produces a need to relate to the subject in order to exist. It is a term connected with the Latin

⁹⁷ In this connection, see the observations made in my quotation from JOSÉ FERRATER MORA, *Diccionario de Filosofía*.



latino, esto es, lo que distanciándose de lo natural adquiere por la mano humana el embargo emotivo de lo artístico y que en portugués tiene en el término “feitiço”, vocablo unido a la magia y a los encantamientos, una de sus acepciones que podrían vincularse, por ser más sugerente, a la obra de Calvo. “Fetiche”, en español, dice nuestro diccionario capital, tiene que ver con el mismo francés: “ídolo u objeto de culto al que se atribuye poderes sobrenaturales especialmente entre los pueblos primitivos”⁹⁹. Y de ahí, al exvoto. Capacidad de convertir despojo en reliquia, alusión a la importancia de las cosas que nos rodean y que, pacientes, cual táticos esclavos diría Borges¹⁰⁰, no sabrán nunca que nos hemos ido. Elogio de la quietud de las cosas, mas una quietud jamás silenciosa¹⁰¹, de la callada memoria perdida que se acoge polvorienta en las cajas *cornelianas*. Las cosas que todo le dijeron a Neruda y que morirán con nosotros media muerte. Las alabadas por Gómez de la Serna en su oda al Rastro: “cosas carnales, entrañables, desgarradoras, clementes, lejanas, cercanas, distintas: cosas reveladoras en su insignificancia, en su llaneza, en su mundanidad”¹⁰². El “honor al objeto”

proclamado por Dalí. Al cabo, diría Gómez de la Serna recopilando objetos para su torreón que “todo lo material y lo inmaterial puede ser objeto de metáfora”¹⁰³, ya lo hemos citado. Calvo parece proponer la construcción de una detallada cosmogonía de ese vacío inaprensible que es existir y cuyo emblema pueden ser, justamente, esos objetos de parafina con un aire de canto rodado.



⁹⁹ Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, 21^a Edición, Tomo I, Madrid, 1992, p. 961.

¹⁰⁰ En “Elogio de la sombra” (1969) escribía JORGE LUIS BORGES: “¡Cuántas cosas (...) nos sirven como táticos esclavos. / Ciegas y extrañamente sigilosas / durarán más allá de nuestro olvido; / No sabrán nunca que nos hemos ido!”.

¹⁰¹ JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, “Cuarto”: “¡Qué quietas están las cosas / y qué bien se está con ellas! / Por todas partes, sus manos / con nuestras manos se encuentran. / ¡Cuántas discretas caricias, / qué respeto por la idea; / cómo miran, extasiadas, / el ensueño que uno sueña! / ¡Cómo les gusta lo que a uno / le gusta; cómo se esperan, / y, a nuestra vuelta, qué dulces / nos sonríen, entreabiertas! / ¡Cosas –amigas, hermanas, / mujeres–, verdad contenta, / que nos devolvén, celosas, / las más fugaces estrellas!”.

¹⁰² RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, *El Rastro*, Editorial Prometeo, Valencia, 1914, en “Obras Selectas”, Carroggio de Ediciones, Madrid, 1970, p. 27.

¹⁰³ RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, Prólogo a *Greguerías*, 1917.

factitius, meaning that which by being distanced from the natural acquires the emotional charge of the artistic, corresponding to the term *feitiço* in Portuguese, a word related, in one of its meanings, to magic and enchantment, a particularly stimulating concept which one might link to Calvo’s work. In Spanish *fetiche* (fetish), according to our leading dictionary, is derived from French *fétiche*: “idol or object of worship to which supernatural powers are attributed especially among primitive peoples.”⁹⁸ And from there it is a short step to the votive offering. This ability to turn remains into relics touches on the importance of the things around us, which will live on patiently, like silent slaves, as Borges put it, and will never know we have gone.⁹⁹ It celebrates the stillness of things, but a stillness that is never silent,¹⁰⁰ that of lost memory lying mute and dusty in Cornell’s boxes. The things that told Neruda the whole story and will die with us half dead. The things praised by Gómez de la Serna in his ode to the Flea Market: “carnal things, endearing, heartrending, merciful, distant, close, different: things revealing in their insignificance, in their plainness, in their mundanity.”¹⁰¹ The “honour to the object” proclaimed by Dalí. In the end, as Gómez de la

Serna said, gathering objects for his tower, “everything material and immaterial can be an object of metaphor”,¹⁰² a phrase I have already quoted. Calvo seems to propose constructing a detailed cosmogony of the ungraspable void of existence, of which the emblem could be precisely these paraffin wax objects looking like pebbles.



⁹⁸ Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, 21^a edición, vol. I, Madrid, RAE, 1992, p. 961.

⁹⁹ In “Elogio de la sombra” (1969) JORGE LUIS BORGES wrote: “How many things [...] serve us like silent slaves! / How dumb and strangely secretive they are! / Past our oblivion they will live on, / familiar, blind, not knowing we have gone”, BORGES, *In Praise of Darkness*, trans. NORMAN THOMAS DI GIOVANNI, New York, E. P. DUTTON, 1974, p. 57.

¹⁰⁰ JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, “Cuarto” [Room]: “How still things are / and how good it is to be with them! / Everywhere their hands / find our hands. / How many discreet caresses! / What respect for the ideal! / How they gaze in delight / at the daydream we dream! / How they like what we / like; how patiently they wait, / and when we return, how sweetly / they smile, half open! / Things – friends, sisters, / wives – happy truth, / who jealously return to us / the most fleeting stars!”

¹⁰¹ RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, *El Rastro*, Valencia, Editorial Prometeo, 1914, in “Obras selectas”, Madrid, Carroggio de Ediciones, 1970, p. 27.

¹⁰² RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, Prologue to *Greguerías*, 1917.

21

C'EST LE MALHEUR, 2001
[IT IS MISFORTUNE]

Técnica mixta. Collage y fotografía
Mixed media. Collage and photograph
110 x 150 cm

“DEJARÁ LA MEMORIA, EN DONDE ARDÍA” Y, TRAS LO QUEVEDIANO, tan al punto, puede afirmarse que todas las fotografías que manipula Calvo portan una estirpe melancólica, un pálpitó sombrío: la incierta sospecha de hallarnos frente a un inquietante secreto en el que permanentemente se acusa la malinconía. Las imágenes de Calvo portan así indelebles, pertinaces e infatigables, la amargura de la memoria del momento irrepetible, convertido así en un *memento mori*. Nada más triste que contemplar la felicidad de infancia, el surgimiento del amor o el lado amable del existir que ya no es, todo huido, congelado en las breves dimensiones de un rectángulo en blanco y negro, sepia, o desvaídos tintes, si no un fragmento encapsulado del tiempo. Carmen Calvo subraya tal asunto y utiliza las fotografías no tanto como un reflejo veraz de lo que nos rodea sino más bien como ocasión, pintiparada, para proponer el descubrimiento de los intersticios más secretos que se hallan bajo las apariencias, a veces temibles. Tras los inquietantes enigmas agazapados en la familiaridad de la realidad, subraya una cierta apropiación de los elementos surreales que aquella contiene o bien concibe una nueva

“DEJARÁ LA MEMORIA, EN DONDE ARDÍA” [IT WILL LEAVE behind the memory in which it burned]. In the light of this singularly apt line from Quevedo, it can be said that all the photographs Calvo manipulates bear a melancholy stamp, a sombre palpitation: a vague suspicion that we are witnessing a disturbing secret permanently marked by melancholia. Calvo's images therefore carry the indelible, persistent and unrelenting imprint of the bitter memory of an unrepeatable moment, which thus becomes a *memento mori*. There is nothing sadder than contemplating the happiness of youth, the stirrings of love or the kindly side of life when it has all gone, fled, and been frozen in the brief dimensions of a rectangle in black and white, sepia or faded tints, if not an encapsulated fragment of time. Carmen Calvo emphasises this aspect and uses photographs not so much as a truthful reflection of our surroundings but rather as a perfect opportunity to reveal the most secret and sometimes terrifying fissures beneath the surface. Behind the disquieting enigmas lurking in the familiarity of reality, she highlights a certain appropriation of the surreal elements it contains

relación entre lo que comúnmente se llama “imagen” y lo que denominamos “realidad”. Incierta revelación de los desequilibrios, inquietante puesta en duda de lo que vemos, sugerencia de un momento ocultado entre los nuestros, precisamente uno de los elementos de mayor atractivo de sus obras es su capacidad de promover la adicción a las imágenes escudriñando en torno a lo que percibimos. De este modo, la realidad sería una suerte de escritura pendiente de transcribir y el uso de fotografías erigidas con la frecuente adición de exvotos-elementos reales, a la manera de una nueva obra cual un acto de redención. Proponiendo la noción de la existencia de una impalpable realidad, un mundo escindido y escondido, fuerzas que se desarrollan agazapadas en espacios ignotos, a los que jamás llegará eso que convencionalmente se conoce como la visión. Permitiendo descubrir así no sólo la realidad, sino el latido invisible de una belleza distinta en ella alojada. Distorsión no muy desemejante, por cierto, a la que se aloja en la ebriedad de una noche de exceso o en la realidad de las pesadillas en el sueño. Así, inclusive, cuando Calvo proponga –no sin perversi-

dad- un mundo que nos parece común, al alcance de cualquier mirada, será esencial su disposición a mostrar un aspecto de inquietud frente a lo que nos rodea, su capacidad para hacernos reflexionar. Revelando, –mas también proponiendo-, la occultación de lo que pareciere ser exhibido a las claras, de un modo indudable, llegando en este punto incluso a desentenderse de los cánones tradicionales de lo que comúnmente se llamó “belleza”. Pues si podría pintarse con lo que se quisiera, *dixit* Apollinaire en los comienzos del veinte, por ende la majestad del orbe, habría escrito Whitman, estaría latente en cualquier minucia que pululase por el mundo. Mirar, crear, es plantear interrogantes, uno de los más inquietantes precisamente es el palpito de la existencia de otros mundos dentro de este.



or conceives a new relationship between what is commonly known as “image” and what we call “reality”. An uncertain revelation of imbalances, a disturbing questioning of what we see, a suggestion of a hidden moment among people familiar to us: one of the most attractive aspects of her work is precisely its ability to foster an addiction to images by close examination of what lies around what we perceive. In this way reality becomes a kind of writing awaiting transcription, and the use of photographs, often presented with real votive offerings/elements added, produces a new work like an act of redemption. It suggests the notion of an impalpable reality, a divided, hidden world, mysterious forces huddled in unknown spaces that will never be penetrated by what is conventionally known as vision, enabling us to discover not only reality, but also the invisible pulse of a different beauty lodged within it. This distortion, by the way, is not too dissimilar to that produced by the inebriation of a night of excess or the reality of nightmares in our sleep. Thus even when Calvo – with a touch of perversity – presents us with a world that seems normal to us,

accessible to any gaze, her inclination to show us a disquieting facet of our surroundings and her ability to make us reflect on it will be crucially important. She does so by irrefutably revealing, but also proposing, the concealment of what seems to be clearly exhibited, going so far in this respect as to repudiate the traditional canons of what was commonly called “beauty”. For if one could paint with whatever one liked, as Apollinaire said at the beginning of the twenties, then the majesty of the world, as Whitman would have put it, would be latent in every iota of the world. To look, to create, is to raise questions, and one of the most disturbing is the palpitation of the existence of other worlds within this one.





C'EST LE MALHEUR, 2001

DESMESURADA, 2001
[DISPROPORTIONATE]

Técnica mixta. Vestido de niña y barro cocido
 Mixed media. Girl dress and fired clay
 Alto / height 70 cm ø 67 cm

**DEDOS: ECHA TUS DEDOS SOBRE MIS RODILLAS
 COMO LA TROMPA DE UN ELEFANTE MUERTO.**

ALFRED JARRY
Dictionnaire abrégé du surréalisme
 Galerie des Beaux-Arts, París, 1938¹⁰⁴

NIÑO: EL ESPEJO DE CARNE EN EL QUE BORDA UNA NIÑA

PAUL ÉLUARD, *Ibid*

**FINGERS: PUT YOUR FINGERS ON MY KNEES
 LIKE THE TRUNK OF A DEAD ELEPHANT.**

ALFRED JARRY
Dictionnaire abrégé du surréalisme
 Galerie des Beaux-Arts, París, 1938¹⁰⁵

CHILDREN: THE MIRROR OF FLESH IN WHICH A GIRL IS EMBROIDERING.

PAUL ÉLUARD
Dictionnaire abrégé du surréalisme
 Galerie des Beaux-Arts, París, 1938

SUSPENDIDO DEL TECHO, COMO CAYENDO DEL AIRE, UN VESTIDO de niña y unos deditos de barro cocido prendidos en él sirven de elementos para concebir esta pieza singular. Es un retrato. Frente a las propuestas de verosimilitud de las pinturas realistas, de los primorosos pintores del detalle, Carmen Calvo plantea en su obra desenmascarar las apariencias del mundo ofreciendo la posibilidad a los coleccionistas de imágenes de construir un referente real, empero más alejado de las apariencias visibles. Un despliegue abierto, quizás desparramado en infinitas posibilidades, podemos escribir que una mirada expandida sobre la realidad. La noción de percibir que hay otras cosas en lo real visible, ha sido un sentimiento que ha permanecido pertinaz, incólume en el arte de nuestro tiempo, hasta llegar a nuestros días. Anunciación de las formas visibles que parece suponer el deseo de enfrentarse a un mundo otro que, sin embargo, semeja escondido hasta entrañarse entre los pliegues de lo palpable.

¹⁰⁴ ANDRÉ BRETON (y PAUL ÉLUARD), *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, op. cit., p. 34.

SUSPENDED FROM THE CEILING, AS IF IT WERE FALLING FROM the empty air, a girl's dress with little fingers of fired clay stuck to it provides the material with which this remarkable piece is conceived. It is a portrait. Rather than the verisimilitude which governs the approaches of realist painting, those of exquisite painters of detail, Carmen Calvo's work involves unmasking the appearances of the world, offering collectors of images the possibility of constructing a referent that is real but more remote from visible appearances. It is an open display, dispersed, perhaps, in infinite possibilities, which could be described as an expanded view of reality. The notion of perceiving that there is more to visible reality is a feeling that has continued in the art of our time, persistent and intact, up to our own day. It is an annunciation of visible forms, apparently signifying a desire to confront a world of otherness, which, nevertheless, seems to be hidden to the point of being buried deep in the folds of the palpable. And ceramic fingers, generally with

¹⁰⁵ ANDRÉ BRETON (and PAUL ÉLUARD), *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, p. 34.



Y dedos cerámicos, pintados por lo general con su uña roja, los que utilizará en su ya citado *Entrad, entrad...* Aire de consunción de las cosas. También sucede en *Entresueño y Sería más feliz o menos* (2009) o en su hermoso libro *Somos muerte* (2012). Simbología conocida del dedo enfrentada a la candidez del vestido de niña. En este punto he recordado al poeta de la arena de Fuerteventura, Juan Ismael, que refiriera que el ser humano es un elogio del fragmento. Repletos, pues, estamos de recortes absurdos¹⁰⁵ y Calvo, durante toda su trayectoria, ha ejemplificado una reflexión extremadamente singular, y no exenta de obsesión, en torno al trasvase de elementos icónicos hacia la pintura.

Sosegado arte de la unidad y del todo, creación entre penumbras, meditación sobre las cosas misteriosas que sustentan la realidad. Esta reflexión ha recorrido sempiternamente la trayectoria de Carmen Calvo, meditando en torno a la función de las imágenes y su capacidad para generar atributos simbólicos, recordándonos ese sentido que Barthes otorgaba a las imágenes como un

lugar de resistencia, un espacio inefable para la transfiguración, para la resurrección de un mundo otro¹⁰⁶. Al cabo, dicha reflexión considera el tiempo emprendido en la resurrección de un misterioso nuevo cosmos de imágenes, una extraordinaria reflexión sobre el tiempo.

El mismo tiempo que nos desliza, paso a paso, en el abismo. ¡Ah, perversos placeres de la imaginación!: al modo de una imaginaria existencia, Carmen Calvo promueve un cierto deambular entre el sueño, luces entrevistas hacia los confines inextricables de lo invisible, mas ¿podríamos realmente hablar de “presencia”, en su sentido lato, de los seres que habitan sus obras? Imágenes ubicadas con un aire de inmovilidad, participantes en un

¹⁰⁵ JUAN ISMAEL, “Testimonio de un corazón”, “Interino Sitio”, en *Dado de Lado*, edición de EUGENIO PADORNO, Caja Insular de Ahorros de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 199-201. JUAN ISMAEL GONZÁLEZ (La Oliva, Fuerteventura, 1907 - Las Palmas de Gran Canaria, 1981).

¹⁰⁶ Nos referimos al conocido ensayo de ROLAND BARTHES, *Retórica de la imagen* (Seuil, París, 1964), publicado en España en *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona (1982-1986).



Imagen recopilada por / Image compiled by CARMEN CALVO. MODERN' BLANCHISSERIE, MADAME FOURNIER, París, 1917

their nails painted red, were used in her *Entrad, entrad...* [Come In, Come In...], already mentioned. There is a sense of the extenuation of things. They are also present in *Entresueño* [Half Asleep] and *Sería más feliz o menos* [I Would Be More Happy or Less] (2009) and in her beautiful book *Somos muerte* [We Are Death] (2012). It is the familiar symbolism of the finger versus the innocent whiteness of the girl's dress. I am reminded at this point of Juan Ismael, the artist and poet of sand from Fuerteventura, who said that human beings are a celebration of fragments.¹⁰⁴ So we have a plethora of absurd cuttings, and Calvo, throughout her career, has exemplified a highly distinctive – indeed somewhat obsessive – reflection on the transference of iconic elements into painting.

It is a quiet art of the part and the whole, created amid half-shadows, a meditation on the mysterious things that

¹⁰⁴ JUAN ISMAEL, “Testimonio de un corazón”, “Interino Sitio”, in *Dado de Lado*, ed. EUGENIO PADORNO, Las Palmas de Gran Canaria, Caja Insular de Ahorros de Canarias, 1992, pp. 199-201. JUAN ISMAEL GONZÁLEZ (La Oliva, Fuerteventura, 1907-Las Palmas de Gran Canaria, 1981).

relato interrumpido, una suerte de vida misteriosa que no tuviere la esperanza del estremecimiento, poseídos por un pasmo como de cera, de petrificados personajes. Habitantes silenciosos y enigmas, frente a la evidencia de las imágenes que, a pesar de su nitidez vana, están siempre veladas por un viento de pálidas sombras, sombras cuya entidad no es tanto física como perteneciente a un singular aledaño del espíritu.



CARMEN CALVO. *Entrad, entrad, no tengáis miedo de quedar cegados*, 2011. Intervención para / Intervention for Otras Naturalezas. ARCOMadrid/Ámbito Cultural-El Corte Inglés

underpin reality. This reflection has always been present throughout Carmen Calvo's career, as she meditates on the function of images and their capacity to generate symbolic attributes, reminding us of the sense Barthes attributed to images as a place of resistance, an ineffable space for transfiguration, for the resurrection of a world of otherness.¹⁰⁵ Ultimately, this reflection concerns the time involved in the resurrection of a mysterious new cosmos of images; it is an extraordinary reflection on time, the time that slides us, step by step, into the abyss. What perverse pleasures of the imagination! Carmen Calvo invites us to wander in a dream world, an imaginary existence, lights glimpsed in the impenetrable confines of the invisible; but can we really speak of the "presence", in a broad sense, of the beings who inhabit her works? They are images placed in position with an air of immobility, participating in an interrupted story, a sort of

mysterious life with no hope of stirring, in the grip of a waxen trauma, as if petrified. Silent, enigmatic figures, compared with the obviousness of images which, despite their futile distinctness, are always attended by a gust of pale shadows, shadows whose being is not so much physical, but rather something pertaining to a particular region of the spirit.



¹⁰⁵ I am referring to ROLAND BARTHES's well-known essay "Rhétorique de l'image", *Communications* 4, no. 4 (1964), pp. 40-51, published in English as "Rhetoric of the Image", in ROLAND BARTHES, *Image, Music, Text*, trans. STEPHEN HEATH, London, Fontana, 1977, pp. 32-51.

MI CONOCIMIENTO Y MI VIDA..., 2003

[MY KNOWLEDGE AND MY LIFE...]

Técnica mixta. Figura de barro, tela y vidrio
Mixed media. Clay figure, fabric and glass
Alto / height 57 cm ø 27 cm

UNA PEQUEÑA ESTATUILLA DE PORCELANA MUESTRA A UN niño lector, de aire dieciochesco, cegada la faz por un vendaje. Una imagen que menciona la placidez de lo que estuvo dedicado a la decoración, al consuelo de la vida interior. Concebir imágenes es el refugio inmóvil de un mundo dislocado y la artista ejerce la obstinación de fijar objetos aunque gire loco el universo, celebrando el minucioso ritual del paso de las horas. Evocación de las estancias pobladas de objetos, de pequeños bibelots que nos acompañan, mas también de las viejas galerías abigarradas de estatuas, inmovilidad de los objetos polvorrientos del arte, *pathos* silencioso, arte de la provocación secreta, anti solemnidad de Calvo al proponer un universo de objetos no inocentes, elementos chirriantes, cosas que Breton llamaría “objetos estrechamente definidos”, nada de la quietud bañada por la luz polvorienta de los objetos *morandianos*, pues en aquellos aparece referida la vida que los contiene, que les otorga el sentido. Muchos de los objetos concebidos por Calvo tienen un aire que presume la acción detenida, vida todavía capturada parcialmente, en ese instante, al modo de un escenario, una suerte de

A BLINFOLDED EIGHTEENTH-CENTURY-STYLE PORCELAIN figurine of a boy reading. It is an image that illustrates the placid calm of things devoted to decorating people's homes and soothing their inner lives. Devising images is a still refuge in a dislocated world, and Calvo obstinately fixes objects even if the universe is spinning out of control, celebrating the meticulous ritual of the passage of time. The piece evokes rooms populated with objects, little ornaments that accompany us, but also old galleries full of sundry statues, the immobility of dusty art objects, their silent *pathos*, the art of secret provocation, the anti-solemnity of Calvo in presenting a world of non-innocent, uncanny objects, things that Breton would have called “closely defined objects”, far removed from the stillness, bathed in dusty light, of Morandian objects, which reflect the life that contains them and gives them meaning. Many of the objects devised by Calvo have a look that suggests arrested action, captured, at that moment, like a scene on stage, a kind of cherished panoply of objects. This figurine was bought in the Feira da Ladra flea market in Lisbon and





Imagen recopilada por / Image compiled by CARMEN CALVO. GALLERY OF STATUARY - ST. PETERSBURG, ca. 1900

cuidada panoplia de objetos. Estatuilla comprada en el rastro lisboeta de la Feira da Ladra, probablemente un simbólico pie de lámpara¹⁰⁷, de tal modo los objetos son poderosos, parece afirmar Carmen Calvo en sus composiciones; y, duchampiana, podríamos escribir que su arte (como el artista que produjera el principio del fin del arte)¹⁰⁸ consigue horadar las apariencias con dulzura mas sin piedad, y crear, desde la realidad común, un nuevo espacio en el que se despliega una desconocida plenitud. Desde los objetos más comunes, un nuevo lugar para la seriedad de la interrogación.

was probably a symbolic lampstand¹⁰⁶; objects are so powerful, she seems to be saying in her compositions; and in a Duchampian vein one might say that her art (like the artist who produced the beginning of the end of art)¹⁰⁷ manages to puncture appearances, sweetly but mercilessly, and create a new space out of ordinary reality, a space in which a previously unknown plenitude is deployed. From the most commonplace objects a new place is established for a profound questioning.



¹⁰⁷ "[...] la memoria llama al recuerdo de los años que he vivido rodeada de elementos, objetos que adornaban las casas, mi casa (...) Recuerdo que encima de la televisión tenía mi madre una figurita de Manises popular, mala, y yo que era intransigente la rompí, simulando que se me cayó. Mi madre, que le gustaba el "collage", la pegó, pero la pipa que llevaba ese señor la puso al revés, Totalmente surrealista. Mi figura se utilizó de cartel en un encuentro de poetas que FRANCISCO BRINES dirigió. Un encuentro de lectura, con un personaje que no puede leer o no le dejan leer". Conversación de CARMEN CALVO con el autor, 5/II/2013.

¹⁰⁸ La expresión es de DONALD KUSPIT en "El fin de la imaginación creativa", en *Emociones extremas*, Abada Editores, Madrid, 2007 (procede de *Idiosyncratic Identities-Artist at the End of the Avant-Garde*, Cambridge University Press, 1996).



¹⁰⁶ "[...] My mind goes back to the memory of the years I have lived surrounded by ornaments, objects that decorated people's houses, my house [...] I remember that my mother had a bad popular figurine from Manises, and being uncompromising by nature I broke it, pretending that I dropped it. My mother, who liked collage, stuck it back together, but she put the pipe in the man's mouth upside down. It was totally surreal. My figure was used as a poster for a meeting of poets directed by FRANCISCO BRINES: a meeting about reading with a character who cannot or is not allowed to read." Conversation between Carmen Calvo and the author, 5/II/2013.

¹⁰⁷ The expression is that of DONALD KUSPIT in his essay "The End of Creative Imagination", reprinted in his *Idiosyncratic Identities: Artists at the End of the Avant-Garde*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996. See also his *The End of Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

24

**ULISES, 2003
[ULYSSES]**

Técnica mixta. Objetos y silla
Mixed media. Objects and chair
60 x 50 x 40 cm

21 DE ABRIL DE 1912

DESDE QUE PUEDO TRABAJAR, EL ENCIERRO SE HA HECHO UN POCO MÁS SOPORTABLE. HE DIBUJADO EL MOVIMIENTO ÓRGÁNICO DEL CÁNTARO DE AGUA Y LA RUDIMENTARIA SILLA, Y HE REALIZADO EL DIBUJO CON ALGUNAS MANCHAS DE COLOR. IGUALMENTE, HE PINTADO DOS DE MIS PAÑUELOS DEL MISMO COLOR QUE LA SILLA.

EGON SCHIELE

Egon Schiele en prisión

Maldoror Ediciones, Vigo, 2004, pp. 20-21

UNA SILLA SOPORTA UN BUSTO QUE, COMO EN LA OBRA ANTERIOR, permanece cegado por un vendaje, tal Ulises pareciere derrotado, incapaz de enfrentarse a la visión de la belleza. ¿Qué pretenderá la artista?: sin duda referir el vínculo entre las cosas, -un elemento de fuerte contenido simbólico, la silla-, y las palabras.

Si la silla estuviera sola sería silencio conceptual a lo Joseph Kosuth, pero si aparece acompañada de un objeto de tal entidad, de nuevo un busto, un maniquí, se establece un vínculo con el lenguaje, ha terminado la mudez.

Sillas arracimadas a lo Hisae Ikenaga o silla con pañuelo retratada en la prisión por Egon Schiele, con su inquietante enunciado: “El arte no puede ser moderno; el arte es eterno”, revelando su silencioso, silla, estar ahí.

Silla con aire de osamenta, que recordaran los surrealistas, -pues las sillas nos recuerdan los esqueletos de las excavaciones arqueológicas-, el lugar que simboliza la convivencia con los objetos, el espacio de la redención

21 APRIL 1912

SINCE I HAVE BEEN ABLE TO WORK, CONFINEMENT HAS BECOME A LITTLE MORE BEARABLE. I HAVE DRAWN THE ORGANIC MOVEMENT OF THE WATER JUG AND THE SIMPLE CHAIR, AND I HAVE HIGHLIGHTED THE DRAWING WITH SOME PATCHES OF COLOUR. I HAVE ALSO PAINTED TWO OF MY HANDKERCHIEFS THE SAME COLOUR AS THE CHAIR.

EGON SCHIELE

Egon Schiele en prisión

Maldoror Ediciones, Vigo, 2004, pp. 20-21

UNA SILLA SOPORTA UN BUSTO QUE, COMO EN LA OBRA ANTERIOR, permanece cegado por un vendaje, tal Ulises pareciere derrotado, incapaz de enfrentarse a la visión de la belleza. ¿Qué pretenderá la artista?: sin duda referir el vínculo entre las cosas, -un elemento de fuerte contenido simbólico, la silla-, y las palabras.

Si la silla estuviera sola sería silencio conceptual a lo Joseph Kosuth, pero si aparece acompañada de un objeto de tal entidad, de nuevo un busto, un maniquí, se establece un vínculo con el lenguaje, ha terminado la mudez.

Sillas arracimadas a lo Hisae Ikenaga o silla con pañuelo retratada en la prisión por Egon Schiele, con su inquietante enunciado: “El arte no puede ser moderno; el arte es eterno”, revelando su silencioso, silla, estar ahí.

Silla con aire de osamenta, que recordaran los surrealistas, -pues las sillas nos recuerdan los esqueletos de las excavaciones arqueológicas-, el lugar que simboliza la convivencia con los objetos, el espacio de la redención

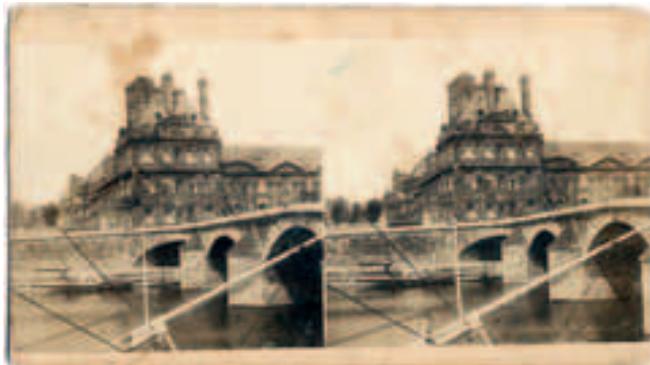


Imagen recopilada por / Image compiled by CARMEN CALVO. PARIS. PONT ROYAL, ca. 1900

por la lectura y la contemplación, el símbolo de la vida que, en el interior, se enfrenta a la inclemencia de lo que sucede afuera. Silla: hogar.

El mundo cabe en una silla. Metáfora también, ¡ay!, ¡uf!, de la fatiga del vivir.



por la lectura y la contemplación, el símbolo de la vida que, en el interior, se enfrenta a la inclemencia de lo que sucede afuera. Silla: hogar.

El mundo cabe en una silla. Metáfora también, ¡ay!, ¡uf!, de la fatiga del vivir.





ULISES, 2003

**MI ALMA ESTÁ CANSADA DE LA VIDA, 2004
[MY SOUL IS TIRED OF LIFE]**

Técnica mixta. Collage y fotografía
Mixed media. Collage and photograph
170 x 110 cm

REPRESENTAR ROSTROS, ERIGIR PROPUESTAS DE REPRESENTACIÓN del cuerpo. Es la misma cuestión que hace venerar la *vera icona*, la *verdadera imagen*, trasunto de un rostro sanguinolento en una suerte de negativo escarlata y mención al primer grabado simbólico de la historia del arte. También, es sabido, excelso símbolo cristiano del dolor. Máscaras funerarias o verónicas o santa faz en los primeros estadios del origen del retrato, recordemos ambos punto de partida de la representación del cuerpo, surgen a partir de la encarnación de la consolación, desde el anhelo de un más allá del límite de la realidad inapelable que depara el fin de los días, la muerte. Estas propuestas artísticas, consustanciales al devenir de la cultura de lo estético, tanto en Oriente como en Occidente, se originan en la puesta en pie de un deseo ansiado, el de mitigar el dolor y la pena inconsolable de las ausencias.

Otras reflexiones teóricas en torno al cuerpo y el arte de nuestro tiempo han redundado en la dificultad de representarlo tras la violencia que sacudiere el siglo veinte y que hiciere del extenso dominio del reino del silencio una consecuencia lógica tras el padecimiento humano. Tiempos de

REPRESENTING FACES, ESTABLISHING WAYS OF REPRESENTING the body. It is the same question that makes people venerate the *vera icona*, the *true image*, a likeness of a bloody face in a kind of scarlet negative, and a reference to the first symbolic print in the history of art. Also, of course, a sublime Christian symbol of suffering. Death masks or Veronicas (the Holy Face), in the early stages of the origin of the portrait – both of them, let us remember, starting points for representing the body – arise from the incarnation of consolation, from the yearning for a world beyond the inexorable limit of reality set by the end of days, death. These artistic approaches, inherent to the development of aesthetic culture, both in the East and in the West, originated in the establishment of an earnest desire: to mitigate the inconsolable grief and sorrow of absence.

Other theoretical reflections on the body and art in our time have highlighted the difficulty of representing it after the violence which convulsed the twentieth century and made the vast reign of silence a logical consequence of human suffering. They were dumbstruck times which shook art history to its foundations, for how was one to represent the



estupor que conmocionarían la historia del arte, pues ¿cómo representar el cuerpo tras el Holocausto? Como relata Jean Clair en sus entrevistas con Zoran Music¹⁰⁹, el asunto está simbolizado en la aterradora visión que para la humanidad supuso la presencia de los primeros reporteros gráficos exudando al mundo las imágenes del dolor contemporáneo. Uno de cuyos hitos de aflicción, cansancio, también, de vida, quizás sea el conocimiento de las imágenes de abril de 1945 mostrando los cuerpos aherrojados en las frías zanjas cavadas, entre la nieve y el lodo, tras la liberación de Dachau. Ese calmo lugar de Baviera, de prados bañados por la paz sinuosa del río Amper, del que huyeran los artistas que otrora lo poblaran. ¿Para qué los poetas en tiempo de desamparo?, había clamado ya Hölderlin. Y después, es sabido, llegaría Theodor Adorno sugiriendo la imposibilidad de la poesía. Y desde ahí, la extensión del silencio. A pesar de lo cual ha pervivido, también en nuestro tiempo, la atracción, quizás redoblada al modo de un inmenso reto, por representar el cuerpo y, muy en especial, los enigmas del rostro. Esa silenciosa condición que portamos y que, misteriosa e intransferible, es también un su-

premo signo que nos constituye. Ese que nos distingue, el que no tuvieron otros y el que no perdurará en la realidad tras nuestra marcha. Emblema de lo irremplazable, mas también signo de debilidad por su descarada exposición al mundo. Es el rostro. El primer encuentro en la relación inapelable con los otros. Lo absolutamente exteriorizado, sin reservas ni paliativos, a los demás, pero también al tiempo. Arruga o cicatriz, tersura o agrietamiento, mudez o sonrisa, significación y desnudez sin atributos. Semblante mostrado, descarnado del vestido, a la fragilidad de la intemperie de las miradas. Individuo otro al que, hasta el momento del retrato, habíamos concebido, quizás sea ese “el cansancio de vida”, del desasosegado Pessoa citando a Job, o “el cansancio del tiempo”¹¹⁰, de su querido Brines, al que Calvo alude en esta obra. “¿Sentir? ¡Cuánto cansa todo!”, sentenciaba la artista en el título de otra obra del pasado 2013.

¹⁰⁹ Bajo el título *La barbarie ordinaire. Music à Dachau*, Éditions Gallimard, París, 2001. Versión española: *La barbarie ordinaria. Music en Dachau*, Colección “La balsa de la Medusa”, Madrid, 2007.

¹¹⁰ FRANCISCO BRINES, *Poesía completa 1970-1997: Ensayo de una despedida*, Tusquets, Barcelona, 1999. Nos referimos al antes citado “La perversión de la mirada”.

body after the Holocaust? As Jean Clair tells us in his interviews with Zoran Music,¹⁰⁸ the issue was symbolised by the terrifying vision that the presence of the first photojournalists afforded humanity by releasing images of the contemporary misery to the world. One of the high points of this desolation, and also weariness of life, was perhaps the revelation in April 1945 of the images showing the shackled bodies in the cold trenches dug in the snow and mud, after the liberation of Dachau, that tranquil spot in Bavaria, with meadows bathed by the peaceful meanderings of the River Amper, abandoned by the artists who once populated it. “What use are poets in times of need?”, as Hölderlin once cried. Later, of course, came Theodor Adorno, suggesting that poetry was now impossible. And from there the blanket of silence spread. Yet the attraction of representing the body, redoubled, perhaps, by having become such an enormous challenge, has survived even in our own period. And particularly the enigmas of the face, that silent condition we bear, which is also a supreme sign of our being, mysterious and non-transferable. The one that distinguishes us, that no one else has ever had and that will

no longer be part of reality when we are gone. It is an emblem of that which is irreplaceable, but also a sign of weakness, because it is flagrantly open to the world. It is the face. The first encounter in our irrevocable relations with others. That which is absolutely exteriorised, with no reservations or excuses, to those around us, but also to time: wrinkled or scarred, smooth or cracked, mute or smiling, meaning or nakedness without attributes. A countenance stripped of clothing and exposed precariously to the pitiless gaze of others. A different person from the one we had imagined until the moment of the portrait. Perhaps that feeling of being “tired of life”, to which the disquieted Pessoa referred, citing Job, or the “weariness of time”¹⁰⁹ of her beloved Brines, are what Calvo is referring to in this work. “Feeling? How tiring it all is!”, she declared sententiously in the title of another work from this past year, 2013.

¹⁰⁸ Published under the title *La Barbarie ordinaire. Music à Dachau*, Paris, Gallimard, 2001.

¹⁰⁹ FRANCISCO BRINES, *Poesía completa 1970-1997: ensayo de una despedida*, Barcelona, Tusquets, 1999. I am referring to “La perversión de la mirada” [The Perversion of the Gaze], mentioned previously.

26 **NO SÉ LO QUE PERSIGO AL CONVOCAROS**, 2004
[I DONT KNOW WHAT I AM TRYING TO ACHIEVE BY
SUMMONING YOU ALL]

Técnica mixta
Collage sobre tablero dorado con pan de oro
Mixed media
Collage on board covered in gold leaf
80 x 80 cm

*No sé lo que persigo al convocaros
en el largo camino hacia Corinto, en el reposo
fresco de aquel mar.
Testigos, o pretexto.*

*Mira, ciego lector,
su cuerpo entre las aguas,
entre las olas rotas el cuerpo derribado,
al pie de la alta roca de Escirón,
y mírame en la arena, bajo el azul,
aún joven, contemplador de su sonrisa viva,
de su existente luz, ahora que escribo versos
en la huérfana noche,
en el naufragio del amor.*

*I don't know what I'm trying to achieve by summoning
you all
on the long road to Corinth, in the cool
repose of that sea:
witnesses, or a pretext.*

*Look, blind reader,
at his body in the water,
the body cut down among the broken waves,
at the foot of the high Scironian rock,
and look at me on the sand, under the blue sky,
still young, gazing at his living smile,
his existing light, now that I am writing verses
in the orphaned night,
in the shipwreck of love.*

*No sé por qué os convoco
testigos de mi dicha, falso pretexto
de un creador de palabras de sombra.
El día aquel lo destruyó el silencio,
y no ha quedado nada para nadie.*

*Mas acaso no habré llamado en vano.
Pretexto suficiente, testimonio piadoso
Si sois fieles testigos de vuestra propia vida.*

FRANCISCO BRINES

"Entre las olas canas el oro adolescente", Aún no, 1971



*I don't know why I'm summoning you all
as witnesses of my happiness, as a false pretext
for a creator of shadow words.
That day was destroyed by silence,
And nothing is left for anyone.*

*But perhaps my call was not in vain.
A sufficient pretext, a pious testimony,
If you are faithful witnesses of your own lives.*

FRANCISCO BRINES

"Entre las olas canas el oro adolescente"
[Adolescent Gold Among the Silver-Haired Waves],
from Aún no [Not Yet], 1971



Antiguo estudio de CARMEN CALVO en / Former studio of CARMEN CALVO at
c/ Santa Isabel 14, Valencia. Fotografías de la artista / Photos by the artist,
2001 y 1999



NO SÉ LO QUE PERSIGO AL CONVOCAROS, 2004

ABD AL SALAM, 2005

Técnica mixta. Collage y caucho¹¹¹
 Mixed media. Collage and rubber¹¹⁰
 200 x 140 cm

CARMENCALVILIA

Cabellos y ceniza en el cielo.

El ojo sobre el rostro. Quieto.

Frías las estrellas sobre la cabellera.

La sala de ébano donde poder seducir.

A un rey.

Una cellisca de alevillas.

Es hora de quedarse quietos,

como una grieta en el silencio.

*El pétalo que, cayendo, en su murmullo silencioso
 va a pudrirse.*

Música dormida dentro.

¹¹¹ "El objeto fue comprado en Egipto y conlleva la historia del enamoramiento de la ciudad y de un viaje por el Nilo maravilloso. Todo ello claro está con un poco de sufrimiento...". Conversación de CARMEN CALVO con el autor, 24/I/2013.

CARMENCALVILIA

Hair and ashes in the sky.

The eye on the face. Still.

The stars cold on the hair.

The ebony hall fit to seduce.

A king.

A sleet shower of moths.

It is time to keep still,

like a cleft in the silence.

The petal which, as it falls, will rot in its silent murmur.

Music asleep within.

¹¹⁰ "This object was bought in Egypt and brings with it the story of falling in love with the city and a journey on the wonderful Nile. With a certain amount of suffering, of course...". Conversation between CARMEN CALVO and the author, 24/I/2013.



Puede que estuviera escrito todo en aquel libro.
Hileras y ojos de astros detenidos.
El cuerpo reverberando el dolor.
El oráculo tenía razón.
Dale la mano a la niña.
Mira mi dolor, hermoso cielo.
Un dios circular.
Escritura de luz.
El pasajero clandestino.
Donde no desgarren ya las palabras.
La pena no, el recuerdo de la pena.
Las nieblas que nos esperan.
Una luz, ventana abierta al parque en la noche.

Todo arde, catedral del deseo.
La ciudad como tijeras dormidas.
Puerta al vacío inasible.
Ojos cerrados de gemas llenos.
Un gusano de luz que palpita.
Tus manos, calcinadas por el aire.
Y de cristal.
El cuento se acabó.
Las sombras que disipará la noche.
Y piernas caídas de árboles de otoño.
Arcón de penas.
Salida abierta por el pasadizo de la noche.

ALFONSO DE LA TORRE

Perhaps it was all written in that book.
Lines and eyes of arrested stars.
The body reverberating pain.
The oracle was right.
Give the girl your hand.
Beautiful sky, look at my pain.
A circular god.
A scripture of light.
The stowaway.
When words no longer lacerate.
Not grief, but the memory of grief.
The fogs that await us.
A light, a window open onto the park in the night.

Everything is burning, a cathedral of desire.
The city like sleeping scissors.
A door to the ungraspable void.
Closed eyes full of gems.
A palpitating glowworm.
Your hands, charred by the air.
And of glass.
The story is finished.
The shadows that the night will dispel.
And fallen legs of autumn trees.
A chest of sorrows.
An open way out along the passage of the night.

ALFONSO DE LA TORRE

OBRA HERMANADA CON *Y QUIÉN HAY QUIEN MIRE*, DEL MISMO año 0, en su composición ritmada, con *Y no ha quedado para nadie* (2006). Línea de devotas que, con aire escalonado, aparecen en la escena. Mención al mantra de la oración, a la plegaria, de nuevo la alusión a lo religioso vivido con intensidad, sin poder escapar de la referencia a la España profunda de décadas anteriores. Enmascarados los rostros por una veladura anaranjada, el aire de gradación de los personajes acentúa ese aire rítmico, repetitivo, de la invocación.

Tarea del artista, no exenta de riesgos, y que Carmen Calvo emprende valerosamente, es analizar uno de los misterios más intensos del existir, tal escudriñar esos rasgos que nos hacen únicos y que delinean el gesto que portamos como propio. Representar quizá dos notas, a lo sumo tres que, destacadas, permitan definir eso que Lévinas llamaba, con despojamiento casi forense: un “objeto dado a la visión”. “Objeto” que es, sin embargo, a su vez, espejo de la inapelable irradiación de la conciencia y que ha sido abordado, una y otra vez, reiterada-

A WORK TWINNED WITH *Y QUIÉN HAY QUIEN MIRE* [AND WHO Can Look], from the same year, and with *Y no ha quedado para nadie* [And There Is Nothing Left for Anyone] (2006) in its rhythmic composition. A line of devout women and men appears on the scene, creating a stepped effect. It refers to the mantra of prayer, to praying – another allusion to intense religious experience, as well as an unmistakable reference to deepest darkest Spain in earlier decades. With their faces veiled by a kind of orange mask, the gradated pattern of the figures accentuates that rhythmic, repetitive suggestion of invocation.

One of the tasks of an artist that is not without its risks, and that Carmen Calvo tackles bravely, is to analyse one of the most intense mysteries of existence: to look closely at those features that make us unique and that define the expression we bear as our own. To represent perhaps two notes, or three at most, which, when highlighted, make it possible to define what Lévinas, with almost forensic simplicity, called “an object given to be looked at”. An “object”, however, that is in turn a mirror of the inescapable







CARMEN CALVO. *Y NO HA QUEDADO PARA NADIE*, 2006. Técnica mixta. Collage y fotografía / Mixed media. Collage and photograph, 122 x 203 cm



Antiguo estudio de CARMEN CALVO en / Former studio of CARMEN CALVO at c/ Santa Isabel 14, Valencia. Fotografía de la artista / Photo by the artist, 1999

emanation of consciousness and has been addressed again and again, repeatedly constructed and deconstructed, doggedly, throughout the history of painting and of art in general. The result of all this has often been to reach a kind of “nothingness”, what some authors have called “suspension of judgement”. For portraying people, from this point of view, means suspending the pursuit of representation through the conventional channels of art in order to “purge”, rather than paint or sculpt, to strip away rather than add, the artist’s deliberate eschewal of self. This is always a complex matter, which therefore involves eliminating the inessential, or to put it another way, though it may seem incomprehensible, proposing a new journey, an *other* path to the imperturbability of nothingness. And yet in this highly contradictory way it enables us to reach a deeper knowledge, which a supposedly “faithful” representation of the real, so-called realism, denies us. Especially if we recall that confronting the mirror – which is, after all, what portraying oneself involves, and the same is true when fixing the portrayal of others – very often entails a journey to disappearance.

mente construido y destruido, con tozudez, a lo largo de la historia de la pintura y del arte en general. Todo ello para llegar frecuentemente a una suerte de “nada”, eso que algunos autores han calificado de “suspensión del juicio”. Pues retratar supone, desde este punto, interrumpir el abordaje de la representación a través de los caminos transitados del arte para “limpiar”, más que pintar o esculpir, quitar antes que poner, al modo de una deliberada huida del sí-mismo del artista. Cuestión siempre compleja que afronta entonces la eliminación de lo accesorio o, lo que es lo mismo si bien de apariencia incomprendible, la propuesta de un viaje nuevo, un recorrido otro hacia la imperturbabilidad de la nada. Permitiendo sin embargo, de este modo tan contradictorio, el acceso a un conocimiento más hondo al que, por contra, la representación llamada “fidedigna” de lo real, los llamados realismos, hurtan. Máxime si hemos de recordar que enfrentarse al espejo, –es lo que al cabo supone retratarse como también sucederá al fijar el retrato de los otros–, conlleva en muchas ocasiones un viaje a la desaparición. Pues mirar el rostro, propio o de otros, con intensidad,

con dedicación de tiempo, implica dejar de “ver”, y detener la mirada, cuando esta es inteligente, derivará en un sentimiento más próximo a la duda planteada con bordes difusos que el arribo a la claridad. Llegando así, veloz paso seguido, a la consideración del rostro como otro, y del otro como un ser distinto al apariencial. Retratar es, más que añadir, despojar. Es la propuesta de un viaje hacia la hondura de la conciencia, antes que el entretenimiento sobre el ornato de la superficie de las cosas.



For when you look at a face, your own or other people's, intensely, spending time over it, you cease to “see”, and fixing the gaze, when it is intelligent, leads to a feeling closer to fuzzy-edged uncertainty than to the attainment of clarity. And from there one rapidly comes to regard the face as other, and the other as a different being from that of their appearance. Portraying is stripping away rather than adding. It is journeying to the depths of consciousness rather than dwelling on the decorative surface of things.



CARMEN CALVO en el Rastro / at the Rastro, Valencia, 2000. Foto / Photo MARGARITA ANDREU



**Y QUIÉN HAY QUIEN MIRE, 2005
[AND WHO CAN LOOK]**

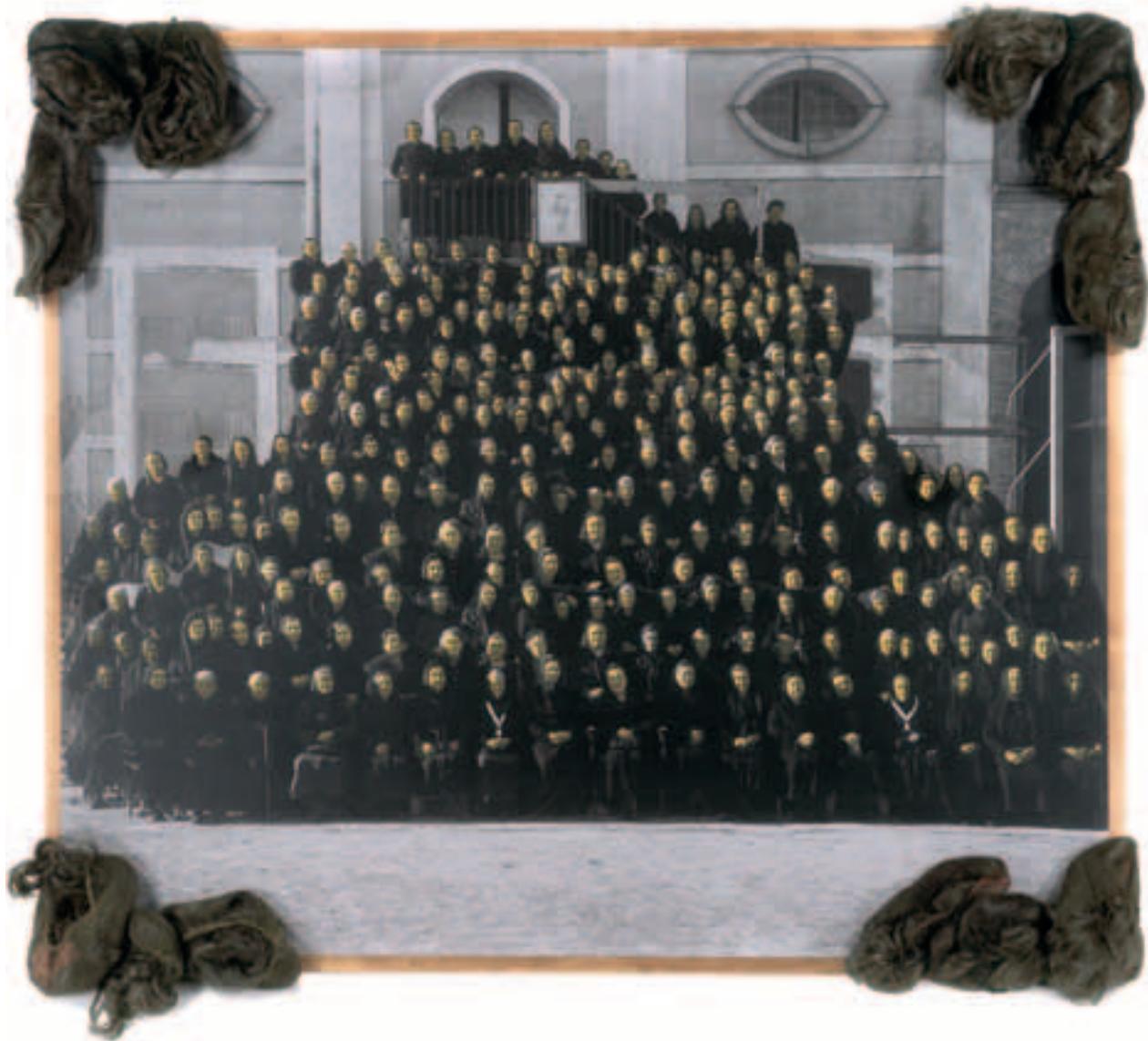
Técnica mixta. Collage y fotografía
Mixed media. Collage and photograph
193 x 166 cm

ENCICLOPEDIA DE LAS IMÁGENES DE CARMEN CALVO: FOTOGRAFÍA RETOCADA, LA MENCIÓN AL FERVOR RELIGIOSO, AL PASADO, A LAS MUJERES ARRAIMADAS EN LA IMAGEN, EL PELO, A LA MEMORIA. USO DE COLLAGE Y FOTOGRAFÍA, PELO QUE DESORDENADO Y CASI EN AMASIJO SE SITÚA EN LOS VERTÍCICES DE LA IMAGEN. SOBRE ESTA OBRA YA ESCRIBIMOS QUE SUPONE “UNO DE LOS EXTREMOS DEL QUEHACER DE CARMEN CALVO, EL ‘TODO’, ESTARÍA REPRESENTADO EN EL ABIGARRADO CONJUNTO CON MANOJO DE PELO EN SUS ÁNGULOS, QUE TITULA, *Y quién hay quien mire* (2005). UN MAGNÍFICO RETRATO DE ROSTROS FEMENINOS REPETIDOS, MUJERES ENLUTADAS DE LA PROFUNDA ESPAÑA DE LOS CUARENTA, QUE HA SIDO COMPUSTO AL MODO DE UN COLLAGE ENSAMBLADO CON LOS SINUOSOS RECORTES DE LA FOTOGRAFÍA REPETIDA DE UN GRUPO Y CUYOS SEMBLANTES HAN SIDO TEÑIDOS DE AMARILLO HASTA COMPOSER UN SINGULAR CONJUNTO, CON ALGO CONCEPTUAL, DE INQUIETANTE SIMETRÍA, PRESIDIÓ EN EL FONDO DE LA ARQUITECTURA POR VENTANAS DE AMENAZANTE ASPECTO OCULAR”¹¹². A ALGUNOS RETRATOS SIMILARES LA ARTISTA LES

¹¹² ALFONSO DE LA TORRE, *Carmen Calvo: Doble o nada*, op. cit.

IN A WAY THIS IS A COMPENDIUM OF CARMEN CALVO'S IMAGES: THE RETOUCHESED PHOTOGRAPH, THE REFERENCE TO RELIGIOUS FEVER, TO THE PAST, TO CLUSTERS OF WOMEN, HAIR, MEMORY; THE USE OF COLLAGE AND PHOTOGRAPHY; HAIR, DISHEVELLED AND ALMOST IN A TANGLE, PLACED IN THE CORNERS OF THE IMAGE. ON THIS WORK I HAVE ALREADY WRITTEN THAT “ONE OF THE EXTREMES OF CARMEN CALVO'S WORK, THE ‘ABSOLUTE’, IS REPRESENTED BY THE MULTIFARIOUS GROUP WITH CLUMPS OF HAIR IN THE CORNERS WHICH SHE TITLES *Y quién hay quien mire* [And Who Can Look] (2005). THIS IS A MAGNIFICENT PORTRAIT OF REPEATED FEMALE FACES, WOMEN IN MOURNING DURING ONE OF SPAIN'S DARKEST MOMENTS IN THE FORTIES, COMPOSED LIKE A COLLAGE ASSEMBLED FROM INTRICATELY LACED CUTTINGS OF A REPEATED GROUP PHOTOGRAPH, WITH THEIR FACES TINTED YELLOW, MAKING UP A DISTINCTIVE WHOLE, WITH A CERTAIN CONCEPTUAL ELEMENT, DISTURBINGLY SYMMETRICAL, CUT OUT AGAINST THE BACKDROP OF A BUILDING MENACINGLY OVERLOOKING THEM THROUGH ITS EYE-LIKE WINDOWS.”¹¹¹ THE ARTIST HAS APPLIED THE

¹¹¹ ALFONSO DE LA TORRE, *Carmen Calvo: doble o nada*, cited above.



ha añadido el calificativo de “mercurial”¹¹³, no le va mal a esta obra en color pero con aire de grisalla.

Perseo regala la cabeza de Medusa a Atenea. Judith decapita al embriagado Holofernes. Saturno devora la cabeza de su hijo. La testa barbada de San Juan Bautista exangüe sobre, de plata, la bandeja. Son algunos recuerdos, tomados casi al azar, de la historia de la pintura. Cuando Degas se retrate en 1895 con Renoir y Mallarmé, realizando así uno de los primeros autorretratos dignos de dar comienzo a la historia de la fotografía artística, optará por dejar ocultado su rostro, cegado este por el meditado efecto de la luz de la larga exposición frente al espejo. Historia del arte poblada por cuerpos. Vieja pasión del arte esta de espejos y retratos o, lo que es lo mismo, la de la representación de uno de sus elementos más simbólicos, trasunto y metáfora del existir, como es la *capitia*, la cabeza y el rostro que nos contiene, emblemas supremos que encarnan la singularidad inapelable de lo corpóreo. Enlazando así con aquellas afirmaciones de Lévinas, ineludible al mencionar este asunto, en las

que relaciona lo inexorable del par de rostro y su ulterior consumación. Y de ahí se comprenderá la querencia por el retrato que ha atravesado la historia del arte, partiendo, justamente, desde la antigüedad egipcia de la máscara funeraria y cuyo paso siguiente, camino de lo artístico, serían las *imagines maiorum*, esto es, las máscaras mortuorias realizadas en cera por los romanos, luego redimidas por el metal fundido.

Por el contrario, algunas zonas de reflexión de las principales vanguardias del siglo XX tuvieron precisamente, entre sus objetivos, la aniquilación de la representación del sujeto en el arte, pareciere reservado este tan sólo al juego constructor-deconstructor del *cadavre exquis*.... Tiempos del triunfo de formalismos y abstracciones conducentes a la relegación de la representación del cuerpo. Entre tanto, hay sociedades, principalmente de ascendencia anglosajona, en las que la tradición del retrato ha permanecido, inveterada, a lo largo de los siglos hasta nuestros días, constitui-

¹¹³ Una vida de mercurio, 1999.

adjective “mercurial”¹¹² to some similar portraits, which is not a bad description of this work, in colour but with the feel of a grisaille.

Perseus presents the head of Medusa to Athena. Judith decapitates the inebriated Holofernes. Saturn devours the head of his son. The bearded head of St John the Baptist lies bloodless on the silver platter. These are just a few examples, taken almost at random, from the history of painting. When Degas took a portrait of himself with Renoir and Mallarmé in 1895, thereby producing one of the first self-portraits that could well be taken as the starting point of the history of art photography, he chose to leave his face covered, blanked out by the deliberate effect of the light from the long exposure facing the mirror. The history of art is full of bodies. Art has an age-old passion for mirrors and portraits, or, to put it another way, for representing one of the most symbolic elements of our existence, as a likeness and a metaphor: the *capitia*, the head and the face which contain us, supreme emblems and incarnations of the ineluctable particularity

of the corporeal self. It links up with Lévinas's comments (an inescapable reference when discussing this issue), in which he establishes an inexorable relationship between the face and its subsequent consummation. And this helps us to understand the attraction of the portrait, which runs throughout the history of art, starting precisely with the ancient Egyptian funerary mask, after which the next step on the artistic path was the *imagines maiorum*, the death masks that the Romans made in wax and later cast more permanently in metal.

By contrast, one of the objectives of certain currents of thinking in the main avant-garde movements of the twentieth century was precisely to do away with the representation of the subject in art, seemingly confining it to the play of construction and deconstruction in the *cadavre exquis*.... Those were times when the triumph of formalism and abstraction led to an elimination of representations of the body. On the other hand there are

¹¹² Una vida de mercurio [A Life of Mercury], 1999.

yendo museos que aluden a dicha condición. Impensables en algunas otras sociedades son las denominadas “National Portrait Galleries” (presentes en ciudades como Londres, Edimburgo, Canberra o Washington). Ello permite comprender la presencia allí, casi en los tiempos actuales, de algunos de los grandes pintores del cuerpo. Artistas de lo que, generalizando, llamaremos “retrato”, que se vinculan a dichos territorios: Francis Bacon, Lucien Freud o David Hockney son tres de los ejemplos más singulares entre los creadores de nuestro tiempo. Especie de “reserve”, así, de singular territorio aislado, el retrato, en un mundo contemporáneo arrasado por el dominio de la omnipresente abstracción, bajo todas sus modalidades.

La tradición del retrato sucumbió, sin embargo, en ciertos países que, como en el caso francés, simbólicamente cortaban la cabeza al Rey como emblema de la llegada de los tiempos modernos. Símbolo también, la eliminación de tan singular apéndice, del fin de un tiempo y que arribaría a nuestros días con la generalización de fotografías impersonales de los gobernantes, extendidas

societies, mostly in the English-speaking world, in which the tradition of portraiture has remained deeply rooted over the centuries up to our own day, and museums focusing specifically on this phenomenon have been founded to this end. The “National Portrait Galleries” to be found in cities like London, Edinburgh, Canberra and Washington would be unthinkable in some other societies. This helps to explain the presence there, almost right up to the present day, of some of the great painters of the body, artists of what, to generalise, I will call the “portrait” who are linked to those countries: Francis Bacon, Lucien Freud and David Hockney are three of the most notable examples among the creative figures of our time. Thus the portrait is a kind of “reserve”, a distinctive, isolated region, in a contemporary world overwhelmingly dominated by the omnipresence of abstract art in all its forms.

The tradition of the portrait succumbed, however, in certain countries which, as in the case of France, symbolically cut off the king's head as an emblem of the advent of modern times. The removal of that singular



Antiguo estudio de CARMEN CALVO en / Former studio of CARMEN CALVO at c/ Santa Isabel 14, Valencia. Fotografía de la artista / Photo by the artist, 1999

sobre el territorio de la llamada “igualdad”, escuelas y centros administrativos, y proclamando por ende el fin de lo inefable que portara entonces la pintura. “Pongan precio a su cabeza”, rezaría la búsqueda del forajido. De modo similar se hará también en otros lugares cuando se arrasen las iglesias: decapitando a los santos. Símbolo supremo este, la cabeza que porta el rostro, despreciado el cuerpo común, carente este de la singularidad de aquella.

appendage was also a symbol of the end of an era, and this idea has survived to our own day with the spread of impersonal photographs of political leaders extending over the whole domain of so-called “equality”, schools and public administration, thereby announcing the end of the ineffable status then assigned to painting. Something similar happened elsewhere when churches were sacked, decapitating the saints. A supreme symbol, the head bearing the face, disregarding the common body which lacks the distinctiveness of the former.

CHANSON DE LA PLUS HAUTE TOUR, 2006
 [SONG OF THE HIGHEST TOWER]

Técnica mixta. Silla y objetos (sonido)
 Mixed media. Chair and objects (sound)
 131 x 60 x 45 cm

QUE VENGA, QUE VENGA
 EL TIEMPO QUE APASIONA.

HE ESPERADO TANTO
 QUE NUNCA OLVIDO.
 MIEDOS Y SUFRIMIENTOS
 HUYERON AL CIELO.
 Y LA SED MALSANA
 OSCURECE MIS VENAS.
 QUE VENGA, QUE VENGA
 EL TIEMPO QUE APASIONA.

TAL LA PRADERA
 ENTREGADA AL OLVIDO,
 CRECIDA Y EN FLOR
 DE INCIENSO Y DE ABROJOS,
 AL ZUMBIDO HURANO
 DE LAS SUCIAS MOSCAS.

QUE VENGA, QUE VENGA
 EL TIEMPO QUE APASIONA.¹¹⁴

ARTHUR RIMBAUD
Una temporada en el infierno, 1873

MENCIÓN A RIMBAUD Y SU TEMPORADA EN EL INFIERNO Y al maniquí. La *Chanson de la plus haute tour*, llamada al tiempo que apasiona, a la espera y a la malsana sed que oscurece las venas. Es, según Rimbaud, una forma de decir “adiós al mundo en una especie de romanza”¹¹⁵. Mas ese exilio no deja de recordar al propio del artista de todos los tiempos, encerrado en su torre, en su estudio, pues el mundo, la vida, cabe en una habitación, en un pequeño taller de un creador. Invención de la soledad (Paul Auster), viaje alrededor de una sala, mundo de los encierros de artistas, tal al intenso año de Van Gogh en Arles o el de Morandi en Bolonia. La habitación de vía Fondazza en la que este viviera y trabajara durante más de medio siglo. El lavadero en el terrado de la casa familiar de Figueras o el molí de la Torre donde Dalí juega a ser un genio. Elogio de los estudios solitarios, de las habitaciones de tiempos suspendidos pintadas por Rem-

¹¹⁴ ARTHUR RIMBAUD, *Una temporada en el infierno*, Visor, Madrid, 2010, pp. 79-81.

¹¹⁵ *Ibid*, p. 79.

O MAY IT COME, THE TIME OF LOVE,
 THE TIME WE'D BE ENAMOURED OF.

I'VE BEEN PATIENT TOO LONG,
 MY MEMORY IS DEAD,
 ALL FEARS AND ALL WRONGS
 TO THE HEAVENS HAVE FLED,
 WHILE ALL MY VEINS ARE DARKENED
 WITH A SICKLY THIRST.

O MAY IT COME, THE TIME OF LOVE,
 THE TIME WE'D BE ENAMOURED OF.

LIKE THE MEADOW THAT IS DREAMING
 FORGETFUL OF CARES,
 FLOURISHING AND FLOWERING
 WITH INCENSE AND TARES,
 WHERE FIERCE BUZZINGS RISE
 OF FILTHY FLIES.

O MAY IT COME, THE TIME OF LOVE,
 THE TIME WE'D BE ENAMOURED OF.¹¹³

ARTHUR RIMBAUD
Una Saison en enfer, 1873

THIS IS A REFERENCE TO RIMBAUD AND HIS SEASON IN HELL and to mannequins. The *Chanson de la plus haute tour* [Song of the Highest Tower] invokes time arousing passion, waiting, and the sickly thirst that darkens our veins. According to Rimbaud it is a way of saying “farewell to the world in a kind of ballad.”¹¹⁴ But this exile also recalls that of artists at all times, shut away in their towers, their studios; the world, life, is contained within four walls, in a little atelier. The invention of solitude (Paul Auster dixit), a journey around a room, the world of artists’ confinements, such as Van Gogh’s intense year in Arles or Morandi in Bologna. The room on the Via Fondazza in which Morandi lived and worked for over half a century. The washroom on the terrace of the family house in Figueres or the Molí de

¹¹³ “Qu'il vienne, qu'il vienne / le temps dont on s'éprenne. // J'ai tant fait patience / qu'à jamais j'oublie. / Craintes et souffrance / aux cieux sont parties. / Et la soif malsaine / obscurcit mes veines. // Qu'il vienne, qu'il vienne / le temps dont on s'éprenne. // Telle la prairie / à l'oubli livrée, / grandie et fleurie / d'encens et d'ivraies, / au bordon farouche / de sales mouches. // Qu'il vienne, qu'il vienne / le temps dont on s'éprenne.” ARTHUR RIMBAUD, “*Chanson de la plus haute tour*” [Song of the Highest Tower], in *A Season in Hell and The Drunken Boat*, trans. LOUISE VARÈSE, New York, New Directions, 1961, pp. 56-57.

¹¹⁴ *A Season in Hell*, p. 55.





RAOUL UBAC. MANIQUÍ INTERPRETADO POR ÓSCAR DOMÍNGUEZ, 1938. Gelatina de plata / Silver gelatin. Exposition Internationale du Surréalisme, Galerie des Beaux-Arts, París, 1938. Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, París



RAOUL UBAC. MANIQUÍ INTERPRETADO POR KURT SELIGMANN, 1938. Gelatina de plata / Silver gelatin. Exposition Internationale du Surréalisme, Galerie des Beaux-Arts, París, 1938. Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, París

brandt, Vermeer, Friedrich o Hopper. El encierro de Hölderlin en su torre de Tübingen. Palazuelo, retirado, -*De ma tour*, titulará uno de sus cuadros de los años cincuenta-, en el parisino trece de la rue Saint-Jacques. “Enfermiza sed/obscurece mis venas”, dicen dos versos del poema de Rimbaud, “j’ai soif”, escribirá el habitante de la rue Saint-Jacques. Carmen Calvo habita una región.

Chanson de la plus haute tour es una escultura sonora, que emite frases procedentes de textos de Pessoa, con aire repetitivo¹¹⁶. En nuestro comentario, al final, de *No tengo motivo para sentirme mal* (2008) referiremos la importancia del maniquí en el mundo surrealista y, por extensión, en el arte de nuestro tiempo. El maniquí merecería, incluso, una definición de René Crevel en el diccionario surrealista, objeto que acogería bien la interpretación que de él hizo Breton y que aludía a su carácter problemático e inquietante: “ciertos de estos objetos que no se perciben más que en los sueños”. Como Duchamp pusiera en prá-

¹¹⁶ Las voces son de ANTONIO TORDERA y CARMEN CALVO.

la Torre estate where Dalí played at being a genius. A celebration of solitary studios and rooms in which time stands still, painted by Rembrandt, Vermeer, Friedrich and Hopper. Hölderlin’s confinement in his tower in Tübingen. Palazuelo in seclusion – *De ma tour* [From My Tower] was the title he gave one of his pictures in the fifties – at 13 Rue Saint-Jacques in Paris. “My veins are darkened / with a sickly thirst”, say two lines of Rimbaud’s poem; “j’ai soif” [I am thirsty], wrote the resident of the Rue Saint-Jacques. Carmen Calvo lives in a region.

Chanson de la plus haute tour is a sound sculpture which repeatedly emits phrases from texts by Pessoa.¹¹⁵ In my commentary on *No tengo motivo para sentirme mal* [I Have No Reason to Feel Bad] (2008), at the end, I shall discuss the importance of mannequins in the Surrealist world and, by extension, in the art of our time. The mannequin was even defined by René Crevel in the Surrealist Dictionary, and it is an object aptly interpreted by Breton, who referred to its problematic and uncanny nature: “certain

¹¹⁵ The voices are those of ANTONIO TORDERA and CARMEN CALVO.

tica, se trataría de objetos existentes y a los que comúnmente se otorga poco valor pero que provocan una reacción afectiva, una “emoción particular”, según Dalí. Para siempre ha quedado el homenaje que al maniquí hicieron los surrealistas, cuando en París, el 17 de enero de 1938, en el número 140 de la Rue du Faubourg Saint-Honoré, abrieron sus puertas la exposición surrealista de la Galerie des Beaux-Arts, dirigida por Georges Wildenstein¹¹⁷. A su entrada, el daliniano “taxi” ocupado por un maniquí-conductor con cabeza de tiburón y otra mujer rubia, sepultada por endivias y lechugas repletas de caracoles de Borgoña, vivos. Man Ray describiría los maniquíes como “inválidos de los es-

¹¹⁷ Seguimos la cubierta del catálogo de la exposición citada para mencionar ordenadamente a los intervenientes: organizada por BRETON y ÉLUARD, con DUCHAMP como “Générateur-Arbitre”, y la asistencia de CLAUDE LE GENTIL. “Consejeros especiales” fueron DALÍ y ERNST, en tanto que MAN RAY fue el “Maître de Lumières”. De “Eaux et Broussailles” se ocuparía WOLFGANG PAALEN. Según la portada, los diecisésis maniquíes, procedentes de la Maison PLEM (que conservaban dicha marca en la figura), habían sido “vestidos”, “resucitados” en palabras de MAN RAY, por, y cito en el orden de mención en el catálogo: TANGUY, MASSON, SELIGNAN, MOSSE, ARP, DOMÍNGUEZ, MALET, ERNST, DUCHAMP, MIRÓ, MARCEL JEAN, MAN RAY, ESPINOZA, MATTÀ, MAURICE HENRY y DALÍ. Sesenta artistas de catorce países mostrando doscientas veintinueve obras (pinturas, objetos, collages, fotografías e instalaciones).

of these objects that are perceived only in dreams”. As Duchamp demonstrated in practice, these are objects that exist and are commonly regarded as of little value, but arouse an emotional reaction, a “particular feeling”, according to Dalí. An event that has gone down in history is the homage paid to mannequins by the Surrealists, when on 17 January 1938, at 140 Rue du Faubourg Saint-Honoré, in Paris, the Surrealist exhibition opened at the Galerie des Beaux-Arts, directed by Georges Wildenstein.¹¹⁶ At the entrance was Dali’s “taxi”, occupied by a mannequin driver with a shark’s head and by a blond “woman” buried in chicory and lettuces full of live Burgundy snails. Man Ray later described the mannequins as “invalids from the

¹¹⁶ Those involved, in the order indicated on the cover of the exhibition catalogue, were as follows: organised by BRETON and ÉLUARD, with DUCHAMP as “Générateur-Arbitre”, and the assistance of CLAUDE LE GENTIL. “Special advisers” were DALÍ and ERNST, while MAN RAY was the “Maître de Lumières”. “Eaux et Broussailles” were the responsibility of WOLFGANG PAALEN. According to the front cover, the sixteen mannequins from Maison PLEM (which retained this brand name on the figures) had been dressed, “resuscitated” in MAN RAY’s words, by (and I quote them in the order mentioned in the catalogue): TANGUY, MASSON, SELIGNAN, MOSSE, ARP, DOMÍNGUEZ, MALET, ERNST, DUCHAMP, MIRÓ, MARCEL JEAN, MAN RAY, ESPINOZA, MATTÀ, MAURICE HENRY and DALÍ. Sixty artists from fourteen countries exhibited 229 works (paintings, objects, collages, photographs and installations).



SALVADOR DALÍ. TAXI LLUVIOSO, 1938. Detalle / Detail. Gelatina de plata / Silver gelatin. Exposition Internationale du Surréalisme, Galerie des Beaux-Arts París, 1938.



RAOUL UBAC. MANIQUÍ INTERPRETADO POR MARCEL DUCHAMP, 1938. Gelatina de plata / Silver gelatin. Exposition Internationale du Surréalisme, Galerie des Beaux-Arts, París, 1938. Musée d'art Moderne de la Ville de París, París



RAOUL UBAC. *MANIQUÍ INTERPRETADO POR ANDRÉ MASSON*, 1938. Gelatina de plata / *Silver gelatin*. *Exposition Internationale du Surréalisme*, Galerie des Beaux-Arts, París, 1938. Collection Maeght, París

caparates de los grandes almacenes”¹¹⁸. Como sucede en la obra de Calvo, la manipulación efectuada por los surrealistas afectaba, a modo de una estrategia medida, a diversos mecanismos del subconsciente. Para los surrealistas, el mundo empezaba a poblararse de autómatas, como evocaran Jacques-André Boiffard, Paul Éluard y Roger Vitrac en el primer número de *La Révolution Surréaliste*” (1924). Figuras quietas, mas no muertas, sobre las que se vindicaba su vida propia: “Déjà les automates se multiplient et rêvent. Dans les cafés, ils demandent vite de quoi écrire, les veines du marbre sont les graphiques de leur évasion et leurs voitures vont seules au Bois”, recordando en este punto a otros artistas como Bellmer, Dalí o Marcel Jean quienes tempranamente utilizaron –o evocaron– bustos o fragmentos de maniquíes en sus obras.



¹¹⁸ MAN RAY, *Les Mannequins. Résurrection des mannequins*, Jean Petithory, París, 1966.



Estudio de CARMEN CALVO en / Studio of CARMEN CALVO at c/ María Beneyto 12, Valencia. Fotografía de la artista / Photo by the artist, 2007

windows of department stores.”¹¹⁷ As in Calvo’s work, the manipulation performed by the Surrealists affected various mechanisms of the subconscious as a calculated strategy. For the Surrealists, the world was beginning to be inhabited by automatons, as Jacques-André Boiffard, Paul Éluard and Roger Vitrac recalled in the first issue of *La Révolution Surréaliste* (1924). They were motionless figures, but not dead, and a life of their own was claimed for them: “Déjà les automates se multiplient et rêvent. Dans les cafés, ils demandent vite de quoi écrire, les veines du marbre sont les graphiques de leur évasion et leurs voitures vont seules au Bois” [Already the automatons multiply and dream. In cafés they quickly demand writing materials, veins of marble are the graphics of their flight and their cars go to the Bois alone], recalling, on this point, other artists such as Bellmer, Dalí and Marcel Jean who at an early stage used – or evoked – busts or parts of mannequins in their work.



¹¹⁷ MAN RAY, *Les Mannequins. Résurrection des mannequins*, Paris, Jean Petithory, 1966.

QUE SE EVADAN FLORES EXTRAÑAS, 2006
[STRANGE FLOWERS ARE TO BE AVOIDED]
Técnica mixta. Collage y caucho
Mixed media. Collage and rubber
200 x 140 cm

QUE LA CREACIÓN DE CARMEN CALVO CONTIENE OBSESIONES es bien sabido, llegados ya a este punto. Y, también, que su trabajo se mueve en la reiteración, -realizada sin complejos, más bien con declarada intencionalidad-, de ciertos asuntos. El pelo encerrado en la jaula es el motivo de este “caucho”. En cierta medida, el propósito del quehacer de la artista es siempre acceder a un espacio real, dotando a sus obras de corporeidad y creando desde lo que podríamos llamar una duda trascendente. Adiós al estrecho horizonte del lienzo: la pintora miente para crear, concibiendo unas obras que, como este *Que se evadan flores extrañas*, logra, desde tal “mentira”, mayor tensión que en la mera representación de la realidad. Como es sabido, una pintura soporta superior carga de emoción, de espíritu, que las imágenes que nos asolan a diario. Desde esa suerte de inconformismo trascendente y zumbón, aludiendo a un permanente juego en pos de la escisión retiniana, Calvo ejerce una saludable promiscuidad de la visión, un delirio en permanente éxtasis de las imágenes. Búsqueda del rumor que vaga por el mundo, saturación, casi paroxística, de los contenidos de sus cuadros, ficciones encajadas en

BY THIS STAGE, IT IS QUITE CLEAR THAT CARMEN CALVO'S ART contains obsessions. And also that her work involves reiterating certain issues, unashamedly, indeed in an explicitly intentional way. The hair shut in the cage is the motif of this “rubber painting”. To a certain extent, the aim of this artist's work is always to enter a real space, giving her works corporeality and creating from a position of what we might call transcendental uncertainty. Farewell to the narrow horizon of the canvas: this painter creates by telling lies, conceiving works which, like this piece, *Que se evadan flores extrañas* [Strange Flowers Are to Be Avoided], manage to achieve greater tension through such a “lie” than by mere representation of reality. Painting, of course, can withstand a greater emotional and spiritual charge than the images that assail us daily. On the basis of this kind of transcendental, teasing nonconformity, referring to constant play in pursuit of a razor-sliced eyeball or gaze, Calvo applies a healthy promiscuity of vision, a permanently ecstatic delirium of images. A quest for the murmur that propagates throughout the world, the saturation of the contents of her paintings almost to the



Antiguo estudio de CARMEN CALVO en / Former studio of CARMEN CALVO at c/ Santa Isabel 14, Valencia. Fotografía de la artista / Photo by the artist, 1999

la piel de la realidad. En este punto, aunque sea sabido, conviene recordar que la acepción de “belleza” que promueve Calvo es propulsora de inquietudes y tiene que ver, ya se dijó páginas atrás, con el sentido aludido por el surrealismo y que se extenderá inapelable hacia la creación del siglo veinte: una belleza no exenta de pavor y, por ende, sobrecogedora. Una magnificencia trémula y plena

point of paroxysm, fictions donning the skin of reality. In this connection, even though the point is already familiar, it is worth remembering that “beauty”, in the sense Calvo is propounding, is an agent of disquiet, and is related, as was said some pages ago, to the meaning which was invoked by Surrealism and which spread inexorably into twentieth-century art: beauty that includes an element of terror, and is therefore alarming. A tremulous magnificence full of mystery. *Beauty must be convulsive or it is nothing*, proclaimed Breton’s followers in a well-known phrase.

And then there is time! Knowing that time is the substance of which we are made – which sweeps us along, mangles us and consumes us, as Jorge Luis Borges wrote.¹¹⁸



¹¹⁸ “Time is the substance of which I am made. Time is a river that sweeps me along, but I am the river; it is a tiger that mangles me, but I am the tiger; it is a fire that consumes me, but I am the fire”, JORGE LUIS BORGES, “A New Refutation of Time”, trans. SUZANNE JILL LEVINE, in Borges, *Selected Non-Fictions*, ed. ELIOT WEINBERGER, London, Penguin, 2000, p. 332.

de misterio. *Belleza convulsa*, o no sería, es sabido proclamaron los seguidores de Breton.

¡Ah, y el tiempo! A sabiendas de que el tiempo es la sustancia de que estamos hechos, –que nos arrebata, destroza y consume–, como escribía Jorge Luis Borges¹¹⁹.



¹¹⁹ “El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. / El tiempo es un río que me arrebata, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo / soy el tigre; es un fuego que me consume, pero / yo soy el fuego”. JORGE LUIS BORGES, *Nueva refutación del tiempo*, Oportet y Haereses, Buenos Aires, 1947.



LA POESÍA ESTÁ EN OTRO SITIO, 2008
[POETRY IS SOMEWHERE ELSE]
Técnica mixta. Collage y fotografía
Mixed media. Collage and photograph
100 x 80 cm

UN PUÑADO DE CLAVOS CUBRE EL ROSTRO DE ESTA ANTIGUA fotografía de una niña con su vestido de comunión. Filigrana hecha de un amasijo de puntas metálicas, que le permite a la artista abordar una vez más su querencia por la ocultación de los rostros, la frecuente eliminación de ciertos signos que son consustanciales al semblante: boca, nariz y ojos. El recuerdo, parece anunciar la artista, se construye con imágenes y la infancia, territorio alejado, contiene también dolor. Desaparece el gesto. Dicha aniquilación supone, empero, un melancólico viaje hacia el rostro, no tanto su destrucción como, en sonora contradicción, un acercamiento a lo que no está y que, en consecuencia, se subraya. Viaje y aflicción, propuesta no exenta de entropía que muestra ese proceso de disgregación que, casi fatalmente, supone la percepción. Indagación hasta algo que semejara un no-saber de la conciencia, retrato de un ser para concluir en no-ser. Para Carmen Calvo “ver” supone distanciarse y “retratar” un alejamiento de la apariencia del retratado, generando una tensión, muy del empeño del arte del siglo veinte, que nos permite interrogarnos cuestiones tal la identidad

A BUNCH OF NAILS COVERS THE FACE OF THIS OLD PHOTOGRAPH of a little girl in her first communion dress. It is a filigree made from a jumbled mass of sharp metal points, which enables the artist to indulge once more her penchant for concealing faces, that frequent elimination of certain signs that are consubstantial with the face: mouth, nose and eyes. Memories, the artist seems to be saying, are constructed from images, and the distant realm of childhood also contains pain. Facial expression disappears. And yet its obliteration gives rise to a melancholy journey towards the face, not so much its destruction, but rather, in resounding contradiction, a pursuit of what is not there and is consequently emphasised. A journey and a source of grief, presented with a certain degree of entropy, showing the process of disintegration that perception almost inevitably entails. A probing of something resembling an unknowing of consciousness, a portrait of a being that ends up as non-being. For Carmen Calvo “seeing” means distancing oneself and “portraying” involves getting away from the appearance of the subject portrayed, generating a tension, very much in line with the aims of twentieth-century art,





Imagen recopilada por / Image compiled by CARMEN CALVO. *EL MARTILLAZO*. Revista Chicas, 1952. Foto / Photo PRIETO

y el otro. Como escribimos en nuestro texto introductorio y señalara el desconsolado Giacometti, el buscador de cuerpos, otro solitario varado en su estudio, percibir otro rostro, en su complejidad, supone la aporia de la insatisfacción. Con la decisión, tan valiente, de representar cuerpos en nuestro tiempo, Calvo propone una suerte de espacio fosilizado, silencioso, una efígie hurtada entre las sombras, transfigura más que representa. Los retratos planteados por esta artista parecen vagar, inaprensibles, en un viaje entre un territorio imposible, siempre presidido por la deformidad que, al cabo, constituye nuestra esencia. Ya sabemos las consecuencias del sueño de la razón, y los verdaderos artistas del retrato proponen siempre un recorrido a través de los vericuetos esquivos de la identidad, a lo largo de nuestro ser, que es permanente fuga. La expresión, recordaría el escultor de cuerpos retorcidos Hans Bellmer, es un dolor desplazado y el rostro, como también lo evocara Brancusi, es un rostro-sin rostro. Enigmas de la apariencia y del misterio que nos constituyen: clavos, antifaces, globos oculares, máscaras, pelos; espacio complejo clamando en el vacío.

which allows us to explore questions like identity and the other. As I wrote in my introductory text, and as was pointed out by the disconsolate Giacometti, the seeker of bodies (another solitary figure isolated in his studio), perceiving another face in its complexity leads to the aporia of dissatisfaction. By her brave decision to represent bodies in these times, Calvo presents a kind of fossilised, silent space, an effigy snatched from the shadows, more of a transfiguration than a representation. This artist's portraits seem to drift unmoored on a voyage through an impossible land, always dominated by the deformity which ultimately constitutes our essence. We know the consequences of the sleep of reason, and true portrait artists always suggest a path through the elusive twists and turns of identity, following the course of our being, which is perpetually fleeting. One's expression, as the sculptor of contorted bodies Hans Bellmer reminds us, is displaced pain, and the face, as Brancuso also recalled, is a face-without-a-face. Enigmas of the appearance and the mystery of which we are made: nails, eyeballs, masks, hair; a complex space crying out in the void.



33 NO TENGO MOTIVO PARA SENTIRME MAL, 2008
[I HAVE NO REASON TO FEEL BAD]
Técnica mixta. Hierro y cartón
Mixed media. Iron and board
158 x 74 x 13 cm

SOBRE EL GLOBO OCULAR, EL ENORME MANIQUÍ
SE DESLIZA VESTIDO DE VÍA LÁCTEA

RENÉ CREVEL

en ANDRÉ BRETON y PAUL ÉLUARD,
Dictionnaire abrégé du surréalisme,
Galerie des Beaux-Arts, París, 1938

SABIDO ES YA QUE UNO DE LOS LUGARES CAPITALES DEL ARTE del siglo XX nace de la presencia del maniquí céreo redi-vivo por la luz surrealista. La revelación de lo maravilloso, “el maniquí moderno”, que Breton citara en el primer manifiesto del surrealismo. Los encuentros surrealistas adoptan como señero motivo expositivo uno de los emblemas del mundo comercial que mayor intriga provoca: el maniquí. El mudo testigo del amor de Juan Ramón Jiménez, el maniquí de mimbre, “¿Te acuerdas?”, el ca-llado “confidente de mil cosas secretas”. El maniquí, objeto-simulacro que sirviera de modelo a las costureras, esa suerte de paciente escultura sin rostro al que De Chirico fuera el primero en hacer, al fin, revivir. No es extraño así que Breton aclamara a este artista como el creador de una mitología moderna¹²⁰. Para los surrealistas, se acabaron los viajes exóticos a lo Gauguin, el romántico ale-jamiento a ubérrimos y lejanos paraísos o ruinas polvorrientas. Eran suficientes las ciudades y las calles

¹²⁰ MARGUÉRITE BONNET, André Breton. *Naissance de l'aventure surréaliste*, Librairie José Corti, París, 1975/1988.

THE ENORMOUS MANNEQUIN SLIDES OVER THE
EYEBALL DRESSED IN A MILKY WAY

RENÉ CREVEL

en ANDRÉ BRETON and PAUL ÉLUARD,
Dictionnaire abrégé du surréalisme,
Galerie des Beaux-Arts, París, 1938

AS IS WELL KNOWN, ONE OF THE PRIME TOPOI OF TWENTIETH-century art arises from the presence of the waxen mannequin resuscitated by the light of Surrealism. It was a revelation of the marvellous, “the modern mannequin”, cited by Breton in the first Surrealist Manifesto. Surrealist events adopted mannequins, one of the most intriguing emblems of the commercial world, as a distinctive exhibition motif. Juan Ramón Jiménez’s mute witness to love, the wicker mannequin, in his poem “¿Te acuerdas?” [Do You Remember?], the silent “confidant of a thousand secret things”. The mannequin, an object/likeness which serves as a model for seamstresses, a sort of patient, faceless sculpture finally brought to life for the first time by De Chirico. It is therefore no surprise that Breton acclaimed this artist as the creator of a modern mythology.¹¹⁹ For the Surrealists, exotic journeys in the manner of Gauguin and Romantic retreats to remote and bountiful paradises or dusty ruins were a thing of the

¹¹⁹ MARGUÉRITE BONNET, André Breton: *naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, Librairie José Corti, 1975/1988.

modernas, transitadas a través del noble sedentarismo del viaje interior, de la aventura mental. Ciudad distorsionada e inquietante, de ilusoria profundidad. Ciudad mental con algo de ciudad perdida, ensoñación del lejano fracaso, dramática ciudad compuesta de elementos simbólicos entre los cuales ocuparía lugar de privilegio el maniquí. Ciudad del paseante, del “flâneur” y del sueño, el errático vagabundeo al azar entre las calles de las ciudades, preferiblemente nocturno azuzador del encuentro poético. Paseo automático, como la escritura, trazo al azar sobre el papel de las calles, camino proclive al hallazgo de misterios y coincidencias, esa suerte de extraño ahorroamiento consustancial al alma surrealista.

Para Breton, el maniquí ciego de De Chirico es el símbolo de “l’homme contemporain, dans son aliénation, sa suffisance, son repliement total sur lui-même”. De alguna manera el mundo de los redivivos seres de Giorgio afectaba, en sus interrogantes, a uno de los temas esenciales, aún hoy, de lo contemporáneo: la identidad. La duda sobre la esencia de los desorientados seres sin rostro, po-

past. They were content with modern cities and streets, traversing them by the noble and sedentary method of an inner journey, a mental adventure. A distorted and disturbing city, of illusory depth. A mental city, with something of the lost city about it, a fantasy of distant failure, a dramatic city composed of symbolic elements, among which the mannequin had pride of place. A city of strollers, *flâneurs* and dreams, wandering aimlessly through the city streets, preferably at night, to encourage poetic encounters. Automatic walking, like automatic writing, inscribed at random on the paper of the streets, a peregrination conducive to the discovery of mysteries and coincidences, that strange kind of subjugation intrinsic to the spirit of Surrealism.

For Breton, De Chirico’s blind mannequin was the symbol of “l’homme contemporain, dans son aliénation, sa suffisance, son repliement total sur lui-même” [contemporary man, in his alienation, his self-importance, his total withdrawal into himself]. Somehow the questions raised by Giorgio’s world of resuscitated beings bear on what still

bladores de tantos espacios vacíos. Humanos autómatas sin alma en arquitecturas vastísimas, en un entorno de objetos con los que parecería no se relacionan. No sería extraño que los surrealistas adoptaran tempranamente la escenografía trágica del pintor de origen griego. Y reivindicaran también sus maniquíes a veces con trazas y dibujos sobre su cara arquitecturizada. Otrora de ciega faz, mas en actitudes de encuentro humanísimas. Los maniquíes que De Chirico apilara en su estudio y que fotografiara Herbert List (1903-1975). Sabido es, en definitiva, que la vindicación del comercio, del escaparate y de sus emblemas, los maniquíes, tenía mucho que ver con la defensa que los surrealistas efectuaron del progreso, que era simbolizado por la ciudad.

En ella primaba el ímpetu creador, lo que Breton llamaba la “irrationalidad concreta”, el deseo de que el extrañamiento de lo cotidiano fuese superado por una realidad nueva. Un extrañamiento ético desde una actitud rebelde, una voluntad de resistencia que permitiría a los surrealistas hallar la belleza en lugares hasta ahora incógnitos.

today remains one of the essential issues of contemporaneity: identity. The uncertain essence of those disorientated, faceless beings who occupy so many empty spaces. Soulless human automatons in vast buildings, surrounded by objects to which they seem completely unrelated. It was only to be expected that the Surrealists would adopt the tragic *mise-en-scène* of this Greek-born painter at an early stage. They also vindicated his mannequins, sometimes with patterns and drawings on once blind architecturalised faces, and often interrelating in very human poses. The mannequins stockpiled by De Chirico in his studio and photographed by Herbert List (1903-1975). It is clear, in short, that the Surrealists’ espousal of the commercial world, shop windows and their emblems, mannequins, had a great deal to do with their defence of progress, which was symbolised by the city.

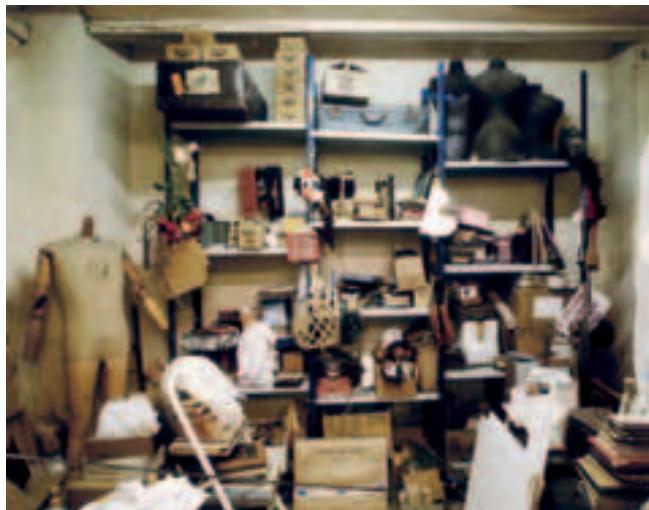
The prime consideration in this was the creative impulse, what Breton called “concrete irrationality”, the desire that alienation from everyday life should be superseded by a new reality. It was an ethical alienation, based on an



Escaparates, neones, graffitis, tierras, lumpen, las sombras que tientan la noche, incluso la exploración del horror... Todo lo efímero, a veces lo canalla, lo que hasta ahora había sido desapercibido para el arte, cobraba una nueva realidad que era fotografiada, por ejemplo, por Man Ray o Brassaï. Desde la defensa del lema de que no había nada más surreal -citaría Brassaï- que la propia realidad. Sabido es que, también para Breton, la realidad creativa, la imaginada, se encontraba próxima a la apariencial, la realidad-real, hallándose pues, necesariamente, la creación en un ambiguo territorio a medio camino entre lo vivido y lo imaginado, el sueño por tanto y la vigilia. El maniquí entonces se insertaba en ese recorrido vindicado por Freud como origen de lo siniestro: el viaje perturbador entre las cosas más conocidas. También se sabe de la pasión que los surrealistas tuvieron por la "petrificación" de la realidad: el maniquí acaba llevando a la metáfora del cuerpo carnoso la petrificación que otorga lo mineral o cerúleo. No es extraño así que invadan con frecuencia las revistas surrealistas que han recibido la soflama daliniana, esta, sí, tan corpórea: *Bocas*

*de los maniquís. Heridas de San Sebastián*¹²¹. Los maniquíes se reproducen en el cuarto número de *La Révolution Surrealiste* (15/VII/1925), fotografiados por Man Ray. Parecía lógica dicha admiración en el angustioso camino que los surrealistas sienten padecer como tránsito de la humanidad. Objeto a resucitar que mueve su admiración en un existir errático en el que pocas cosas parecen llamar la atención y en el que los ojos exangües giran sin encontrar reposo, híbrido entre la estatuaría y el autómata, esmerada falta de humanidad expuesta sin alma al albur del paseante, el maniquí, esa suerte de redivivo "Dorian Gray" frente al espejo de la calle, puebla lugares misteriosos, deseados mas inaccesibles y oscuros, desde, casi, la ortodoxia teatral. El "simulacro" del escaparate, "el arte de la panoplia", es la fascinación por la ciudad que tan bien retrató en estos años, 1929, Louis Aragon en *El campesino de París*. Ese paisaje urbano, muy visto, que sin embargo no ve el habitante común de la gran ciudad.

¹²¹ SALVADOR DALÍ, "Sant Sebastià", *L'Amic de les Arts*, nº 16, Barcelona, 21/VII/1927.



Antiguo estudio de CARMEN CALVO en / Former studio of CARMEN CALVO at c/ Santa Isabel 14, Valencia. Fotografía de la artista / Photo by the artist, 1999

attitude of rebellion, a will to resist, which enabled the Surrealists to find beauty in hitherto unexplored places: shop windows, neon signs, graffiti and creeping shadows feeling the night, even the exploration of horror... Everything ephemeral, sometimes sordid, things that had escaped the attention of art up till then, took on a new reality, which was photographed by Man Ray and Brassaï, for example. It was based on defending the maxim that there was nothing more surreal than reality itself, to quote Brassaï. Of course, for Breton, too, creative reality, imagined reality, was close to that of appearances, real reality, and so artistic creation necessarily occupied an ambiguous domain halfway between the lived and the imagined, and therefore between sleep and wakefulness. Consequently the mannequin formed part of that trajectory propounded by Freud as the origin of the sinister: the disturbing journey among the most familiar things. The Surrealists' passion for the "petrification" of reality is also well known: mannequins ultimately transferred to the metaphorical fleshly body the petrification effected by mineral and wax. Thus it is no

Así también lo había visto Breton en el manifiesto surrealista de 1924 cuando se refería a que “lo maravilloso no siempre es igual en todas las épocas; lo maravilloso participa oscuramente de cierta clase de revelación general de la que tan sólo percibimos los detalles: estos son las ruinas románticas, el maniquí moderno, o cualquier otro símbolo susceptible de conmover la sensibilidad humana durante cierto tiempo”¹²².



HANS BELLMER, ÚNICA, 1958. Fotografía en blanco y negro sobre papel / B/W photograph on paper. 6 x 6 cm. Colección particular / Private collection

¹²² ANDRÉ BRETON, *Manifeste du surréalisme*, París, 1924. Vid.: ALFONSO DE LA TORRE, “El maniquí surrealista en la luz contemporánea”, en *En torno a lo transparente*, Ámbito Cultural-El Corte Inglés, Madrid, 2008.

surprise that they appear so frequently in Surrealist journals fired with Dalí's highly corporeal discourse: *Bocas de los maniquís. Heridas de San Sebastián* [Mouths of Mannequins, Wounds of St Sebastian].¹²⁰ Mannequins are reproduced in the fourth issue of *La Révolution Surréaliste* (15/VII/1925), photographed by Man Ray. Such admiration would seem logical on the anguished path that the Surrealists saw as the journey of human suffering. Arousing their admiration in an erratic existence in which few things seem worthy of note, with its lifeless eyes turning without finding rest, the mannequin is an object to be brought to life, a hybrid between a statue and an automaton, a conscientious lack of humanity without a soul on display to whoever happens to be passing, a kind of Dorian Gray whose real life is reflected in the mirror of the street, inhabiting the most inaccessible, dark, mysterious and desired spaces, staged in almost orthodox theatricality. The likeness in the shop window, “the art of the panoply”, is the fascination with the city during those years so well portrayed in 1929 by Louis Aragon in *Le Paysan de Paris* [The Peasant of

Paris]. That urban landscape, so often seen, yet not seen by ordinary inhabitants of the big city. That is also how Breton had seen it in the Surrealist Manifesto of 1924, when he referred to the fact that “the marvellous is not the same in every period of history: it partakes in some obscure way of a sort of general revelation only the fragments of which come down to us: they are the romantic *ruins*, the modern *mannequin*, or any other symbol capable of affecting the human sensibility for a period of time”.¹²¹



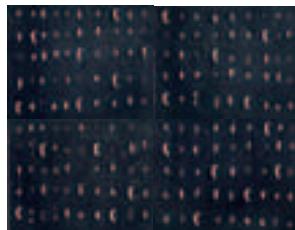
¹²⁰ SALVADOR DALÍ, “Sant Sebastià”, *L'Amic de les Arts*, no. 16, Barcelona, 21/VII/1927.

¹²¹ ANDRÉ BRETON, *Manifestoes of Surrealism*, trans. RICHARD SEAVER and HELEN R. LANE, Ann Arbor Paperbacks, ANN ARBOR, University of Michigan Press, 1972, p. 16. See ALFONSO DE LA TORRE, “El maniquí surrealista en la luz contemporánea”, in *En torno a lo transparente*, Madrid, Ámbito Cultural-El Corte Inglés, 2008.



1 SERIE PAISAJES (RECONSTRUCCIÓN), 1980

Técnica mixta. Barro cocido sobre lienzo
Mixed media. Fired clay on canvas
118 x 85 cm
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MNCARS, MADRID



2 NATURALEZAS, 1993-1994

Técnica mixta. Barro cocido, hilo de palomar y pintura aislante sobre lienzo
Mixed media. Fired clay, twine and insulating paint on canvas
Políptico / Polyptych, 300 x 380 cm
4 piezas / pieces, 150 x 190 cm c.u. / each
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MNCARS, MADRID



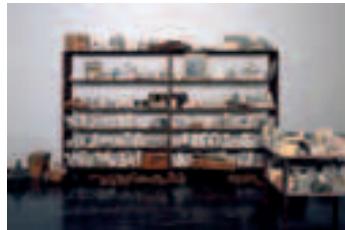
3.01 SILENCIO, 1995

3.02 TE PROMETO EL INFIERNO, 1995
Técnica mixta. Escayola, piedra, espejo y pelo
Mixed media. Plaster, stone, mirror and hair
300 x 700 x 200 cm
Dimensiones variables / Variable dimensions
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MNCARS, MADRID



4 LA CASA MISTERIOSA, 1996

Técnica mixta. Collage y diferentes objetos
Mixed media. Collage and different objects
71 x 40 x 20 cm
COLECCIÓN CARMEN CALVO



5 UN LUGAR LLANO Y DESNUDO
[0] EN EL CENTRO, 1996

Técnica mixta. Collage
Mixed media. Collage
250 x 600 x 200 cm
Dimensiones variables / Variable dimensions
COLECCIÓN IVAM, INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN, VALENCIA



6 UNA CONVERSACIÓN, 1996

Objetos varios / Various objects
200-250 x 200-250 x 200-250 cm
Dimensiones variables / Variable dimensions
COLECCIÓN CARMEN CALVO



7 SIN TÍTULO, 1996-1997

Técnica mixta sobre pizarra
Mixed media on blackboard
21 piezas / pieces, 100 x 130 cm c.u. / each

7.1 EL DESPEREZAMIENTO, EL BOSTEZO,
EL ESTORNUDO, 1997

7.2 EMANACIÓN, EXPLOSIÓN, 1996

7.3 L'EXCÈS DE PRESSION SUR UN BOUTON
ÉLECTRIQUE, 1997

7.4 LE FILOU SCRUPULEUX, 1997

7.5 PHYSIQUE DE BAGAGE, 1997

7.6 DE BAS EN SOIE LA CHOSE AUSSI, 1996

7.7 ON A FAIM DANS LA CHAMBRE,
C'EST VRAI..., 1997

7.8 ¿POR QUÉ ESTE SUEÑO ES TAN CORTO?, 1997

7.9 EL NÚMERO CUATRO HEMBRA SE ACERCA, 1997

7.10 LA PATERNITÉ, 1997

7.11 SERIE DE MIEMBROS, 1997

7.12 TOURNEMENTE = DÉCHARGE, 1996

7.13 OH! CREVER UN ABCÉS AU PUS LENT, 1997

7.14 SIN TÍTULO, 1997

7.15 QUAND NOUS SAURONS, 1997

7.16 À CHARGE DE REVANCHE ET À VERGE
DE RECHANGE, 1996

7.17 SE LEVANTA Y SACA SU PUÑAL, 1997

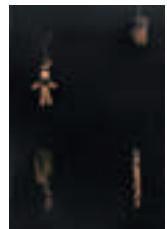
7.18 LE COLLIER DE GRIFFES, 1996

7.19 LA CHUTE DE L'URINE ET DES
EXCREMENTS, 1997

7.20 LES AMOURS JAUNES, 1996

7.21 DU DOS DE CUILLER AU CUL DE LA
DOUAIRIÈRE, 1997

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MNCARS, MADRID



8 EL GRAN TEATRO DEL MUNDO, 1998

Técnica mixta. Collage y caucho
Mixed media. Collage and rubber
200 x 140 cm
COLECCIÓN CARMEN CALVO



9 *INTERV(ALO)*, 1998

Técnica mixta. Armario con diferentes objetos
Mixed media. Wardrobe with different objects
195 x 65 x 39 cm
COLECCIÓN CARMEN CALVO



10 *LA DIVINA ENVIDIA*, 1998

Técnica mixta. Collage sobre tablero dorado con pan de oro
Mixed media. Collage on board covered in gold leaf
80 x 80 cm
COLECCIÓN CARMEN CALVO



11 *LLAMA AHORA PARA MEJOR EXPERIENCIA*, 1998

Técnica mixta. Collage y caucho
Mixed media. Collage and rubber
200 x 140 cm
COLECCIÓN CARMEN CALVO



12 *PÈRE LACHAISE*, 1998

Técnica mixta. Collage y fotografía
Mixed media. Collage and photograph
Díptico / Diptych. 122 x 190 cm c.u. / each
COLECCIÓN CARMEN CALVO



13 *ESTUVO USTED ABAJO*, 1999

Técnica mixta. Collage, fotografía y espejo
Mixed media. Collage, photograph and mirror
50 x 40 cm
COLECCIÓN CARMEN CALVO



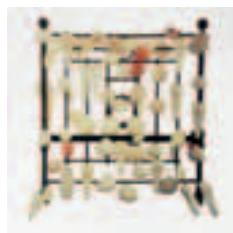
14 *LO SIENTO, ERNIE*, 1999

Técnica mixta. Collage y dibujo sobre papel
Mixed media. Collage and drawing on paper
124 x 88 cm
COLECCIÓN CARMEN CALVO



15 *NO ES LO QUE PARECE*, 1999

Técnica mixta. Collage y fotografía
Mixed media. Collage and photograph
190 x 122 cm
COLECCIÓN CARMEN CALVO



16 *¿DÓNDE ESTÁS?*, 2000

Técnica mixta. Collage y cera sobre elemento metálico
Mixed media. Collage and wax on metallic element
122 x 108 x 43 cm
COLECCIÓN CARMEN CALVO



17 *ET BLÈMI, JUSTEMENT*, 2000

Técnica mixta. Collage y fotografía
Mixed media. Collage and photograph
150 x 90 cm
COLECCIÓN CARMEN CALVO



18 JUEGO DE CONCEPTOS, 2000

Técnica mixta. Collage y fotografía
Mixed media. Collage and photograph
122 x 76 cm
COLECCIÓN CARMEN CALVO



19 LOS OJOS DE LOS POBRES, 2000

Técnica mixta. Collage y fotografía
Mixed media. Collage and photograph
122 x 92 cm
COLECCIÓN CARMEN CALVO



20 TRANQUILA CASA, ANTIGUAS PASIONES, 2000

Técnica mixta. Collage, caja de madera
y objetos de parafina
Mixed media. Collage, wooden box and
objects of paraffin
12 x 150 x 25 cm
COLECCIÓN CARMEN CALVO



21 C'EST LE MALHEUR, 2001

Técnica mixta. Collage y fotografía
Mixed media. Collage and photograph
110 x 150 cm
COLECCIÓN CARMEN CALVO



22 DESMESURADA, 2001

Técnica mixta. Vestido de niña y barro cocido
Mixed media. Girl dress and fired clay
Altura / height 70 cm ø 67 cm
COLECCIÓN CARMEN CALVO



23 MI CONOCIMIENTO Y MI VIDA..., 2003

Técnica mixta. Figura de barro, tela y vidrio
Mixed media. Clay figure, fabric and glass
Altura / height 57 cm ø 27 cm
COLECCIÓN CARMEN CALVO



24 ULISES, 2003

Técnica mixta. Objetos y silla
Mixed media. Objects and chair
60 x 50 x 40 cm
COLECCIÓN CARMEN CALVO



25 MI ALMA ESTÁ CANSADA DE LA VIDA, 2004

Técnica mixta. Collage y fotografía
Mixed media. Collage and photograph
170 x 110 cm
COLECCIÓN CARMEN CALVO



26 NO SÉ LO QUE PERSIGO AL CONVOCAROS, 2004

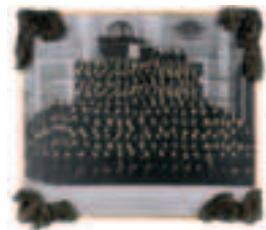
Técnica mixta. Collage sobre tablero dorado
con pan de oro
Mixed media. Collage on board covered in
gold leaf
80 x 80 cm
COLECCIÓN CARMEN CALVO



27 *ABD AL SALAM*, 2005
Técnica mixta. Collage y caucho
Mixed media. Collage and rubber
200 x 140 cm
COLECCIÓN CARMEN CALVO



28 *ESCALERA DE CORAZONES*, 2005
Técnica mixta. Collage y fotografía
Mixed media. Collage and photograph
123 x 291 cm
COLECCIÓN CARMEN CALVO



29 *Y QUIEN HAY QUIEN MIRE*, 2005
Técnica mixta. Collage y fotografía
Mixed media. Collage and photograph
193 x 166 cm
COLECCIÓN CARMEN CALVO



30 *CHANSON DE LA PLUS HAUTE TOUR*, 2006
Técnica mixta. Silla y objetos (sonido)
Mixed media. Chair and objects (sound)
131 x 60 x 45 cm
COLECCIÓN CARMEN CALVO



31 *QUE SE EVADAN FLORES EXTRAÑAS*, 2006
Técnica mixta. Collage y caucho
Mixed media. Collage and rubber
200 x 140 cm
COLECCIÓN CARMEN CALVO



32 *LA POESÍA ESTÁ EN OTRO SITIO*, 2008
Técnica mixta. Collage y fotografía
Mixed media. Collage and photograph
100 x 80 cm
COLECCIÓN CARMEN CALVO



33 *NO TENGO MOTIVO PARA SENTIRME MAL*, 2008
Técnica mixta. Hierro y cartón
Mixed media. Iron and board
158 x 74 x 13 cm
COLECCIÓN CARMEN CALVO

CARMEN CALVO, Valencia 1950.

www.carmencalvo.es

- 2013** Premio Nacional de Artes Plásticas concedido por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- 2012** Premio AECA al autor de la mejor obra o conjunto presentado por un artista español vivo, 31^a edición de ARCOmadrid en el stand de la galería Joan Prats, Barcelona.
- 2009** Medalla de la Facultat de Belles Arts de Sant Carles de Valencia.
- 1990** I Bienal Martínez Guerricabeitia, Universidad de Valencia.
- 1989** Premio Alfons Roig de la Diputación de Valencia.
- 1985** Beca Residencia en París. Ministerio de Asuntos Exteriores. I Premio de Pintura Lasalle Seiko, Barcelona.
- 1983** Beca de la Casa de Velázquez de Madrid, Ayuntamiento de Valencia.
- 1982** Beca Alfons Roig de la Diputación de Valencia.
- 1981** Beca del Ministerio de Cultura.
- 1980** Beca del Ministerio de Cultura.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES / SOLO EXHIBITIONS

- 2014** / *Carmen Calvo. Todas las sombras que el ojo acepta*, CEART, Centro de Arte Tomás y Valiente, Fuenlabrada.
- 2013-2014** / *Carmen Calvo. Colecciones de fisonomías*, Galería Rafael Ortiz, Sevilla.
- 2013** / *Carmen Calvo. Lo que se ha sentido ha sido lo que se ha vivido*, Fundación Antonio Pérez, Cuenca. *Carmen Calvo; Museo del Objeto Encontrado*, San Clemente, Cuenca. *El libro musical de caja abierto*, Vuela Pluma, Madrid. *El Festín de la araña*, Galería Fernández Braso, Madrid. *Anónimo e impropio*, Galería Alejandro Sales, Barcelona.
- 2012** / Instituto Cervantes, Burdeos. *Estética del desaliento*, Galería Benlliure, Valencia [c]. *Carmen Calvo. Dibuixos originals de les il·lustracions del llibre de la Temporada d'Òpera 2012-2013, editat per l'Associació amics del Liceu*, Galeria Joan Prats Artgràfic, Barcelona.
- 2011** / *Scènes*, Galeria Joan Prats, Barcelona. Sala Siglo Unicaja, Málaga, Cádiz, Ronda [c]. *Carmen Calvo: Doble o Nada*, Galería Rayuela, Madrid [c]. Michael Dunev Art Projects, Torroella de Montgrí, Girona. Galerie Guy Bärtschi, Ginebra.
- 2010** / *Calvo & Francisco Brines*, VI Festival de Poesía d'Oliva, Valencia, Sala de Exposiciones del Museo Etnológico de Oliva, Valencia [c]. *Personajes*, Galeria Altzerri, San Sebastián.
- 2009** / *Hombre Patata*, Jardín Botánico de la Universitat de València [c]. Galeria SCQ, Santiago de Compostela.
- 2008** / Mario Mauroner Contemporary Art, Viena. Galeria Art Lounge, Lisboa [c]. *Pizarras Bizzarras*, Escuela de Artes y Oficios, Logroño.
- 2007** / Galeria Joan Prats, Barcelona [c]. Michael Dunev Art Projects, Torroella de Montgrí, Girona. *La Maison Imaginare*, Hôtel des Arts, Toulon, Francia [c]. *Carmen Calvo*, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia [c]. Galerie Patrice Trigano, París. Galería Altzerri, San Sebastián.
- 2006** / *Carmen Calvo versus Francisco Brines*, Centro de Cultura Árabe de Mezze, Damasco [c]; Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Saint Esprit de Kaslik, Beirut [c] ARCO'06, Feria de Madrid, Parque Ferial Juan Carlos I, stand Diario *El Mundo*. Arte Español para el Exterior, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Fortaleza, Brasil [c]. *Carmen Calvo versus Francisco Brines*, Sala de Exposiciones Instituto Cervantes, Fez, Marruecos [c]; Sala de Exposiciones del Instituto Cervantes, Tetuán, Marruecos [c]. SEACEX, A *Colleccionadora de Memória*, Museu Afro Brasil, São Paulo [c]. *Carmen Calvo versus Francisco Brines*, Sala de Exposiciones del Instituto Cervantes, Tánger, Marruecos [c]; Sala de Exposiciones Instituto Cervantes, Casablanca, Marruecos [c].
- 2005** / Arte Español para el Exterior, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Centre PasquArt, Biel-Bienne, Suiza [c]. *Siglo XXI - Arte en la Catedral*, catedral de Burgos, Burgos. *Empatía*, Mahmoud Mokhtar Museum, El Cairo [c]. Galería SCQ, Santiago de Compostela. *Empatía*, Jordan National Gallery of Fine Arts, Amman, Jordania [c]. *Personajes a través del espejo*, Galería Guillermo de Osma, Madrid [c].
- 2004** / Galeria Joan Prats, Barcelona [c]. Galería Guy Bärtschi, Ginebra. Galería Altzerri, San Sebastián [c].
- 2003** / Galerie Academia - Mario Mauroner, Salzburgo, Austria [c]. Fundació 'la Caixa', Tarragona. Galería Colón XVI, Bilbao [c].
- 2002** / *Carmen Calvo*, Sala de Exposiciones Mauro Muriedas, Torrelavega [c]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Velázquez, Parque del Retiro, Madrid [c]. Galerie Patrice Trigano, París [c]. Galería La Escalera, Cuenca.

- 2001** / Galería Luis Adelantado, Valencia [c]. Palma Dotze Galeria d'art, Vilafranca del Penedès, Barcelona. Galería Trinta, Santiago de Compostela. *Carmen Calvo*, Sala de Cultura García Castañón, Pamplona [c].
- 2000** / Galería Ramis Barquet, Nueva York. Claudia Gian Ferrari Arte Contemporanea, Milán. *La linterna mágica*, Galería OMR, México DF.
- 1999** / Galería Fernando Santos, Oporto [c]. Caixa Galicia, Centro Cultural de Vigo [c]. Galerie Alice Pauli, Lausana, Suiza. Galería Academia Residenz, Salzburgo, Austria [c]. Palacio de Revillagigedo, Gijón [c]. Galería El Museo, Caracas. Museo de Arte Contemporáneo Sofía Ímber, Caracas. Conselleria de Cultura Educación y Ciencia, Valencia [c]. *Pensamientos*, Pabellón de los Mixtos de la Ciudadela de Pamplona, Navarra [c].
- 1998** / *The Mysterious House of Carmen Calvo*, Galería Salvador Díaz, Madrid; Galería Fernando Silio, Santander; CulturalCenter, Chicago, Illinois; Museo de Arte Moderno, Buenos Aires; Museo de Arte Moderno, México DF; Museo de Arte Moderno, Montevideo [c]; Galerie Thessa Herold, París [c]; Caixa Galicia, Centro Cultural, A Coruña [c]; Museo de Belles Arts de Valencia, Consorci de Museos de Comunitat Valenciana [c].
- 1997** / Galería SCQ, Santiago de Compostela. Galería Rafael Ortiz, Sevilla. Sala Robayera, Ayuntamiento de Miengo, Cantabria [c]. XLVII Bienal de Venecia, Pabellón de España, Joan Brossa y Carmen Calvo [c]. *The Mysterious House of Carmen Calvo*, Fischer Gallery, University of Southern California, Los Ángeles [c]. *Rastros de la Existencia*, Diputación de Málaga [c]. *Desplazamientos: siete artistas valencianos*, MIE Prefectural Art Museum, Tsu City, Japón [c].
- 1996** / Galería Antonia Puyó, Zaragoza [c]. Galería Luis Adelantado, Valencia [c]. Sala Amós Salvador, Logroño [c]. Galería Altzerri, San Sebastián. Galería Carles Taché, Barcelona [c].
- 1995** / Galería Francesc Machado, Girona. Galerie Thessa Herold, París [c]. Galería Pelaires, Palma de Mallorca.
- 1994** / Sala de Cultura Carlos III, Universidad Pública de Navarra, Pamplona [c] Galería Gamarra y Garrigues, Madrid.
- 1993** / Palau dels Scala. Diputació de València [c]. Galería Carles Taché, Barcelona [c].
- 1992** / Espais, Centre d'Art Contemporani, Girona [c]. Monasterio de Veruela, Zaragoza [c].
- 1990** / Galería Windsor Kulturgintza, Bilbao. Galería Parámetro, Santa Cruz de Tenerife. Galería Rafael Ortiz, Sevilla. Galería Fandos, Valencia [c]. Galería Carles Taché, Barcelona [c]. IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Centre del Carme, Valencia [c].
- 1989** / Galería Gamarra y Garrigues, Madrid [c].
- 1988** / Galería Luis Adelantado, Valencia [c]. Galería Pelaires, Palma de Mallorca [c]. Galería Michael Dunev, San Francisco.
- 1987** / Galería Gamarra y Garrigues, Madrid [c].
- 1985** / Galería Theo, Valencia. Museo Cas Natal Jovellanos, Gijón [c]. Casa Municipal de Cultura, Avilés [c].
- 1984** / Galería Miguel Marcos, Zaragoza.
- 1982** / Galería Theo, Valencia.
- 1979** / Galería Vandrés, Madrid [c].
- 1978** / Galería Yerba, Murcia [c].
- 1977** / Galería Buades, Madrid [c].
- 1976** / Galería Temps, Valencia [c].

[c] Catálogo / Catalogue

EXPOSICIONES COLECTIVAS (selección) / GROUP EXHIBITIONS (selection)

- 2013-2014** / *Estudis d'art*, Centre Cultural Bancaixa, Valencia. *Reyes y Reinas*, Vuela Pluma Ediciones, Madrid.
- 2013** / *Cadavre exquis - Suite méditerranéenne* (seleccionada por España), Musée Granet, Aix-en-Provence, Francia. *Pasión II. Colección Carmen Riera 2003-2013*, CAC Málaga, Centro de Arte Contemporáneo, Málaga. *El museo del Prado y los artistas contemporáneos*, Fundación Francisco Godia, Barcelona [c] *Arte y Espiritualidad*, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia [c]. *Encuentro y diálogo. Colecciones de Artes Visuales del Parlamento y Gobierno de Extremadura*, MEIAC, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz. Art Madrid, Madrid, stand Galería Benlliure; stand Galería Art Lounge. *Colección VII*, CA2M, Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid. *Mi familia y otros animales*, Galería Alejandro Sales, Barcelona. *Monstruo. Historias, promesas y derivas*, Fundación Chirivella Soriano, Palau Joan de Valeriola, Valencia. *Collective II*. Galerie Guy Bärtschi, Ginebra.
- 2012** / ARCOmadrid 2012, Madrid, stand Galería Joan Prats. Art'12, Madrid, stand Galería Benlliure; stand Galerie Art Lounge; stand Galerías Juan Gris/Rayuela. JUSTMAD3, Vuela Pluma Ediciones, Madrid. *Figuras de la Exclusión*, Museo San Telmo, San Sebastián [c]. *Trozos tramas trazos. El collage en la colección del IVAM*, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia [c]. *Arte como Vida. Colección Circa XX-Pilar Citoler*, Sala Kubo Kutxa, San Sebastián [c]. Zona MACO México Arte Contemporáneo, México DF, stand Mario Mauroner

Contemporary Art. *Identidad Femenina en la colección del IVAM*, IVAM y Acción Cultural Española. AC/E, Bogotá, Santiago de Chile, Buenos Aires, etc. [c]. *Genealogías Feministas en el Arte Español, 1960-2010*, MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo Castilla y León, León [c] Pinta, The Modern Contemporary Latin American Art Show, Londres. *El cicle de la vida, The Fife cycle, El ciclo de la vida - XXV anys Capella de Ministrers*, Centre Cultural La Nau, Universitat de València.

2011 / *De lo sagrado y lo profano. Un imaginario contemporáneo*, Sala Kubo-Kutxa, San Sebastián [c]. *Otras Naturalezas-Other Natures*, Intervenciones en los escaparate de El Corte Inglés en la calle Preciados, Madrid [c]. ARCOmadrid 2011, Madrid, stand Galería Rafael Ortiz; stand Galería SCQ; stand Galería Joan Prats; stand Galería Polígrafa Obra Gráfica; stand Galería Altzerri. Art Madrid, Madrid, stand Galería Benlliure, stand Galería Art Lounge, stand Galería Benlliure. *Obras maestras de la Pintura en la Colección del IVAM. Pasado, presente y futuro*, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia [c]. *Olor Color. Química. Arte y Pedagogía*, Laboratorio del Arts Santa Mònica, Barcelona [c]. *Identidad Femenina en la colección del IVAM*, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia [c]; Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Fortaleza, Brasil [c]. *Siglo XXI - Arte en la Catedral*, catedral de Burgos, Burgos [c]. *Panorama 2011*, Galería Rayuela, Madrid [c]. *Colección CAM de Arte Contemporáneo*, Sala de Exposiciones de la Lonja del Pescado, Alicante [c]. *1999/2011 Regards sur la Collection du Conseil général du Var*, Hôtel des Arts, Toulon, Francia [c]. *Ellas, Creadoras de los siglos XX y XXI*, Casa de Cultura, Navalcarnero, Madrid [c] *Guillermo de Osma muestra en Valladolid las rarezas de las Vanguardias*, Museo de la Pasión, Valladolid [c].

2010 / *Arte Español en la Colección del IVAM*, Shanghai Urban Planning Exhibition Center, Shanghai [c] *Cordeiros Arte Moderna e Contemporânea 2010-2011*, Museu da Alfândega, Oporto-Lisboa [c]. *Apostando nas Artes*, Casino da Póvoa, Oporto, Lisboa [c]. Arte Lisboa, Lisboa, stand Galería Art Lounge; stand Galería SCQ. ARCOmadrid 2010, Madrid, stand Galerie Guy Bärtschi; stand Galería Joan Prats; stand Galería Rafael Ortiz; stand Galería Polígrafa Obra Gráfica. Art Madrid, Madrid, stand Galería Benlliure; Galería Art Lounge. *L'écart absolu Charles Fourier*, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon, Francia [c]. *20 artistes, 20 cartells. Col·lecció d'art UPF*, XXè Aniversari Universitat Pompeu Fabra, Barcelona. Zona MACO México Arte Contemporáneo, México DF, stand Galería Rafael Ortiz. Art Dubai, Dubai, Emiratos Árabes Unidos, stand Galería Art Lounge. Art Mónaco, Mónaco, stand Galería Art Lounge. *20 ans déjà*, Galerie Guy Bärtschi, Ginebra. *La col·lecció*, Galería Palma Dotze, Villafranca del Penedès, Barcelona. *Donaciones*, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia [c]. *200-2010*, Michael Dunve Art Projects, Torroella de Montgrí, Girona. *La imatge actual dels Borja*, Sala Municipal Coll Alas, Ajuntament de Gandia, Gandia. *Obra sobre paper en la col·lecció de l'IVAM*, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia. *Vicente Aleixandre: 25 poemas, 25 artistas*, Sala de Exposiciones del Instituto Cervantes, Rabat. *El Dorado*, Galería Álvaro Alcazar, Madrid.

2009 / ARCOmadrid'09, Madrid, stand Galería Altzerri; stand Galería Joan Prats; stand Galería Polígrafa Obra Gráfica; stand Galerie Academia - Mario Mauroner; stand Galerie Guy Bärtschi; stand Galería Rafael Ortiz. Art Madrid'09, Madrid, stand Galería Benlliure; Galería Art Lounge. Arte Fiera Bologna'09, Bolonia, stand Galerie Patrice Trigano. Art Chicago, Chicago, stand Galería Altzerri. Arte Lisboa, Lisboa, stand Galería Art Lounge; Galería SCQ. *Homenaje a Vicente Aleixandre*, Ayuntamiento de Sevilla; Espacio Cultural Caja de Ávila, Las Navas del Marqués [c]; Casa de Cultura de Miraflores de la Sierra, Madrid; Museo de la Ciudad, Madrid [c]. *Blanco/Negro: sujeto, espacio y percepción*, Fundación Chirivella Soriano, Valencia [c] Museo de Bellas Artes de Castellón.[c]. *Conceptos tridimensionales*, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Fundación Bancaria, Alicante. *Exposición Arte y Arquitectura*, Fundación Bancaria, Valencia. *Doce artistas en el Museo del Prado*, Centro Cultural Bancaria, Valencia [c]; Museo de la Ciudad de Badajoz Luis de Morales, Badajoz; Centro Cultural de Bancaria, Valencia [c] . *Avec sexe ou pas*, Centre d'Art Contemporain ACMCM, Perpiñan [c] *La Línea Roja. Art Abstracto Español en la colección del IVAM*, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia [c]. Cordeiros Galeria, Oporto [c] *Aprendiendo a mirar, 25 años de la Galería Rafael Ortiz*, Galería Rafael Ortiz, Sevilla.

2008 / *Diálogos con el Agua*, Intermón Oxfam, Sala Apeadero de los Reales Alcázares, Sevilla [c]. *Exposición 1970-2001*, Fundació Suñol, Barcelona [c]. ARCO'08, Madrid, stand Galería Guillermo de Osma; stand Galería Joan Prats; stand Galería Polígrafa Obra Gráfica; stand Galería Rafael Ortiz; stand Galerie Academia - Mario Mauroner; stand Galerie Guy Bärtschi; stand *Ideas y propuestas para el arte en España* del Ministerio de Cultura. Art Madrid'08, Madrid, stand Galería Benlliure; stand Galería Art Lounge. *España 1957-2007*, Palazzo Sant'Elia, Palermo [c] Arte Fiera Bologna'08, Bolonia, stand Mario Mauroner Contemporary Art. *Éveil du Printemps*, Mario Mauroner Contemporary Art, Salzburgo. Exposición Colectiva Galería Art Lounge, Lisboa. *Miradas de Hoy. Fondos de la Colección del MACUF*, Instituto Cervantes, Varsòvia . Art Cologne'08, Colonia, stand Galería Altzerri. Art Brussels'08, Bruselas, stand Mario Mauroner Contemporary Art. Art Chicago'08, Chicago, stand Galería Altzerri. CIGE'08, Beijing, stand Galería Polígrafa Obra Gráfica; stand Galería Salvador Díaz. *XX Muestra Benlliure*, Galería Benlliure, Valencia. Art Basel'08, Basilea, stand Galería Joan Prats; stand Galería Polígrafa Obra Gráfica. BâleLatîna, Hot Art, Basilea, stand Galería Rafael Ortiz. Scope Art Basel, Basilea, stand Caprice Horn Galerie. *Light and Transition*, Caprice Horn Galerie, Berlín. Zona MACO México Arte Contemporáneo, México DF, stand Caprice Horn Galerie. Art Basel'08, Miami Beach, stand Galería Joan Prats; stand Galería Polígrafa Obra Gráfica. *La Feminidad en el arte*, Fundación Caja

Canarias, Santa Cruz de Tenerife [c]. *35th Anniversary Exhibition*, Galería Academia - Mario Mauroner, Viena. *Creadoras del siglo XX*, Fundación Caja Canarias, Santa Cruz de Tenerife [c]. *Photo Beijing*, Beijing, stand Caprice Horn Galerie. 2008 Korea International Art Fair, Seúl, stand Galería Caprice Horn. *La abstracción en la colección del IVAM*, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia [c]. FIART'08, Feria Internacional de Artesanía, Cuba, stand Galería Benlliure. *Feminae*, Galerie Guy Bärtschi, Ginebra. *One way, one ticket*, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia. *Reacción en cadena*, Galería Rafael Ortiz, Sevilla. *Nuevas Historias - a new view of Spanish Contemporary Photography*, Kulturhuset, Estocolmo [c]. Valencia Art'07, Hotel Astoria, Valencia, stand Galería Rafael Ortiz. *Collage*, Galería Sen, Madrid. *Exposición de Pintura UNICEF 2008*, Sala de Exposiciones del Palau de la Música, Valencia. *España [f.] Nosotras, las ciudades*, Año de España en China, Shanghai. Feriarte'08 Arte y Antigüedades, Madrid, stand Galería Benlliure. *Viento del Oeste Viento del Este*, Fondos de la Colección Caixa Galicia, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, México.

2007 / ARCO'07, Madrid, stand Galería Altzerri; stand Galería SCQ; stand Galería Guillermo de Osma; stand Galería Joan Prats; stand Galería Polígrafa Obra Gráfica; stand Galería Rafael Ortiz; stand Galería Academia - Mario Mauroner; stand Galería Guy Bärtschi. Art Madrid'07, Madrid, stand Galería Benlliure; stand Galería Art Lounge. Art Brussels'07, Bruselas, stand Galería Academia - Mario Mauroner. Art Cologne'07, Colonia, stand Galería Altzerri; stand Mario Mauroner Contemporary Art. FIAC'06, París, stand Galería Patrice Trigano. CIGE'07, Beijing, stand Galería Polígrafa Obra Gráfica. 2007 Korea International Art Fair, Seúl, stand Galería Polígrafa Obra Gráfica. Art Basel'07, Basilea, stand Galería Polígrafa Obra Gráfica; stand Galería Altzerri. *Doce artistas en el Museo del Prado*, Museo del Prado, Madrid [c]. *Ojos de Mar*, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia [c] *Los sueños del durmiente. Encuentros con el fotocollage de Juan Ismael*, Centro de Arte Juan Ismael, Caja Canarias, Fuerteventura [c]; Sala de Arte de CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife. [c] *Diálogos con el Agua*, Itermón Oxfam, Sala Deutsche Bank, Madrid; Caja Navarra, Zaragoza [c]; Museo Agbar de les Aigües, Barcelona [c]. *No hay arte sin obsesión*, Colección Circa XX-Pilar Citoler, Sede Fundación Caixa Galicia, Ferrol [c]. *Josep Renau 1907-2007 Centenario*, Universidad de Valencia [c]. Arte Lisboa, Lisboa, stand Galería Art Lounge. *A propósito de hombres y mujeres. Colección Artium*, ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, e Instituto Cervantes: Nueva York y Chicago [c]. *Un vistazo sobre mundos de la imagen divergentes*, Galería Marie-José van de Loo, Múnich. Valencia Art'07, Hotel Astoria, Valencia, stand Galería Rafael Ortiz. FIAC'07, París, stand Galería Guillermo de Osma. Estampa, Madrid, stand Galería Joan Prats; stand Galería Polígrafa Obra Gráfica. Art Basel'07, Miami Beach, stand Galería Joan Prats; stand Galería Polígrafa Obra Gráfica.

2006 / ARCO'06, Madrid, stand Galería SCQ; stand Galería Guy Bärtschi; stand Galería Colón XVI; stand Galería Rafael Ortiz; stand Galería Joan Prats. Art Madrid, Pabellón de Cristal de la Casa de Campo, Madrid, stand Galería Benlliure. *Visiones y Sugerencias. Exposición colectiva en homenaje al Quijote*, Ayuntamiento de Sitges, Sitges; Sala de Exposiciones del Instituto Cervantes, Tánger, Marruecos [c]. *Tiempos de libertad. Arte en España de 1975 a 1990*, Ibercaja, Zaragoza [c] Centro Cultural Las Claras, Murcia [c]; Unicaja, Almería [c]; Caja Granada, Granada [c]; Unicaja, Málaga [c]; Torreón de Lozoya, Segovia [c]; Centro Social Caixanova, Ourense [c]. *La visión impura. Fondos de la Colección Permanente*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid [c]. Art Paris'06, Grand Palais, París, stand Galería Patrice Trigano; stand Galería Guillermo de Osma; stand Galería Colón XVI; stand Galería Punto. Art Brussels'06, Bruselas, stand Galería Guy Bärtschi; stand Galería Patrice Trigano. Art Chicago, Chicago, stand Galería Altzerri. *Picasso to Plensa*, Salvador Dalí Museum, Saint Petersburg, Florida [c] *Fragmentos del todo. Arte Español actual en la colección del MACUF*, Unión FENOSA - Instituto Cervantes, Nápoles [c]. *Arte Español del siglo XX en la colección BBVA*, Sala de Exposiciones BBVA, Palacio del Marqués de Salamanca, Madrid [c]. Art Basel'06, Basilea, stand Galería Joan Prats, stand Galería Polígrafa Obra Gráfica. *Arte Español del siglo XX en la colección BBVA*, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia [c]. *Creadores solidarios amb Rudraksha*, Universitat de València, Galería La Nau, Valencia. *Paradiso & Inferno*, Mario Mauroner Contemporary Art, Salzburgo, Austria. *Jocs Florals a Cavanilles*, Sala Call Asas, Obres Socials de la CAM, Gandía, Valencia; Sala d'Exposicions del Centre Cultural de la CAM, Torrente, Valencia [c]. *Colección Caixa Galicia*, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia [c]. *Instalaciones en la colección del IVAM*, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia. *Metamorfosis de la escultura en la colección del IVAM*. De barro y yeso, Castillo de Santa Barbara, Alicante [c]. 10 Mostra Biennale d'Architettura di Venezia, Pabellón de España, Venecia [c]. *Arte para espacios sagrados*, Fundación Carlos Amberes, Madrid. XIX Muestra Benlliure, Galería Benlliure, Valencia. FIAC'06, París, stand Galería Patrice Trigano. Art Cologne'06, stand Galería Altzerri; stand Mario Mauroner Contemporary Art; stand Galería Polígrafa Obra Gráfica. Valencia Art, Feria de arte, Hotel Astoria, Valencia. Arte Lisboa, Lisboa, stand Galería Art Lounge. *Territorio de mujeres. Colecciones del IVAM y Caixa Galicia*, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia [c]. Art Basel'06, Miami Beach, stand Galería Joan Prats; stand Galería Polígrafa Obra Gráfica. ArtBeijing, Beijing, stand Galería Joan Prats; stand Galería Polígrafa Obra Gráfica.

2005 / ARCO'05, Madrid, stand Galería Colón XVI; stand Galería Patrice Trigano; stand Galería Altzerri; stand Galería Rafael Ortiz; stand Galería Guy Bärtschi; stand Galería Polígrafa Obra Gráfica. Arte Fiera Bologna'05, Bolonia, stand Galería Patrice Trigano. *Les antiquaires du siècle XX*, Bruselas. Galería Patrice Trigano, París. Pavillon des Antiquaires, París. *A través del rostro. El retrato en la colección de fotografía del IVAM*, Fundación Astroc, Madrid [c] *Tiempos de libertad. Arte en España de 1975 a 1990*, Sala de Exposición del

Centro Cultural CaixaNova, Vigo [c]. *Grandes Formatos*, Galería Rafael Ortiz, Sevilla. *Tiempos de libertad*, Centro Cultural Cajastur, Palacio Revillagigedo, Gijón [c]. *Mirar no es suficiente*, Colección del Consejo Superior de Deportes, Centro de Arte y Creación de Ses Voltes, Palma de Mallorca [c]. *Tiempos de libertad. Arte en España de 1975 a 1990*, Sala Fundación Caja Vital Kutxa, Vitoria [c]. *Jocs Florals a Cavanilles, Art, Natura i Poesía*, Jardí Botanic de la Universitat de València [c]. *Siglo XXI - Arte en la Catedral*, catedral de Burgos, Burgos [c]. Valencia Art'05, Feria de arte, Hotel Puerta Valencia. Galería Rafael Ortiz, Sevilla. XVIII Muestra Benlliure, Galería Benlliure, Valencia [c]. *Tiempos de libertad. Arte en España de 1975 a 1990*, Edificio Botines de Gaudí, Sede Social de Caja España, León [c]. *El Mayor Valle. La Colección del Consejo Superior de Deportes*, Museo de Adra, Adra, Almería [c]. FIAC'05, París, stand Galerie Patrice Trigano. Art Cologne'05, stand Galería Altzerri; stand Galería Colón XVI. *Tiempos de libertad. Arte en España de 1975 a 1990*, Espacio Cultural de Caja de Ávila, Palacio Los Serrano, Ávila [c]. Subasta AdELA, Madrid [c]. *Visiones y Sugerencias. Exposición colectiva en homenaje al Quijote*, Ayuntamiento de Sitges, Barcelona [c]. *Tiempos de libertad. Arte en España de 1975 a 1990*, Sala Amós Salvador, Logroño [c]. *La boîte en valise*, Galería Nieves Fernández, Madrid. 25 anys: *Becats Alfons Roig*, Sala Parpalló, Valencia [c]. *La Fotografía en la colección del IVAM*, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia [c]. *Señas de identidad. Colección Circa XX*, Sala de Exposiciones del Palacio Episcopal, Málaga [c].

2004 / *La colección de arte del CSD*, Madrid. *Tinieblas*, Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón. *El cos maltratrac*, Sala Martínez Guerricabeitia, Universitat de València; Universitat d'Estiu de Gandia [c]. *Locales y visitantes*, Galería Meta, Madrid. FIAC'04, París, stand Galerie Patrice Trigano; stand Galerie Academia. IX Bienal Internacional de Fotografía de Córdoba. *From Art to Nature*, colección de Arte y Naturaleza, PHE 04. ARCO'04, Madrid, stand Galerie Patrice Trigano; stand Galerie Academia - Mario Mauroner; stand Galería Altzerri; stand Galería Rafael Ortiz. Art Brussels'04, Bruselas, stand Galerie Academia - Mario Mauroner; Galerie Guy Bärtschi. Palm Beach Contemporary Art Fair, stand Galerie Guy Bärtschi; stand Galería Colón XVI.

2003 / *Arte Lisboa*, Lisboa, stand Galerie Patrice Trigano. ARCO'03, Madrid, stand Galerie Patrice Trigano; stand Galerie Academia - Mario Mauroner; stand Galería Altzerri. Art Brussels'03, Bruselas, stand Galerie Patrice Trigano. 20 Aniversario Galería Altzerri, San Sebastián. *Sobre papel*, Galería Antonio de Barnola, Barcelona. FIAC'03, París, stand Galerie Patrice Trigano. Art Chicago, Chicago, stand Galería Altzerri. Art Cologne, Colonia, stand Galerie Academia. *Cuatro dimensiones. Escultura en España, 1978-2003*, Museo Patio Herreriano, Valladolid [c]. *Con la palabra y la imagen. 25 años de Constitución Española*, Fundación Pablo Iglesias, Madrid [c]. *Las Bellas Artes en el siglo XX. Valencia, 1940-1990*, Reales Atarazanas, Valencia [c].

2002 / *Suite Europa 2002. 18 artistas reunidos con motivo de la Presidencia Española de la Unión Europea en 2002*, Ministerio de Asuntos Exteriores [c]. Art Miami'02, Miami. ARCO'02, Madrid, stand Galería Luis Adelantado; stand Galería Fernando Santos; stand Galerie Patrice Trigano [c]. Art Chicago'02, Chicago, stand Galería Luis Adelantado. *Selección de Fondos del Museo de Arte Contemporáneo Unión FENOSA*, Monasterio de Xagoaza, O Barco de Valdeorras, Ourense. Arte Fiera Bologna'02, Bolonia, stand Galerie Patrice Trigano. FIAC'02, París, stand Galerie Patrice Trigano. 12 Artistas Internacionales: Arman, A. R. Penck, Antoni Tàpies, Antonio Saura, Carmen Calvo, Cisco Jiménez, Jaume Plensa, Jorge Galindo, Julián Schnabel, Markus Lüpertz, Rainer Fetting, Santiago Ydáñez, Galería Fernando Santos, Oporto.

2001 / *Desire. Ein Bilderbuch zur gleichnamigen Ausstellung*, Galleria d'Arte Moderna, Bolonia [c]. *Encrucijada. Reflexiones en torno a la pintura actual*, Sala de Exposiciones de Plaza de España, Comunidad de Madrid [c]. Art Miami'01, Miami, stand Galería Luis Adelantado. ARCO'01, Madrid, stand Galería Luis Adelantado; stand Ramis Barquet Gallery; stand Galería Fernando Santos; stand Galería OMR [c]. Foro Sur'01, Feria Iberoamericana de Arte Contemporáneo, Cáceres, stand Galería Luis Adelantado; stand Ramis Barquet Gallery. Art Chicago'01, Chicago, stand Galería Luis Adelantado. *La Colección del Museo Nacional de Arte Reina Sofía: de Picasso a毕加索*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires [c]. *Ideas sobre el concepto, aproximación a la escultura española actual*, Sala de Armas de la Ciudadela, Pamplona [c]. *La Colección del IVAM*, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia [c].

2000 / ARCO'99, Madrid, stand Galería Luis Adelantado; stand Galerie Thessa Herold; stand Galerie Academia Residenz; stand Adriana Schmidt Gallery; stand Galería Fernando Santos; stand Galería OMR; stand Ramis Barquet Gallery [c]. *Arte Español de los años 80 y 90 en las colecciones del MNCARS*, Zacheta Galería, Varsovia [c]. FIA'00, Feria Iberoamericana de Arte, Caracas, stand Galería Luis Adelantado. Artissima, Turín, stand Galería Luis Adelantado. Art Cologne, Colonia, stand Galería Fernando Santos. *Artistas Valencianos 2000. Gabinete de un coleccionista*, Espai d'Art Lambert, Xàbia, Alicante [c]. *Martínez Guerricabeitia. Biennals 1990-1999 (adquisiciones)*, Universitat de València. *Imágenes yuxtapuestas. Colección Argentaria*, Museo Municipal de Málaga. Art Chicago'00, Chicago, stand Galería Luis Adelantado. *Quaderns 2000*, Centre Cultural Tecla Sala, L'Hospitalet de Llobregat, Barcelona [c]. *Viaje a la semilla*, Museo de Teruel [c]. *Año 1000-año 2000. Dos milenios en la historia de España*, Centro Cultural de la Villa, Madrid [c]. *Catálogo de la colección de Arte Contemporáneo Fundació 'la Caixa'*, Barcelona. FIAC'00, París, stand Galería Luis Adelantado.

1999 / Art Miami'99, Miami, stand Galería Luis Adelantado. ARCO'99, Madrid, stand Galería Luis Adelantado; stand Galerie Thessa Herold; stand Galerie Academia Residenz; stand Adriana Schmidt Gallery; stand Galería Fernando Santos [c]. *Artistas Españoles para*

el Tibet Libre, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid [c]. Art Brussels'99, Bruselas, stand Galerie Thessa Herold; stand Galerie Academia [c]. *Pintura valenciana del siglo XX*, Patrimonio Artístico de Bancaja, Valencia [c]. Art Chicago'99, Chicago, stand Galería Luis Adelantado [c]. FIA'99, Feria Iberoamericana de Arte, Caracas, stand Galería Luis Adelantado [c]. 6 x 15, Museu de Belles Arts de València, Sant Pius V, Valencia [c]. FIAC'99, París, stand Galerie Thessa Herold; stand Galería Alice Pauli [c]. Art Cologne'99, Colonia, stand Galería Adriana Schmidt [c].

1998 / ARCO'98, Madrid, stand Galería Luis Adelantado; stand Galerie Thessa Herold [c] *Territorio Plural: 10 años Colección Testimonio*, Sala de Exposiciones 'la Caixa', Madrid [c]. *Pasajes de la Colección. Colección de Arte Contemporáneo Fundació 'la Caixa'*, Palacio de los Condes de Gabia, Granada [c] Art Chicago'98, Chicago, stand Galería OMR [c]. ArteBA Feria de Arte Contemporáneo, Buenos Aires, stand Galería Luis Adelantado. *Essències 3*, Centre d'Exposicions Casa Sollerí, Palma Mallorca [c] *Carmen Calvo: Tres Collages*, Galería OMR, México DF. *Homenaje a ARCO*, Galería Cavecanem, Sevilla. FIA'98, Feria Iberoamericana de Arte, Caracas, stand Galería Luis Adelantado [c]. Art 29 Basel, Basilea, stand Galerie Alice Pauli. Expoarte'98, Guadalajara, México, stand Galería Adriana Schmidt; stand Galería Luis Adelantado. *Spanien*, Mario Maurer Contemporary Art, Salzburgo, Austria [c] *Autour de Georges Duby*, Galerie d'Art du Conseil Général des Bouches du-Rhône, Aix-en-Provence, Francia [c].

1997 / ARCO'97, Madrid, stand Galería Luis Adelantado; stand Galería Rafael Ortiz; stand Galería Jorge Mara; stand Galería La Nave; stand Galería Antonia Puyó; stand Galería Carles Taché [c] *Carmen*, Sala de Exposiciones, Ayuntamiento de Bellreguard, Valencia. *Arte Español para el fin de siglo*, Reales Atarazanas, Valencia [c]. *Una mirada tensa*, Galería Marlborough, Madrid [c]. *Essències (2)*. *Col·lecció Ernesto Ventós Omedes*, Museu de Granollers, Barcelona [c] *Raó i sensibilitat*, Fundació 'la Caixa', Vic, Barcelona [c]. *Quaderns de l'Escola*, Facultad de BB.AA., Universitat Politècnica de València [c]. *Ecos de la materia*, Reales Atarazanas, Valencia [c]. *Luz y Bruma. Concepto y sentimiento*, Palacete del Embarcadero, Santander [c]. FIA'97, Feria Iberoamericana de Arte, Caracas, stand Galería Luis Adelantado [c]. Expoarte'97, Guadalajara, México, stand Galería Luis Adelantado [c]. *Colección de Arte Contemporáneo Fundació 'la Caixa'*, Ayuntamiento de Murcia. *Comunidad Valenciana: Un proyecto de futuro*, Sala de Exposiciones del Parlamento Europeo, Estrasburgo, Francia. *Descoberta de la Col·lecció*, MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona [c]. *Comité Ciudadano Anti Sida*, Club Náutico de Valencia.

1996 / ARCO'96, Madrid, stand Galería Luis Adelantado; stand Galería Jorge Mara; stand Galería Antonia Puyó; Pabellón Comunidad Valenciana, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Centre Julio González [c] *Exposición de Pintura Valenciana*, UNICEF, Palau de la Música y Congresos, Valencia. *Col·lecció d'Art Contemporani Fundació 'la Caixa'*, Centre Cultural de la Fundació 'la Caixa', Lleida [c]. *Fons per a una col·lecció II*, MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona [c]. Art 27 Basel, Basilea, stand Galería Luis Adelantado; stand Galería Jorge Mara. *Aquellos 80. Pintura y Escultura*, Sala Prudencio, Madrid. *Frente al SIDA*, Arte Reale, Madrid. Expoarte'96, Guadalajara, México, stand Galería Luis Adelantado. FIAC'96, París, stand Galerie Thessa Herold; stand Galería Jorge Mara. *A Pascual Lucas, Espai Lucas*, Valencia [c]. *Art Espanyol per a la fi de segle*, Centre Cultural Tecla Sala, L'Hospitalet de Llobregat, Barcelona [c]. *Ecos de la Materia*, MEIAC, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz [c].

1995 / UNICEF. *Programa ProAndes*, Hotel Astoria Palace, Valencia. *Exposición 20 mujeres artistas*, III Semana de las mujeres de la Comunidad de Madrid, Consejería de Presidencia, Dirección General de la Mujer, Madrid [c] ARCO'95, Madrid, stand Galería Carles Taché; stand Galería La Nave. Art 26 Basel, Basilea, stand Galería Luis Adelantado; stand Galería Jorge Mara. *Visto y no visto*, Galería Carmen Gamarra, Madrid. Galería Carles Taché, Barcelona. *Regards Croisés. (Euvres de la Collection d'Art Contemporain de la Fondation 'la Caixa')*, Centre d'Échanges de Perrache, Lyon [c]. *Parpalló 15/41*, Centre Cultural de la Beneficència, Valencia [c]. FIAC'95, París, stand Galerie Thessa Herold; stand Galería Jorge Mara. *Colección Testimonio 1994-1995. Fundació 'la Caixa'*, Palma de Mallorca [c]. I Trienal de Arte Gráfico, *La Estampa Contemporánea*, Salas Palacio Revillagigedo, Asturias [c].

1994 / *Fin de siglo. Col·lecció Testimoni*, Fundació 'la Caixa', Diputación de Huesca [c] *Artistes pel Tercer Món*, Patronat Sud-Nord, Solidaritat i Cultura de la Universitat de València; Sala de Exposiciones de Ibercaja, Valencia. *Galería de Retratos*, Sala de Exposiciones del Círculo de Bellas Artes, Madrid; Museo de Bellas Artes de Sevilla [c]. *Sota marbre blau. 8 de març*. Dia Internacional de la Dona treballadora, Institut Valencià de la Dona, Generalitat Valenciana; Sala de Exposiciones de Ibercaja-Obra Cultural, Valencia. *Espacio 94*, Galería La Nave, Valencia. Galería Gamarra y Garrigues, Madrid. Realización de trabajos en el European Ceramics Word Centre SG'S, Hertogenbosch, Holanda. *Un siglo de pintura valenciana, 1880-1980. Intuiciones y propuestas*, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia; Museo Nacional de Antropología, Madrid [c] Edición de Serigrafías en el XXV Aniversario de la Universidad Politécnica, Sala de Exposiciones de la UPV, Valencia. *Zapatos usados & Talleres de Artistas*, Fundación Pilar y Joan Miró, Mallorca; Salón Gaudí, Palacio Victoria Eugenia, Recinto Ferial de Montjuïc, Sala Samper, Barcelona [c].

1993 / ARCO'93, Madrid, stand Galería Carles Taché. *Ver a Miró. La irradiación de Miró en el Arte Español*, Fundació 'la Caixa', Barcelona-Madrid [c]. Imparte un taller en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. *Col·lecció Testimoni*, Fundació 'la Caixa', Museu d'Art Contemporani d'Eivissa, Ibiza [c]. Art 24 Basel, Basilea, stand Galería Gamarra y Garrigues. *Homenatge a Miguel Hernández*, Palau dels

Scala, Diputació de València. *Dibujos*, Galería Carles Taché, Barcelona. *XXV Aniversari (1968-1993). Les coertes de l'Avenir*, Editorial 3 i 4, Galería La Gallera, Valencia. *Arte Español en la Colección de Arte Contemporáneo*, Fundació 'la Caixa', Centre Cultural Tecla Sala, L'Hospitalet del Llobregat, Barcelona [c]. Centro de Arte Moderno Ciudad de Oviedo, Oviedo [c]. II Bienal d'Art pro Iltuita contra la Sida, Palau de la Virreina, Barcelona [c].

1992 / *Obras en pequeño formato*, Galería Levy, Madrid. *Las colecciones del IVAM. Adquisiciones 1985-1991*, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia [c]. Arte Activo. *Selección de obras de la Fundación Peter Stuyvesant*, Fundación Joan Miró, Barcelona [c]. *L'Art Actiu-Art Works*, Fundación Peter Stuyvesant-Fundación Joan Miró, Barcelona [c]. *El Arte funciona*, Fundación Peter Stuyvesant, La Lonja, Zaragoza [c]. *L'Art funcionant*, Fundación Peter Stuyvesant, Museu de la Ciutat, Valencia [c]. *Theo Colección*, Galería Theo, Valencia. Curso impartido a estudiantes de la School of Visual Arts de Nueva York, Escuela de Arte Massana de Barcelona. *Expo'92*, Pabellón Comunidad Valenciana. Sala de Exposiciones del Colegio de Arquitectos de la Comunidad Valenciana. *Diez en Diez*, Galería Nave 10, Valencia. *Col.lecció Testimoni 91-92*, Sala Sant Jaume, Fundació 'la Caixa', Barcelona [c]. *Tropismes. Col.lecció d'Art Contemporani*, Fundació 'la Caixa', Centro Cultural Tecla Sala, Hospitalet de Llobregat, Barcelona [c]. *Arte en España, 1965-1990*, Museo Rufino Tamayo, México DF; Museo de Arte Moderno, Bogotá [c]. *Kulturgintza-Igorre: Colección Sáenz de Gorbea*, Igorreko Industrialdea, pab. A2-A3, Igorre, Bizkaia [c]. Museo de Arte Contemporáneo Sofía Ímber, Caracas [c]. *Col.lecció Testimoni*, Fundació 'la Caixa', Llotja, Dirección General de Cultura [c].

1991 / *Spanische Kunst. Aktualität und Tradition*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlín [c]. *Què se n'ha fet dels 80?*, Sala Montcada de la Fundació 'la Caixa', Barcelona [c].

1990 / *Sin coartada (Lo bello y lo obsceno)*, Sala de Exposiciones de la Universidad de Valencia [c]. X Salón de los 16, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid [c]. I Bienal Martínez Guerricabeitia, Universidad de Valencia [c]. *Espacio 90*, Galería Theo, Valencia; Galería Theo, Barcelona. Art 21 Basel, Basilea, stand Galería Gamarra y Garrigues. *Esculturas*, Galería Gamarra y Garrigues, Madrid. *Ateliers Portes Ouvertes*, Saint-Denis, París. 16 Artistes, L'Usine, La Plaine-Saint-Denis, París. *La otra cara de la acuarela*, Galería Edgar Neville, Alfafar, Valencia [c].

1989 / *París, por supuesto*, Casa de España, París [c]. ARCO'89, Madrid, stand Galería Luis Adelantado. *Modos de ver*, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Centre del Carme, Valencia [c]. *On és el temps?*, Estación de França, Barcelona [c]. *Ateliers Portes Ouvertes*, Saint-Denis, París. *La postal del verano*, Galería Rafael Ortiz, Sevilla. *Mediterráneos*, Galería Theo, Valencia; Sala Cellini, Madrid.

1988 / *Dix Artistes Exposent*, Salle de la Légion d'Honneur, Saint-Denis, París. *Naturalezas Españolas, 1940-1987*, Palacio Sástago, Zaragoza; Ateneo Mercantil, Valencia [c]. *Modos de ver*, Círculo de Bellas Artes, Madrid; Pabellón Mudéjar, Sevilla [c]. ARCO'88, Madrid, stand Galería Gamarra y Garrigues. *Exposición del Nuevo Edificio*, Presidencia del Gobierno, Oficina del Portavoz, Madrid [c]. *The Language of the Fan. Contemporary Spanish Artist Interpretations*, Banco Exterior de España, Nueva York [c]. *Alfons Roig i els seus amics*, Sala Parpalló, Palau dels Scala, Diputació de València [c].

1987 / *Alegria de vivir. Arte español de la Colección Peter Stuyvesant*, Amsterdarn; Buitenvelder [c]. II Salon de Montrouge, Montrouge, París [c]. *Panorama 87*, Galería Theo, Valencia. *La generación de los 80*, Arte Eder Museoa, Vitoria [c]. *L'Art Contemporain en Seine*, Saint-Denis, París. *Naturalezas Españolas, 1940-1987*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid [c]. *Papiers Collés*, Universidad de Valencia [c].

1986 / *Proyecto para una colección*, Galería Theo, Valencia; Galería Theo, Barcelona; Galería Sur, Santander. *Pintores en Residencia*, Cité Internationale des Arts, París. *Ateliers Portes Ouvertes*, Saint-Denis, París [c].

1985 / *Otros abanicos*, Fundación Banco Exterior de España, Madrid; Casa de Velázquez, Madrid [c]. Salle Comtesse, París [c]. *Panorama 85*, Galería Theo, Valencia. *Artistas de la Galería*, Galería Fernando Vijande, Madrid.

1984 / *Écritures dans la Peinture*, Centre National d'Art Contemporain, Niza; Centro Cultural Villa, Madrid [c]. *Panorama 84*, Galería Theo, Valencia; Casa de Velázquez, Madrid [c]. *Presagios. Nuevas Imágenes*, Círculo de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife [c].

1983 / *Preliminari*, I Bienal Nacional de Artes Plásticas, Zaragoza, La Coruña, Barcelona, Madrid, Sevilla, Santander [c]. *Mosaico 83*, Galería Fernando Vijande, Madrid. *El Viaje*, Fundación Joan Miró, Barcelona. *Spank Egen Art*, Liljevalchs Kinstshall, Estocolmo; Malmö; Oslo [c]. *Madrid II Parte*, Galería Fernando Vijande, Madrid. *Becas Alfons Roig*, Sala Parpalló, Valencia [c].

1982 / ARCO'82, Madrid, stand Galería Fernando Vijande. *Veintiséis pintores, trece críticos*. *Panorama de la Joven Pintura Española*, Caixa de Pensiones, Barcelona, Valencia, Alicante, Madrid, Sevilla, Cáceres, Santander.

1981 / *Exposición Becarios Artistas Jóvenes 1980*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid. *30 Artistas Valencianos*, Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Valencia; Maguncia; Bolonia [c]. *Premio Cáceres de Pintura*, Museo de Arte Contemporáneo-Casa de los Caballos, Cáceres [c]. *El Retrato*, Sala Parpalló, Valencia [c].

1980 / *New Images from Spain*, The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York; San Antonio; San Francisco; Corpus Christi; Colorado; Albuquerque [c].

- 1978** / *Homenaje a Jorge Manrique*, Museo Arqueológico y Palacio de la Diputació de València.
- 1977** / *Seis Artistas Valencianos*, Galería Sen, Madrid.
- 1976** / Galería Temps, Valencia.
- 1975** / *Els altres 75 anys de la Pintura Valenciana*, Galería Punto, Valencia. Galería Val i 30, Valencia.
- 1970** / Círculo de Bellas Artes, Valencia.
- 1969** / *Nuestro yo*, Círculo Universitario, Valencia [c].

[c] Catálogo / Catalogue

OBRAS EN MUSEOS Y COLECCIONES / WORKS IN MUSEUMS AND COLLECTIONS

- Alicia Koplowitz Fonsagrada S.L.
- Arabako Arte Ederretako Museoa, Vitoria-Gasteiz
- Artium Vitoria, Vitoria-Gasteiz.
- Banco Exterior de España, Madrid.
- Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante.
- Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria.
- Chillida Seguridad.
- Col.lecció Testimoni de 'la Caixa', Barcelona.
- Colección Aena de Arte Contemporáneo.
- Colección Argentaria-BBVA, Madrid.
- Colección Banco de España, Madrid.
- Colección Caja de Burgos.
- Colección Caja Madrid.
- Colección Casa Velázquez, Madrid.
- Colección Consejo Superior de Deportes, Madrid.
- Colección de Arte Contemporáneo, Asociación de Amigos de ARCO, Madrid.
- Colección de Arte Contemporáneo, Ayuntamiento de Pamplona.
- Colección de Arte Contemporáneo, Fundació 'la Caixa', Barcelona.
- Colección de Arte Contemporáneo, Madrid.
- Colección de Arte del Ayuntamiento de Miengo, Cantabria.
- Colección Ernesto Ventós Omedes, Barcelona.
- Colección Lambert, Bruselas.
- Colección Los Bragales, Cantabria.
- Colección Martínez Guerricabeitia.
- Colección Museo de la Ciudad, Valencia.
- Colección Ordóñez-Falcón, San Sebastián.
- Colección Circa XX-Pilar Citoler, Madrid.
- Comunidad de Madrid.
- CTAC, Colegio Territorial de Arquitectos de Castellón.
- CTAV, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia.
- Diputación Provincial, Valencia.
- Escuela Superior de Arte y Diseño de La Rioja, Logroño.
- European Ceramic Workcentre, Hertogenbosch, Países Bajos.
- FNAC, Fonds National d'Art Contemporain, París.
- Fundación Amigos del Museo del Prado.
- Fundación Antonio Pérez, Diputación de Cuenca, Cuenca.
- Fundación Azcona, Madrid.
- Fundación Bancaixa, Valencia.
- Fundación Caixa de Pensiones, Madrid y Barcelona.

Fundación Caixa Galicia.
Fundación Chirivella Soriano, Valencia.
Fundación Coca-Cola España, Madrid.
Fundación Focus Abengoa.
Fundació Josep Suñol, Barcelona.
Fundación Peter Stuyvesant, Ámsterdam.
Fundación Sorigué.
Fundación Unicaja Andalucía.
Gómez Acebo & Pombo Abogados (Gapo, S.L.).
Hôtel des Arts, Toulon, Francia.
IAACC Pablo Serrano, Zaragoza.
Instituto Cervantes.
Instituto Cervantes, Praga.
Instituto de Empresa.
IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia.
Juan Abelló Torreal, S.A.
MACBA, Museo de Arte Contemporáneo, Barcelona.
MEIAC, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz.
Mie Prefectural Art Museum, Tsu, Japón.
Museo Catedral de Burgos, Burgos.
Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imbert, Caracas.
Museo de Arte Contemporáneo Unión FENOSA.
Museo de Arte de Torrelaguna, Torrelaguna.
Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.
Museo Marugame Hirai, Kobe, Japón.
Museo Municipal de Madrid, Madrid.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS, Madrid.
Patio Herreriano, Valladolid.
Patrimonio Bancaixa, Valencia.
Prosegur Compañía de Seguridad, S.A.
The Chase Manhattan Bank, Nueva York.
The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.
Universitat de València, Valencia.
Universitat Politècnica de València, Valencia.

BIBLIOGRAFÍA / BIBLIOGRAPHY

- 2013** / DE LA TORRE, A.: Texto y comentarios de obras, en *Carmen Calvo. Lo que se ha sentido ha sido lo que se ha vivido*, Fundación Antonio Pérez, Cuenca. DE LA TORRE, A.: "Elogio de la inteligencia añadida"; BRINES, F.: "La perversión de la mirada"; CABANNE, P.: "Destins Croisés"; CALVO, C. "Materias"; DUBY, G.: "Carmen Calvo: una arqueología de lo imaginario", en *El festín de la araña*, Galería Fernández Braso, Madrid. DE LA TORRE, A.: "Carmen Calvo: la artista impura" y "Carmencalvilla", en *Anónimo e impropio*, Galería Alejandro Sales, Barcelona.
- 2012** / CALVO, C.: *Estética del desaliento*, Galeria Benlliure, Valencia.
- 2011** / MUÑOZ, F.: *Intervalos y variaciones*, Sala Siglo Unicaja, Málaga, Cádiz, Ronda. DE LA TORRE, A.: *Carmen Calvo: Doble o Nada*, Galería Rayuela, Madrid. DE LA TORRE, A.: Carmen Calvo: "Una vida distinta de la propia (Crónica de una artista polífaga)", en *Otras Naturalezas-Other Natures*, Ámbito Cultural-El Corte Inglés, Madrid.
- 2009** / LÁZARO, W.: *El hombre patata*, Universitat Politècnica de València, Valencia.
- 2008** / CASTRO FLÓREZ, F.: "Carmen Calvo, Retratos & objetos".
- 2007** / CALVO SERRALLER, F.-CASO, A.: *Doce artistas en el Museo del Prado*, Fundación Amigos del Museo del Prado, Museo Nacional

del Prado, Madrid. JARQUE, V.: *Carmen Calvo. Diari Lúcid*, Galeria Joan Prats Artgràfic, Barcelona. ARPA, A.-REGÀS, R.-ROVIRA, B.: *Diálogos con el agua*, Intermón Oxfam, Barcelona. ALTERI, G.-ARROUYE, J.-BONET, J. M.: *Carmen Calvo. La Maison Imaginaire*, Hôtel des Arts y Conseil Général du Var, Toulon, Francia.

2006 / FRANCÉS, F.: "Aires de libertad, son los años ochenta"; ALONSO MOLINA, O.: "Quince apasionantes años", en *Tiempos de libertad. Arte en España de 1975 a 1990*, Ibercaja Obra Social y Cultural y Confederación Española de Cajas de Ahorros, Madrid. DEL VAL, F.: *Carmen Calvo. Personajes a través del espejo*, Galería Guillermo de Osma, Madrid. PIQUERAS SÁNCHEZ, N. (coord.): *Creadores solidàries amb Rudraksha*, Vicerrectorado de Cultura, Universitat de València, Valencia. MARTÍNEZ, I.-ESCRIVÀ, M. J. (coords.): *Jocs Florals a Cavanyilles. Art, natura i poesia*, CAM Caja de Ahorros del Mediterráneo, Obres socials, Valencia. CALVO SERRALLER, F., et al.: *Arte español del siglo XX en la colección BBVA*, Sala de Exposiciones BBVA, Palacio del Marqués de Salamanca, Madrid. CASTRO, X. A., y QUIRANTE, J. V.: *Fragmentos del todo. Arte español actual en la colección del MACUF*, Comune di Napoli, Instituto Cervantes, Nápoles, y Museo de Arte Contemporáneo Unión FENOSA, Vivero. AZARA, P.; CÍSCAR CASABÁN, C.; ESCRIVÀ, J. R.: *De barro y yeso*, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia. ALARCÓ, P.; PARCERISAS, P.; JEFFET, W.: *De Picasso a Plensa. Un siglo de arte en España*, The Albuquerque Museum, Albuquerque, Nuevo México. CÍSCAR CASABÁN, C.: "Superando géneros"; BAÑUELOS DE CASTRO, E.: "Tiempo de mujer"; DE LA VILLA, R.: "Acciones afirmativas en el ámbito visual", en *Territorio de mujeres en las colecciones del IVAM y de Caixa Galicia*, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, y Fundación Caixa Galicia, Valencia. CÍSCAR CASABÁN, C.: "La aventura del objeto en sí mismo"; TEJEDA MARTÍN, I.: "Paisajes de espacio, tiempo y espectador: instalaciones, nuevos medios y piezas híbridas en la colección del IVAM"; CARRILLO, J.: "Más allá del giro fenomenológico: notas sobre la especialización en los Estados Unidos. Els anys 60 i 70"; BISHOP, C.: "El arte de la instalación y su legado", en *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM*, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia. FRANCÉS, F.: "Aires de libertad, son los años ochenta"; ALONSO MOLINA, O.: "Quince apasionantes años", Caja Granada, Obra Social, y Confederación Española de Cajas de Ahorros. SUÁREZ, O.: "A memória das coisas"; ROSE, B.: "As múltiplas máscaras de Carmen Calvo"; CLEMENTE, J. L.: "Carmen Calvo, à margem dos contextos", en *Carmen Calvo*, Museu Afro Brasil, São Paulo. FRANCÉS, F.: "Aires de libertad, son los años ochenta"; ALONSO MOLINA, O.: "Quince apasionantes años", en *Tiempos de libertad. Arte en España de 1975 a 1990*, Caixanova y Confederación Española de Cajas de Ahorros, Madrid.

2005 / DENARO, D.: "Préface ou l'histoire de la mémoire de Carmen Calvo"; SUÁREZ, O.: "La mémoire des choses"; ROSE, B.: "Les multiples masques de Carmen Calvo"; CLEMENTE, J. L.: "Carmen Calvo, en marge des contextes", en *Carmen Calvo*, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), Centre PasquArt, Biel-Bienne, Suiza. BRINES, F.: "La perversión en la mirada"; en GARCÍA BERRIO, A. "Empatía", en *Empatía*, Museo Mahmoud Mokhtar, El Cairo. BRINES, F., GARCÍA BERRIO, A.: "Carmen Calvo versus Francisco Brines", en *Carmen Calvo versus Francisco Brines*, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia. SIERRA, R.; Clemente, J. L.: *Siglo XXI: arte en la Catedral de Burgos. Iconografías contemporáneas de Carmen Calvo y Miquel Navarro*, Fundación Caja de Burgos, Madrid. CÍSCAR CASABÁN, C.: "Imágenes del tiempo. La fotografía en la colección del IVAM"; CASTRO FLÓREZ, F.: "Mensajes sin código. La escritura paradójica de la fotografía"; MAGGIA, F.: "Coleccionando fotografías. Una historia interminable", en *La Fotografía en la Colección del IVAM*. IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia. SUÁREZ, O.: "La memoria de las cosas"; ROSE, B.: "Las múltiples máscaras de Carmen Calvo"; CLEMENTE, J. L.: "Carmen Calvo, al margen de contextos", en *Carmen Calvo*, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), Museo Melina Mercuri, Atenas. LOZANO, R.: *125 años de pintura valenciana. Del costumbrismo a la contemporaneidad*, Rafael Lozano Art Gallery, Madrid. CÍSCAR CASABÁN, C.: "En el interior de las formas"; ESCRIVÀ, J. R.: "Triángulos y empastes. Una aproximación a la abstracción de la posguerra en España"; GUTIÉRREZ, R.: "Abstracciones", en *La línea roja*, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia. FRANCÉS, F.: *Señas de identidad. Colección Circa XX*, Fundación Unicaja, Santander. DE LA CALLE, R.-PEIRÓ, J. B.: *Sala Parpalló: 25 anys*, Sala Parpalló, Xarxa de Museus, Diputació de València, Valencia.

2004 / CLEMENTE, J. L.: "Carmen Calvo al margen de contextos"; ROSE, B.: "Las múltiples máscaras de Carmen Calvo"; SUÁREZ, O.: "La memoria de las cosas", en *Carmen Calvo*, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), Madrid. COMBALÍA, V.: "Fantasmes tragicòmics espirituals", en *Carmen Calvo*, Galeria Joan Prats Artgràfic, Barcelona. ARTETXE, J. A.: "Carmen Calvo", Galería Altzerri, San Sebastián. GUIGON, E.: "Notre vie était toute la vie", Galerie Guy Bärtschi, Ginebra.

2003 / CALVO, C.: "Lieber Freund Ferran"; MAURONER, M.: "La vida es una fiebre perpetua", en *Carmen Calvo*, Galerie Academia. GARCÍA BERRIO, A.: *Empatía. La poética sentimental de F. Brines* (con imágenes de C. Calvo), Colección Ekfrasis, Generalitat Valenciana, Valencia. COMBALÍA, V.: *Carmen Calvo*, Galería Colón XVI, Bilbao. RICO, P. J.: "25 años de arte y la Constitución. Libertad, pluralidad y convivencias en el arte contemporáneo valenciano (1978-2003)"; RIDAURA MARTÍNEZ, M. J.: "Citas sobre la Constitución de 1978. Declaración de Gredos", en *Con la palabra y la imagen. 25 años de Constitución Española*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, MuVIM, Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat y Reales Atarazanas, Valencia.

2002 / FRANCÉS, F.: "¿Puede retratarse el arte?", en *Carmen Calvo*, Sala Exposiciones Mauro Muriedas, Torrelavega. HUICI, F.: "Invo-

cación de lo ausente”; DE DIEGO, E.: “El mundo en orden”; BRINES, F.: “Una mirada salvada y salvadora”, en *Carmen Calvo*, MNCARS, Palacio de Velázquez, Madrid. CABANNE, P.: “Destins Croisés”, en *Carmen Calvo*, Galerie Patrice Trigano, París.

2001 / BRINES, F.: [sin título], en *Carmen Calvo*, Galería Luis Adelantado, Valencia. FRANCÉS, F.: “¿Puede retratarse el arte?”, en *Carmen Calvo*, Sala de Cultura García Castañón, Caja Navarra, Pamplona. PÉREZ, D.: “Pessoa es quien debiera servir de coartada, pero son las cosas las que siguen su propio azar”, en *Carmen Calvo*, Fundación Bancaja, Valencia.

1999 / CALVO, C.: *Pensamientos*, Pabellón de los Mixtos de la Ciudadela, Ayuntamiento de Pamplona - Dirección General de Promoción Cultural, Museos y Bellas Artes de la Generalitat Valenciana. PINTO DE ALMEIDA, B.: “Carmen Calvo ou a Fantasmizaçāo”, en *Carmen Calvo*, Galeria Fernando Santos, Oporto. WILSON, A.: “Carmen Calvo o la existencia secreta de los objetos”, en *Carmen Calvo*, Galerie Academia Residenz, Salzburgo. CASTRO, F.: “Las cosas del amor. Consideraciones dispersas en torno a Carmen Calvo”; BRINES, F.: “Un mirada salvada y salvadora”; WILSON, A.: “Carmen Calvo y la hermenéutica del objeto”, en *Carmen Calvo*, Palacio de Revillagigedo, Gijón. ADELANTADO, L.: “Carmen Calvo. Al socaire de la memoria”, en *Carmen Calvo*, Centro Cultural Cajastur, Palacio Revillagigedo, Gijón. BRINES, F.: “Una mirada salvada y salvadora”; CASTRO, F.: “Las cosas del amor. Consideraciones dispersas en torno a Carmen Calvo”; PÉREZ, D.: “El tropiezo del tiempo”; WILSON, A.: “Carmen Calvo y la hermenéutica del objeto”, en *Carmen Calvo*, Museo de Arte Contemporáneo Sofía Ímber, Caracas -Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, Valencia. GUIGON, E.: [sin título], en *Carmen Calvo*, Galerie Alice Pauli, Lausana.

1998 / HUICI, F.: “La extraña vida de los objetos”; OLIVARES, R.: “Intervalo doloroso”, en *Carmen Calvo*, Galería Salvador Díaz, Madrid. LEBEL, J.-J.: “Randonnée chez Carmen”, en *Carmen Calvo*, Galerie Thessa Herold, París. FERNÁNDEZ-CID, M.: “A fortuna critica de Carmen Calvo”; JUNCOSA, E.: “O lugar de Carmen Calvo”; y selección de textos de: DUBY, G., HUICI, F., ULLÁN, J. M., ROSE, B.; PÉREZ, D., LORENS, T., BONET, J. M., COMBALÍA, V., y OLIVARES, R., en *Carmen Calvo*, Caixa Galicia, Centro Cultural A Coruña y Vigo.

1997 / JUNCOSA, E.: “Las conversaciones de Carmen Calvo”, en *Carmen Calvo*, Sala Robayera, Ayuntamiento de Miengo, Cantabria. COMBALÍA, V.: “Carmen Calvo: Objetos y fantasmas”; DUBY, G.: “Carmen Calvo: une archéologie de l’imaginaire”, XLVII Biennale di Venezia, Pabellón de España. BONET, J. M.: “La casa misteriosa de Carmen Calvo”; CALVO SERRALLER, F.: “Anatomía de la inquietud”, en *Carmen Calvo*, Fisher Gallery, University of Southern California, Los Ángeles. HUICI, F.: “Rastros de la existencia”, en *Carmen Calvo*, Diputación de Málaga, Málaga. COMBALÍA, V.: “La Carmen Calvo dels seixanta”; CLEMENTE, J. L., GARRIDO, C.: “Dels trasbalsos d’una època en l’obra de Carmen Calvo i Miquel Navarro”, en *Carmen Calvo-Miquel Navarro. Quaderns de l’Escola*, Facultat de Belles Arts de Sant Carles, Universitat Politècnica de València.

1996 / FERNÁNDEZ-CID, M.: “La fidelidad del discurso”, en *Carmen Calvo*, Galería Antonia Puyó, Zaragoza. OLIVARES, R.: “Los objetos y las cosas”, en *Carmen Calvo*, Galería Luis Adelantado, Valencia. FERNÁNDEZ-CID, M.: “La espátula y el camafeo, la mirada de Carmen Calvo”, en *Carmen Calvo*, Sala Amós Salvador, Logroño.

1995 / DUBY, G.: “Préface”; LORENS, T.: “Patientes labours”, en *Carmen Calvo*, Galerie Thessa Herold, París.

1994 / RAMÍREZ, P.: “Arqueología Memorialismo”, en *Carmen Calvo*, Sala de Cultura Carlos III, Universidad Pública de Navarra, Pamplona. NAVARRO, M.: “Prefacio”, en *Carmen Calvo*, Galería Gamarra y Garrigues, Madrid. ALIAGA, J. V.: *Catálogo razonado. Colección de arte contemporáneo Fundació ‘la Caixa’*, Fundació ‘la Caixa’, Barcelona.

1993 / PÉREZ, D.: “El Haiku del Espacio (El objeto como medio poético)”, en *Carmen Calvo*, Palau dels Scala, Diputació de València. COMBALÍA, V.: “Carmen Calvo: Objetos en exposición”, en *Carmen Calvo*, Galería Carles Taché, Barcelona.

1992 / COMBALÍA, V.: “Carmen Calvo”, en *Carmen Calvo*, Espais Centre d’Art Contemporani, Girona. CASTRO, Mª A.: “Carmen Calvo”, en *Carmen Calvo*, Monasterio de Veruela, Zaragoza.

1990 / ULLÁN, J. M.: “Paréntesis con Carmen Calvo”, en *Carmen Calvo*, Galería Fandos, Valencia. ROSE, B.: “Carmen Calvo: De lo íntimo a lo monumental”; HUICI, F.: “Los atributos de la pintura”, en *Carmen Calvo*, IVAM, Institut Valencià d’Art Modern, Centre del Carme, Valencia.

1989 / HUICI, F.: *Carmen Calvo*, Galería Gamarra y Garrigues, Madrid.

1988 / ALIAGA, J. V.: “Pintura y afinidades electivas”, en *Carmen Calvo*, Galería Luis Adelantado, Valencia. DUBY, G.: “Prefacio”, en *Carmen Calvo*, Galería Pelaires, Palma de Mallorca.

1987 / DUBY, G.: “Prefacio”, en *Carmen Calvo*, Galería Gamarra y Garrigues, Madrid.

1985 / CÁMARA, J.: “Grafismo e imagen”, en *Carmen Calvo*, Museo Casa Natal Jovellanos, Gijón. CÁMARA, J.: “Grafismo e imagen de Carmen Calvo”, en *Carmen Calvo*, Casa Municipal de Cultura, Avilés.

1978 / TOLEDO, J. A.: “Prefacio”, en *Carmen Calvo*, Galería Vandrés, Madrid.

1976 / GANDÍA CASIMIRO, J.: “Prefacio”, en *Carmen Calvo*, Galería Temps, Valencia.

CARMEN CALVO

todas las sombras que el ojo acepta

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EL 21 DE ENERO DE 2014

