



# el objeto de la memoria

Vicente  
García  
Plana

3 octubre 2018  
10 febrero 2019

el objeto  
de la memoria

Vicente García Plana

IAACC PABLO SERRANO  
Gobierno de Aragón

María Teresa Pérez Esteban  
**Consejera de Educación, Cultura y Deporte**

Ignacio Escuíñ Borao  
**Director general de Cultura y Patrimonio**

Laura Asín Martínez  
**Jefa de Servicio de Difusión del Patrimonio Cultural. Archivos, Museos y Bibliotecas**

Julio Ramón Sanz  
**Director del IAACC Pablo Serrano**

Susana Spadoni Márquez  
**Directora honorífica del IAACC Pablo Serrano**

## EXPOSICIÓN

### Comisariado

Vicente García Plana  
María Fanlo Piniés  
Raimundo Bambó Naya

### Coordinación

Equipo del IAACC Pablo Serrano

### Diseño gráfico

Marta Ester

### Fotografía

David Asensio Lafuente

### Audiovisuales

UNED de Barbastró  
David Asensio Lafuente

### Montaje

Vicente García Plana  
Tomás Luna Sistac  
Carpintería Imalle  
Herrería Esloma  
Pinturas Moré  
Púlsar

### Transporte

Transportes Garcés

### Colaboran

UNED de Barbastró  
Fundación Antonio Pérez, Cuenca

### Agradecimientos

Antonio Pérez Pérez  
Mónica Muñoz Bascuñana  
Jorge Fuertes Fernández-Espinar  
Pablo Prieto Giménez  
Javier Almazán Julve  
Jacobo Atienza Fanlo  
María Lera Gracia  
José Luis Laguna Monreal  
Raúl Benito Pertusa  
Bodegas Enate  
Colegio Santa Ana de Huesca

## PUBLICACIÓN

### Edición

Gobierno de Aragón

### Diseño y maquetación

Marta Ester

### Coordinación

IAACC Pablo Serrano  
Gobierno de Aragón

### Textos

Vicente García Plana  
Raimundo Bambó Naya  
Mónica Muñoz Bascuñana

### Impresión

Gráficas Alós

### Fotografías

José Garrido Lapeña

ISBN 978-84-8380-398-1

D. L. Z 1892-2018

*En un artista objetual la mirada es esencial.  
La obsesión es tal que, a veces, cuando cerramos  
los ojos, llegamos a ver nuestro propio rostro.  
Esta es la consecuencia que sufrimos aquellos  
que como Vicente y yo nos pasamos la vida  
mirando, buscando y recogiendo.*

Antonio Pérez

# El río de las cosas

Vicente García Plana

A lo largo de los días, un interminable desfile de objetos pasa por nuestras manos. Algunos de ellos se detienen en nuestras vidas durante un tiempo breve, en el que apenas dejan huella en nuestra memoria. Otros, los menos, se acomodan en nuestros rincones y pasan a formar parte de un paisaje doméstico por el que navegamos a diario. El resto, la mayor parte, fluye en silencio ante nuestra indiferencia sin reparos yendo a parar a un mundo incógnito, alejado y subterráneo en el que se acumulan bajo el amplio criterio que otorga el olvido.

Establecer una jerarquía justa que clasifique las cosas que nos acompañan en el viaje de la vida es una tarea complicada. Tendemos a dar valor y protagonismo a aquellos objetos que son objetivamente valiosos bajo criterios universales. Los ponemos en peanas, en lugares presidenciales, privilegiados, adulando su existencia. A menudo los protegemos celosamente en el silencio férreo de las cajas fuertes o en el fondo de las cómodas con su peculiar olor a naftalina. Los preservamos del desgaste en sus estuches originales. Los envolvemos con telas limpias y papeles escogidos para que no se rocen con el mundo y conserven el aliento. Así, los atesoramos durante años y lustros, de generación en generación. Privándolos, en realidad, de lo que les daría mayor razón de ser que sería compartir su día a día, desgastarse con nosotros, ser percibidos.

Pero hay un torrente de otras cosas que no cesan de llegar a nuestras manos. Llegan sin preámbulos, sin ceremonia, con el marchamo de lo útil o lo necesario. Son elementos oportunos que vienen a cumplir, con un contrato temporal, una función que, una vez realizada, les arrebatara su derecho a permanecer. Comparten con nosotros unos minutos, o unas horas, algunos días, quizá meses. Puede que en esos paréntesis sucedan las etapas más felices o más tristes de nuestro tiempo. Quién no se ha parado a pensar en cuál ha podido

ser el momento más feliz de su vida. Quién no sabe con certeza cuál ha sido el más triste. En esos momentos los objetos que nos rodeaban conformaban un paisaje que después hemos ido transformando. Esos compañeros de viaje acotan y describen nuestras experiencias.

Existimos en un escenario, en un enorme decorado teatral en el que los objetos definen nuestro papel aun cuando no hayan sido creados con esa misión. Las mismas cosas son diferentes para cada persona. Cada mirada, cada experiencia con ellas les confiere un papel y una función distinta. La caja de cartón que para el padre es un contenedor de basura, para la madre es un archivo de libros y para el hijo es un castillo encantado o una nave espacial desde la que explorar su galaxia particular. El mismo objeto es tantas cosas como personajes se enfrenten a él.

En el mundo de la memoria los objetos son como los mojones de la carretera. Con su aparición (con su reaparición) nos recuerdan por qué caminos hemos pasado, en qué puntos nos detuvimos a tomar aliento, a reír, a abrazar, a beber vino.

Cuando vemos el viejo teléfono con el marcador numérico oímos en nuestro interior el ruido característico de la ruleta con cada giro de la combinación. En ese momento algunas de las conversaciones más importantes de nuestras vidas reviven en nuestro interior. Es entonces cuando se abren las puertas de la memoria y un enorme desfile de recuerdos aparece ante nosotros y nos traslada a lo que fuimos. Sin embargo, a ese aparato que fue el mensajero de las más importantes noticias de una familia, que dio el aviso cuando hubo un peligro, que ayudó a confirmar que habían llegado bien del viaje, que comunicó, casi gritando, que había sido niña, que soportó entre divertido y aburrido las interminables conversaciones de amor adolescente, a este objeto que fue parte real de la existencia de todos, se le negó después el derecho a estar, a ser, a permanecer en cuanto apareció un sustituto más ágil, más moderno o de otro color.

Las cosas que manejamos, los objetos que poseemos, los que utilizamos son un preciso retrato de cada persona. En el inventario de lo cotidiano reside el código de nuestra actividad, de nuestro devenir. Nada hay más sincero en este aspecto que el contenido de las mesillas de noche. En su superficie, de forma visible, está el libro de cabecera que nos ayuda a encontrar el sueño, la fotografía de aquellos que realmente importan en nuestra vida, el dibujo fresco dedicado por un hijo, la medicina que nos alivia en el largo misterio de la noche y quizá algún santo o amuleto al que encomendarnos. Pero más

decisivo resulta el interior de los cajones en los que anidan los objetos que no dejamos a la vista por criterios más o menos confesables. Allí se acumulan por estratos las diversas capas de nuestra historia resultando más conmovedoras y decisivas cuanto más banales, cuanto más triviales. Una entrada de cine de la película que vimos juntos, un posavasos del bar en que dijiste que sí, el programa de fiestas de aquel año en que tanto nos reímos, la ajada cartera de cuero que no volverá a almacenar billetes o un par de gafas sin una patilla. Así cada persona va construyendo un retrato fiel de sí mismo de forma inconsciente a través de profundos cajones, altillos inaccesibles, armarios con o sin llave, escritorios aparentemente desordenados, todos los contenedores en los que se establecen los objetos con la misión futura de recordarnos quiénes fuimos o de contárselo a alguien en nuestra ausencia definitiva.

Partiendo de la memoria individual no tardamos en descubrir que existe una memoria colectiva que nos identifica como coetáneos. Compañeros de un mismo viaje en el tiempo, aunque tendemos a ver nuestras vidas como únicas (y así es) lo cierto es que pasamos por situaciones muy similares, que vivimos de distinta manera pero con parecidos recorridos. Más allá de lo cuantificable, de lo objetivo, nuestros niveles de angustia, de alegría o de esperanza existen de forma similar al ir cumpliendo con las etapas de la vida. El colegio, el amor, el deporte, la familia o el trabajo nos colocan en un mismo disparadero y allí se forja un sentir común que es la base de una memoria colectiva. Esta exposición, entendida en su conjunto, es una llamada hacia esa memoria colectiva tanto como lo es hacia la personal.

## **El objeto de la memoria**

Somos lo que recordamos. *El objeto de la memoria* es un trabajo sobre esta idea y sobre el papel que los objetos desempeñan como generadores de recuerdos. Tomando como base el inmenso archivo que vertebra mi taller, cientos de objetos han sido clasificados y dispuestos en series. Desde los muros del museo cada una de estas acumulaciones nos lanza un mensaje que resulta distinto para cada persona. Para muchos una serie de hachas oxidadas no supondrá un mensaje hasta que llegue aquel que tuvo un padre leñador o que, por su propia subsistencia, hiciera leña algún invierno. Las viejas máquinas de escribir, que pocos sabían manejar con soltura, trasladarán a algunos a las largas noches previas a la entrega de los trabajos universitarios que se duplicaban gracias al papel de calco. Una torre de pastillas de jabón Lagarto, con

su singular aroma, nos resucitará las manos de la abuela y su amable conversación, o cientos de libros apilados formando una larga columna nos harán pensar sobre todo lo leído y lo estudiado.

Uno de los pilares básicos de este trabajo y que fue germen del concepto de la exposición es la instalación titulada *El despacho de mi padre*. Durante el desmantelamiento de lo que había sido el despacho utilizado por mi padre a lo largo de varias décadas redacté un inventario estricto de todos los objetos conforme iban apareciendo en los cajones, en las estanterías, en las cajas y cajitas o dentro de los armarios. Almacené y clasifiqué cuidadosamente todo lo que aparecía sin desprenderme de nada, por nimio que fuera su valor o aspecto. Le di la misma importancia a un reloj que a un lápiz mordisqueado, era igual un título universitario que un recorte de periódico. Todos los elementos constituían el retrato profesional, familiar, social e íntimo de un hombre que ya no estaba aquí pero que se antojaba perfectamente presente por su criterio de acumulación. Estaba ante el más preciso retrato de la personalidad de mi padre compuesto por varios cientos de elementos, cientos de detalles que lo definían y lo describían tal y como lo conocimos. Entre los cientos de miles de sellos de correos o los casi ochenta kilogramos de monedas que acumuló desde los años cincuenta hasta bien entrado este siglo, me impactó especialmente una colección de billetes de tranvía de su época de estudiante. En apariencia trivial, tardé en descubrir que todos ellos tenían en común tener el número de serie capicúa. En esa sola colección reside la disposición diferente de un hombre hacia el mundo. En decidir un criterio de recogida y mantenerlo con firmeza en el tiempo se retrata su personalidad, su constancia, su originalidad. Todo esto, siendo ajeno al enorme impacto que esa pequeña serie iba a tener en mi vida en estos días. Una herencia no calculada. O sí.

Junto a todo lo acumulado por mi padre aparecieron también, en menor número, algunas cosas que pertenecieron a mi abuelo y estas fueron objeto de un inventario separado. Los dos inventarios y la mayor parte de los objetos están presentes en la exposición. La instalación provoca una reflexión sobre la desigual importancia que los objetos tienen para las distintas personas. Hace pensar en cómo cambian los criterios con el tiempo. Insiste en el retrato preciso del individuo que componen los objetos que acumula. Y abre un interrogante sobre el destino futuro de nuestras posesiones cotidianas, aquellas que, sin valor aparente, son valiosas por su papel en nuestra vida. Todos estos objetos van desapareciendo de forma proporcional al tiempo que pasa tras la muerte, hasta quedar reducidos a los que tienen, quizá, un valor económico.

Cada generación elimina sistemáticamente lo superfluo haciendo sitio para su cotidianidad, sembrando así la semilla de su propio olvido.

La serie titulada *Cien retratos dobles* es un proyecto iniciado en 2008. Tras redactar una lista con las cien personas más importantes de mi vida, les entregué individualmente un tubo de ensayo en el que debían colocar un objeto que representara la relación que tenían conmigo. De la misma forma yo introduje un objeto en otro tubo por cada participante. Cada uno de los cien cuadros contiene el tubo que he desarrollado yo junto al que ha creado el convocado. A través de esos objetos aparece retratada, uno por uno hasta cien, la relación de afecto entre dos personas. Es un inventario plástico de mi entorno social.

En la idea de implicar a terceros en el proceso creativo propuse a los alumnos del Colegio Santa Ana de Huesca que me cambiaran su vieja goma de borrar por una nueva que les entregué personalmente. Reuní algo más de 1.200 gomas de borrar que enmarqué creando cuadros con una disposición arqueológica. La goma de borrar es una escultura involuntaria que cada uno va elaborando de forma inconsciente día a día. Cada goma de borrar es única, nadie borra igual. Es tan personal como la escritura. Apretando más o menos, gastando una u otra esquina o todas a la vez, pinchándola con el compás, escribiendo nuestro nombre, cada goma de borrar es una escultura que se forma al deshacerse. Se hace quitando y no poniendo. Cada vez que borramos nos deshacemos de un error y una parte de la goma se va con él. Me gusta pensar que lo que queda de la goma representa nuestros aciertos, lo que no hemos tenido que borrar. La vieja goma en nuestras manos es lo que hemos hecho bien.

Desde el principio de mi trayectoria he dado mucha importancia al contenedor de la obra artística. Siempre he fabricado mis propios marcos o he reutilizado todo tipo de cajas para alojar la obra. Considero inseparable el contenedor del contenido y creo que entre ambos existe un refuerzo mutuo que mejora el mensaje final.

El mayor contenedor que tengo es mi taller. Entiendo el taller por su disposición y su orden como una obra de arte en sí mismo. Dedico cientos de horas a clasificar, a ordenar, a colocar miles de piezas en este inmenso archivo de objetos sin final previsible. En el hecho de archivar, en la acción de la clasificación y el orden, reside buena parte del concepto artístico sobre el que trabajo.

El taller se llena de viejas estanterías que vienen de imprentas o ferreterías de otro tiempo. Las estanterías se atiborran de cajas y cajitas que van llegando como viajeros despistados, a veces muchas, a veces pocas. Y las cajas se llenan de objetos que, una vez clasificados y archivados, pueden dormir en su regazo

durante años antes de formar parte de un ensamblaje, de una acumulación o de una instalación.

Desde hace unos años recojo viejos costureros que restauro cuidadosamente para que sean los contenedores de la obra final. En este trabajo sobre el Objeto y la Memoria me resultan especialmente adecuados. Su disposición por niveles desplegados funciona como se acumulan los recuerdos, acumulándose unos sobre otros. Abrir y desplegar una de estas cajas es descubrir los recuerdos de otro tiempo escalonadamente, por etapas, y finalmente en su conjunto. Cada costurero se subdivide en más de una docena de apartados y cada uno de esos huecos es el alojamiento de un objeto que se corresponde con un recuerdo, con una memoria concreta. A esta serie le puse el nombre de *Cajas de la memoria*. Para este trabajo redacté un inventario de recuerdos de mi infancia que he recogido en un texto. Cada uno de los cuadros que están reunidos en los costureros se corresponde con una entrada de ese texto, con un recuerdo real, hermanando una labor literaria con una artística.

La conciencia de la memoria, de la historia personal y la compartida, la reflexión sobre el sentido de lo que somos, fuimos y seremos nos llega a través de estas obras desde ángulos inesperados. Alcanzando nuestro lado más humano de forma sutil para despertar aspectos de nuestra propia existencia que no debemos/podemos olvidar. Solo somos lo que no podemos dejar de ser, solo amamos a quien no podemos dejar de amar.

La infancia, el amor, la familia, el viaje, la amistad, el devenir de la vida son los temas trascendentales que conforman esta exposición acompañándonos en un viaje por la vida a través del río de las cosas.

# Casa de cosas

Raimundo Bambó Naya

## Estancias

El arquitecto inglés *sir* John Soane dedicó gran parte de su vida al proyecto más importante de su trayectoria: el de su propia casa. Entre 1792 y 1837, fecha de su muerte, construye, remodela, amplía y modifica obsesivamente su vivienda en función de los objetos que va atesorando a lo largo de esos años. Libros, cuadros, dibujos, moldes de yeso, maquetas, mármoles o piezas arqueológicas de todo tipo condicionan la compra de edificios colindantes, la construcción de nuevas salas, *loggias*, atrios, gabinetes, patios, estancias equipadas con sofisticados armarios y expositores. El número de objetos aumenta con cada viaje, con cada proyecto. Parecen adquirir vida propia, reclamando para sí cada vez más espacio: los libros llaman a otros libros, las piezas arqueológicas requieren la compañía de nuevas adquisiciones. Todos ellos van estableciendo diferentes relaciones entre sí y con la propia vida de su propietario. Unas relaciones siempre cambiantes, al alterarse con cada nuevo objeto que se incorpora al conjunto y que exige su reestructuración. «El estudioso vuelve a esforzarse en ordenar su escenario; un golpe de vista o un giro desde su silla deben proporcionarle aquella visión o aquel tacto que le acercará a lo que debe estar ahí. Es entonces cuando toma la determinación: removerá toda la casa, pero ese capitel debe verse desde la ventana del salón de desayuno»<sup>1</sup>. Al visitarla hoy en día la encontramos congelada en el momento en el que quedó tras su muerte, en un estado idéntico al que estaba hace más de 180 años pero que paradójicamente sabemos provisional.

Una casa no habitada difícilmente puede considerarse una casa; de la misma manera, genera una sensación extraña e inquietante si en ella no encontramos los enseres de sus ocupantes. «Describir estos elementos es como

1. Enric Granell Trías, «Soane en su pirámide», *Carrer de la ciutat*, 1980, núm. 12, 60-61.

describir el carácter de la casa y, aún más, los rasgos de sus propietarios».<sup>2</sup> Por ello, pocos retratos hay más precisos de Antonio Pérez que la colección de fotografías que Jean Marie del Moral realizó de su casa entre 1994 y 2015.<sup>3</sup> Su rostro se muestra en muy pocas de estas imágenes, pero su persona es la protagonista de todas ellas a través de los objetos que la habitan.

La obra de Vicente García Plana admite muy diversas aproximaciones. Una de ellas, quizá no la más inmediata, pero sí fundamental dada la particular naturaleza de su trabajo, es a partir de los espacios en los que este se desarrolla. Incluso podemos dar un paso más: a partir de los espacios habitados por el artista.

## Taxonomías

El Centro de Arte y Naturaleza – Fundación Beulas de Huesca albergó entre noviembre de 2015 y marzo de 2016 la exposición de Vicente García Plana *Taxonomías. El objeto encontrado*, la más ambiciosa de las realizadas por el artista hasta el momento. En ella, junto con varias series de ensamblajes que había realizado en periodos anteriores de su trayectoria —*Las etiquetas imposibles*, *Los individuos*, *Las cajas de río*—, mostraba de manera explícita diversas acumulaciones de objetos, clasificados y ordenados de la misma manera que en su taller, reproduciendo en el recorrido de la muestra el proceso creativo seguido en su trabajo.

*El objeto de la memoria* puede parecer en un primer momento una reedición de aquella exposición: porque incide en una serie de cuestiones que aparecieron por primera vez en la muestra del CDAN, y por el corto periodo de tiempo transcurrido entre una y otra. Sin embargo, en este breve lapso un cambio muy importante se ha producido en la trayectoria de Vicente García Plana: ha cambiado de casa y de taller.

## Mudanzas

El taller de Vicente García Plana no es solamente el espacio en el que realiza su obra. En su proceso creativo tiene un papel esencial el rescate de objetos variopintos obtenidos de naufragios de todo tipo: materiales de desecho,

2. Xavier Monteys y Pere Fuertes, *Casa collage* (Barcelona: Gustavo Gili, 2001), 16.

3. Jean Marie del Moral, *Almas de casa* (Cuenca: Fundación Antonio Pérez / Diputación de Cuenca, 2017).

herramienta obsoleta, restos de vidas finalizadas encontrados en viviendas, locales y negocios clausurados, etc. Su ordenación y clasificación ha pasado de ser un paso previo a su utilización en ensamblajes de distinta naturaleza a convertirse en una obra en sí misma, probablemente la más ambiciosa de las realizadas por el artista, que se mostró por primera vez al público en la exposición del CDAN. Como comentábamos entonces, «se produce una retroalimentación entre el taller, los objetos y la labor desarrollada en el primero y partir de los segundos, de modo que resulta imposible separarlos o determinar cuál de ellos es anterior a los demás: si la incorporación de nuevas piezas implica la reorganización de los diferentes espacios, estos condicionan la manera en la que se almacenan, lo que determina la configuración final de las diferentes colecciones, mientras que cada nuevo proyecto supone una redefinición de la ocupación de las estancias del taller».<sup>4</sup> Así considerado, la mudanza de taller ha supuesto un cambio de enorme profundidad en la trayectoria del artista, cuyas consecuencias están comenzando a vislumbrarse en su obra. No solo por las nuevas taxonomías implícitas en este cambio, sino por la doble condición del nuevo taller como espacio de trabajo y vivienda familiar, situación que no se producía anteriormente.

El recuerdo o la ausencia han sido una constante en la trayectoria del artista, ya presentes en exposiciones tan lejanas como *El carnaval de Venecia* (1990), *Las bicicletas* (1994) o *Los lamentos del olvido* (1997). En estos casos, sin embargo, se trataban de ideas abstractas, argumentos para desplegar una plástica particular. Pero en sus realizaciones recientes se incorpora la biografía propia hasta convertirse en el hilo conductor de *El objeto de la memoria*: se pasa de una nostalgia genérica a una memoria concreta. La vida desciende por la escalera que comunica, más que separa, vivienda y taller, impregnando su obra, hasta un punto en que es difícil discernir dónde termina una y comienza otra: el *Inventario de bienes de mi padre*, el *Inventario de bienes de mi abuelo* o las *Cajas de la memoria* son buena muestra de ello. Y está en el origen de proyectos imposibles, como el de archivar todos los objetos que utilizara Olivia, su primera hija —una versión auténticamente inocente del *Museo de la inocencia* de Ohran Pamuk—, que abandonó a los pocos meses por razones evidentes, y que en ocasiones todavía lamenta no haber continuado, olvidando momentáneamente lo descabellado de la idea.

4. Raimundo Bambó Naya, «La transformación de la mirada», en AAVV, *Vicente García Plana. Taxonomías. El objeto encontrado* (Huesca: CDAN, 2016), 5.

No solo el taller recibe el influjo de la vivienda, el contagio se produce también en sentido inverso. Las nuevas piezas que regularmente se incorporan al archivo pueden hacerlo en el espacio de trabajo o en la casa, y por supuesto desplazarse de uno a otra hasta que una habitación o una obra las reclamen para sí. Pequeños ensamblajes aparecen espontáneamente entre los juguetes de sus hijos, vitrinas análogas se acumulan por todo el conjunto mostrando indistintamente *memorabilia* familiar y «recuerdos encontrados» de la más diversa procedencia. Sin duda, sería fascinante llegar a conocer las conclusiones a las que pueda llegar un arqueólogo de tiempos futuros cuando descubra la vivienda y todos los objetos que alberga. Pero aún más imaginar las mutaciones que vayan a experimentar los espacios próximamente, condicionados por —y condicionando— nuevos proyectos artísticos y vitales.

Mientras tanto, visitar la casa-taller del artista durante la exposición produce una sensación extraña. Las estanterías están vacías, los muebles de imprenta ni siquiera conservan sus chibaletes. En las paredes desnudas tan solo encontramos el punteo de escarpas que no soportan nada. Incluso unos pocos pero significativos huecos aparecen en su biblioteca y su discoteca. Durante unos meses, el Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos alberga en sus salas y en sus muros una parte importante de la vida de Vicente García Plana.

# El objeto encontrado en la obra de Vicente García Plana

Mónica Muñoz Bascuñana  
Conservadora de la Fundación Antonio Pérez

## El taller

«Ver un universo en un grano de arena  
y el cielo en una flor del campo,  
tener el infinito en la palma de la mano  
y encerrar la eternidad en una hora».

W. Blake

No es habitual que un artista muestre al público ese espacio íntimo que es su Taller. El espacio en el que posiblemente pasa la mayor parte de su vida, donde guarda sus sueños, sus confesiones, sus dudas e indecisiones. El espacio que le ve madurar y avanzar en este mundo tan complicado que es el arte, y cuando de arte objetual se trata, todo se complica aún más.

Se han realizado algunas exposiciones temporales sobre talleres de artistas, pero el contenido de esta muestra, *El objeto de la memoria* de Vicente García Plana, no tiene precedente, salvo algunos casos que me vienen a la memoria como la exposición *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*, realizada en 2002 en el MNCARS donde se mostró el despacho del antiguo torreón de Velázquez en Madrid que, el escritor y gran coleccionista de objetos, había ocupado desde 1919 hasta 1929. Un auténtico museo portátil lleno de objetos y cachivaches varios que encontraba en sus paseos por el Rastro y que hoy se muestra de forma permanente en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.

Otra exposición que recuerdo escrupulosamente es la realizada en el mismo museo en 2014 titulada *El tiempo y las cosas. La casa-estudio de Hanne Darboven*, artista conceptual alemana que para Vicente supone un precedente, y prueba de ello es el catálogo que regala a Antonio Pérez durante su visita y entrevista realizada en junio de este año 2018 en Cuenca.

Tampoco me gustaría dejar de señalar la reproducción del estudio de Francis Bacon en Galería Hugh Lane de Dublín, donado tras el fallecimiento del pintor y donde se ha reproducido el taller que ocupó durante más de treinta años situado en el número 7 de Reece Mews de Londres, recreando fielmente el entorno aparentemente caótico que envolvía al artista, donde objetos, libros, documentos, fotografías, materiales, obras y reproducciones inundaban el entorno creativo de un genio.

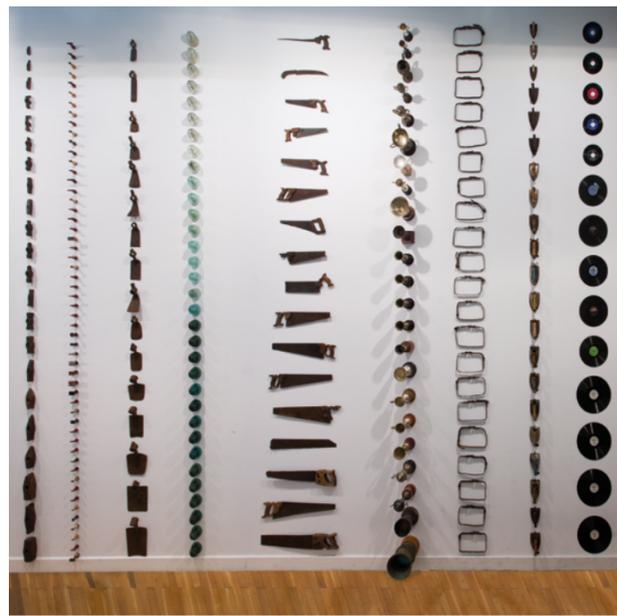
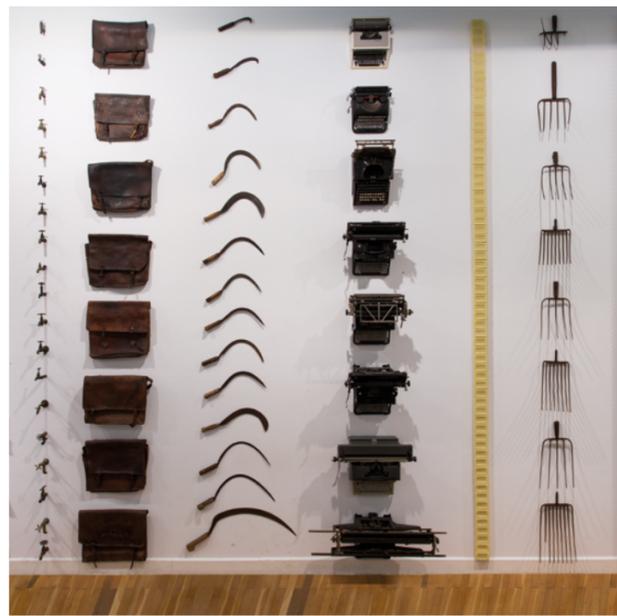
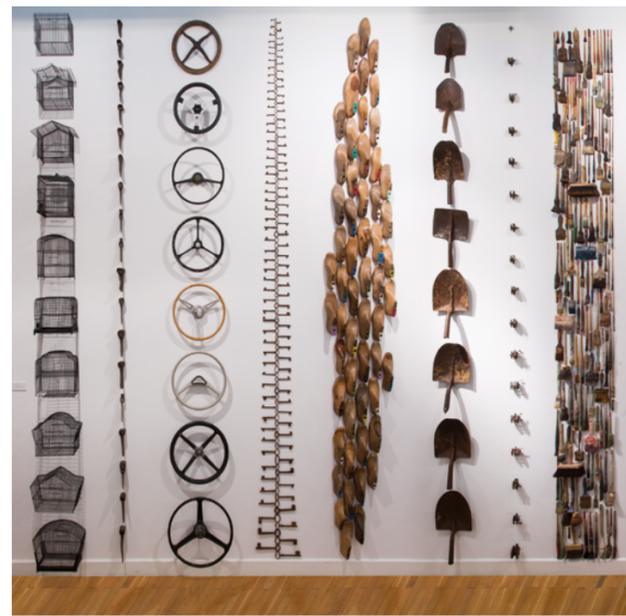
El caso de Vicente García Plana es un caso excepcional, porque estando en plena efervescencia y en un proceso de creación vertiginoso, no ha dudado en sacar y mostrar al público, con una paciencia digna de arqueólogo, su mundo, su entorno de trabajo, ese lado más íntimo que nos desvela tanto de su personalidad y creación, lo que precede al trabajo final que llega hasta nosotros, al espectador, a través de una gran instalación a la manera de una *Wunderkammern*. Es una confesión en toda regla.

Ver el taller de Vicente es como entrar en el *Aleph* del baúl del sótano de la casa de Carlos el Argentino, en ese punto que Borges describe como el infinito de una esfera tornasolada donde el universo entero se encuentra recogido en un pequeño objeto, y el taller de Vicente es ese pequeño objeto que encierra todo un universo de objetos y memorias, de tiempo pasado, lugares vistos y recorridos, de nuevas vidas en proceso de creación.

El taller de un artista que trabaja con el Objeto Encontrado es un *work in progress* perpetuo que nunca deja de crecer; es común en todos ellos una regla primordial: «Nunca tirar nada», o como Antonio Pérez ha dicho durante toda su vida, «Nunca a casa irás sin una cosa más». Leonardo da Vinci pensaba que los talleres de los artistas debían tener unas dimensiones reducidas para no distraer la mente, pero este no es el caso, con los artistas objetuales esta premisa no se cumple, no por dimensiones, sino por el gran abanico de opciones que el objeto despliega ante la mente del creador. El primer taller de Vicente nunca cumplió con esas premisas, y el segundo tampoco lo hace en cuanto a acumulación y distracción.

Y es que el silencio del taller de un artista objetual se resquebraja con el parloteo constante de esos objetos apocalípticamente acumulados, en algunos





casos simuladamente caóticos y en otros, como en el caso de Vicente, escrupulosamente ordenados y archivados; como él mismo dice: «Es el Almacén de Objetos Clasificados, una auténtica mina de historias, un filón de opciones, tengo tantos que a veces me da risa floja: relojes y cochecitos, espejos y lupas, soldados y conchas, canicas y cajas de cerillas, maderas del mar y papeles manuscritos, hierros pequeños y piedras singulares... cada cosa en su sitio, por familias, por usos, por fechas, por origen, por destino, por si acaso».

## Coleccionismo y objeto encontrado

Aunque Vicente no se considera coleccionista, ver su taller nos hace replantearnos la frontera difusa que se crea al separar el objeto como forma de coleccionismo y el objeto encontrado como obra de arte. Las estanterías llenas de objetos, escrupulosamente ordenadas con criterios muy personales, nos inclinan a pensar en coleccionismo sin más, pero esa concepción cambia cuando concebimos el conjunto de esas estanterías como un todo, donde el taller, los objetos y la obra se funden dando como resultado una gran instalación, una obra de arte total que, extrapolada a la sala de exposiciones, adquiere entidad artística propia.

Sabemos que el coleccionismo de objetos ha existido durante prácticamente toda la Historia, incluso desde la Antigua Grecia, aunque será realmente en la Europa del siglo XV, cuando al prosperar los grandes imperios comerciales, se forje la cultura del coleccionismo que tendrá su mayor esplendor en los siglos posteriores con los gabinetes de coleccionistas, cuartos de maravillas o gabinetes de curiosidades en los que se reunían objetos de forma metodológica. Ya en el siglo XX surge lo que conocemos como el coleccionismo moderno, derivado también de la reproductibilidad técnica, cuando el coleccionista acumula objetos para salvarlos del devenir de la historia otorgándoles un nuevo valor unido, inevitablemente, a su biografía. El ejemplo lo vemos en esta exposición cuando Vicente presenta las matrículas de coche dispuestas en serie, su amplia colección de navajas suizas o las *Wonder Cabinets* en las que se produce el binomio de Objeto Encontrado y Objeto Coleccionado que nos remiten, de forma inevitable, a la concepción de coleccionismo de Ramón Gómez de la Serna, de André Breton y de Antonio Pérez.

Tampoco es nuevo que los artistas llenen sus talleres de los más diversos objetos, si echamos la vista atrás, sabemos que hubo artistas como Cornell, Schwitters, Picasso, Joan Miró, Brancusi, Calder o Andy Warhol, entre otros, que



colmaban sus talleres y trasteros de múltiples objetos recolectados de la vida cotidiana. Es el don de la mirada lo que les hace proveerse de objetos en bruto acumulados para, posteriormente, algunos de ellos someterlos al filtro de esa mirada artística creativa, formando así una colección cuya finalidad está unida a su producción artística de manera exclusiva, y este es el caso de Vicente. Encuentra, acumula, clasifica y archiva objetos, casi de manera enciclopédica, que han dejado de tener una función y un significado para concederles una segunda vida, una nueva oportunidad de volver a ser, ya no un objeto de uso sino un objeto de disfrute estético, un objeto que, en su caso, referencia la belleza de la memoria. Y es así cómo el artista objetual también actúa de poeta, construyendo metáforas visuales que nos recuerdan lo visto y vivido aunque muchas veces nos remiten a lo olvidado y lo ausente, lo que ya no está y ha dejado de tener presencia en nuestra memoria de una forma continuada y obsesiva, derivándonos a través del objeto a un inevitable proceso de reflexión no solo del mundo del creador, sino de todo espectador.

Vicente es un gran maestro en mostrarnos, a través del Objeto Encontrado, lo que Marguerite Yourcenar trasladaba en su ensayo *El tiempo, gran escultor*; cómo el paso del tiempo, apoyado por el devenir de la naturaleza, deja una huella física, una impronta y un desgaste en los objetos y las cosas que el artista objetual aprovecha al máximo para la construcción de sus obras. Este

principio se revela no solo en cada uno de los objetos que Vicente encuentra, sino en la visión general que traslada su taller, como la más clara muestra de la huella arqueológica de la naturaleza, la industria y la ciudad.

## El proceso creativo

Cuando vemos la obra de un artista que trabaja con el Objeto Encontrado, inmediatamente nos damos cuenta de que la mirada es su principal herramienta de trabajo. Por mi profesión y el tiempo que llevo dedicada al estudio de la producción artística en torno al Objeto Encontrado, he descubierto algo común en todos los artistas: saber mirar.

Antonio Pérez, artista objetual y gran referente para Vicente, siempre ha dicho que la clave de todo está en la mirada y que «Ver es Saber», esto es lo que les distingue a la hora de trabajar con el objeto, encontrar una obra de arte en lo que para la mayoría de nosotros es un objeto de desecho, banal, que ya no tiene un uso ni un significado. Son verdaderos maestros de la *Garbology*, centrados en rescatar del olvido todo aquello que para la mayoría no es más que basura, algo que tuvo un uso pero que en esta sociedad industrializada y de excesivo consumo ya no sirve porque está obsoleto.

Antonio Pérez ha dedicado toda su vida a ver la obra de los artistas, visitar museos, exposiciones y viajar, pero Vicente comenzó su trayectoria en el mundo del arte como fotógrafo y eso le ha forjado para desarrollar aún más su mirada, que sumado al hecho de haber sido escultor le lleva a saber trabajar con el objeto encontrado de una manera muy especial, a conocer las formas, los materiales y sus posibilidades.

Cuando conocí a Vicente, me sorprendió que tuviese tanto en común con Antonio Pérez, y principalmente que ambos, desde niños, habían comenzado a encontrar objetos que acumulaban, guardaban y coleccionaban como tesoros, y finalmente, con el paso del tiempo, ambos derivarían en la creación artística en torno a este mundo objetual.

El proceso creativo inicial para estos dos artistas es semejante por no decir idéntico: primero encuentran el objeto. Picasso decía con respecto a su trabajo con el objeto «No busco, encuentro», pero el caso de Antonio y Vicente es muy distinto porque «No encuentran sino que buscan sin parar». La mirada les hace buscar de manera casi obsesiva allá por donde van, es una mirada entrenada en buscar objetos en el campo, en chatarrerías, ruinas, comercios, escaparates, por las aceras y allá por donde pasan, incluso a veces, son objetos regalados



por algún conocido. Guardan todo lo que van recogiendo, solo aquello que de alguna manera les interesa o por algún motivo les atrae. En el caso de Antonio Pérez, es por puro placer estético, y en el caso de Vicente es porque los clasifica para luego utilizarlos en una obra determinada, porque intuye que posteriormente tendrán un destino.

En segundo lugar, aparece la idea. Con Antonio Pérez, primero surge el objeto y posteriormente la idea, pero en el caso de Vicente funciona en ambas direcciones: en ocasiones el objeto le lleva a la idea y otras veces es al contrario, igual que sucedía con Joan Brossa, en primer lugar surge la idea o concepto y en torno a ella surge el objeto, un objeto que será el reflejo o construcción de esa idea primigenia. A continuación se produce el proceso de manipulación del objeto, del cual ambos coinciden en que suelen quitar cosas al objeto más que añadirle. En el caso de Vicente, vemos que muchos de sus objetos son el resultado de una gran maestría en abordar el *assemblage*, técnica utilizada por casi todos los artistas objetuales desde Duchamp, los dadaístas, surrealistas, Cornell, Picasso, Schwitters, los neodadaístas y así una larga lista que recorre el arte objetual desde el pasado siglo XX y el actual.

Y en tercer lugar está el título, factor esencial para la concepción de la obra y el proceso de metamorfosis que se está produciendo en el objeto. Es, en definitiva, cambiar el sentido original del objeto, aportándole una nueva lectura sustrayéndolo así de la utilidad, cotidianidad y procedencia original. Muchas veces, es a través de los títulos cuando el artista vuelve a convertirse en poeta involuntario. En el caso de Vicente, solo se sirve del título cuando este aporta algo especial a la obra, en caso contrario, prefiere no utilizarlo porque el objeto habla por sí mismo.

Es así como el objeto encontrado, elegido, descontextualizado, manipulado o no, es elevado a la categoría de objeto artístico siendo el espectador quien concluya el proceso creativo dando su propia interpretación de la obra.

## Las obras

«Marcel Duchamp: cuántos Objetos Encontrados se cometen en tu nombre».

Antonio Pérez

En las obras que Vicente presenta en esta exposición aparecen ciertas reminiscencias a la historia del arte objetual, de hecho, como he señalado al inicio, el que haya presentado los miles de objetos según están dispuestos en su Taller, ubicados en estanterías, vitrinas y contenedores varios nos hacen pensar en una gran instalación que se traduce en un complicado «museo portátil» a la manera de una de las obras más emblemáticas de Marcel Duchamp, la *Boîte en valise* (1935-1941). Duchamp partió de la idea de la caja como el lugar donde instalar una colección con la que trabajaría a modo de catálogo desplegable, inventariando y reproduciendo fotográficamente cada una de las obras incluidas en esa maleta. Los objetos que despliega Vicente en las estanterías de su taller transmiten la idea de acumulación y repetición rítmica y seriada confiriendo un estatus de magnificencia estética al conjunto que, en el fondo, no es más que una forma de archivar lo encontrado, ordenar, clasificar, conservar y registrar vestigios y reliquias intrascendentes llenas de información sobre un pasado que aún permanece, a la manera de *Essai de reconstitution (Trois tiroirs)* o las *Vitrines de reference*, de Christian Boltanski, que centró, al igual que Vicente, sus creaciones en la preservación de la memoria propia y la colectiva.

En la producción artística de Vicente García Plana se ve cómo recurre de forma reiterada a la utilización de la caja como medio para construir una obra de arte. En el *Archivo de objetos menudos* utiliza cajas de composición que se guardaban en el chibalete de las imprentas para archivar las tipografías; con cada una de esas cajas Vicente está construyendo una instalación, dentro de otra aún mayor, formada por el conjunto de todas ellas repletas de cientos de objetos colocados en cada uno de esos cajones portátiles que han dejado de ser un objeto coleccionado para convertirse en esos pequeños museos o, como Antonio Pérez los llamaría, «museos particulares»



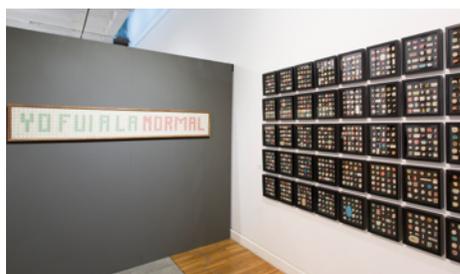


dignos de ser protagonistas, junto a la *Boîte en valise*, de la *Historia abreviada de la literatura portátil*, de Enrique Vila-Matas.

En *Las tierras de mi camino* vuelve a servirse de la caja como marco-espacio para llamar la atención del contenido, 24 botes de cristal con tierra de 24 lugares inventariados importantes de su vida. La primera vez que vi esta obra no pude evitar recordar *L'Egypte de Mlle Cléo de Mérode cours élémentaire d'histoire naturelle*, de Joseph Cornell, en la que también utilizaba pequeños recipientes farmacéuticos con pequeños objetos que referencian a Egipto, y es que este artista, al igual que Vicente, han sido grandes expertos en encerrar en una caja un gran universo de recuerdos personales. La mejor muestra que podemos ver al respecto son las *Cajas de la memoria*, costureros que una vez desplegados







muestran cierta concepción escenográfica o «escaparatista» a la manera de las cajas o museos cornelianos. Estas cajas exquisitamente compuestas por objetos, son una gran alabanza a la apropiación y reinterpretación literato-artística del *I remember* de Joe Brainard (1975), *Je me souviens* de G. Perec (1978) o el *Me acuerdo de Cuenca* del poeta visual Antonio Gómez (2006). En cada costurero Vicente ha vuelto a construir «museos portátiles» llenos de *Me acuerdo* visuales que aún permanecen en muchas generaciones, como la acumulación de gomas de borrar *Milan* con las que el artista ha construido un objeto-eslogan muy pictórico titulado *Yo fui a la Normal*.

Hay otras obras en las que recurre a la modalidad de inventario con el mismo objetivo de archivar la memoria a través de la acumulación ordenada y casi descriptiva, tal y como lo haría Perec en *Lo infraordinario* y en *Pensar/Clasificar*. Los objetos aparecen dispuestos en listas pormenorizadas casi infinitas como en el *Inventario de figuras humanas*, *Inventario de aciertos*, las *100 latas de barniz* o las *Serie vertical* como una forma obsesiva de ordenación y descripción en un intento clasificatorio de lo trivial y cotidiano a través de enumeraciones visuales de objetos de la misma familia pero donde cada uno es diferente al





anterior. Al igual que Perec enumeraba cada uno de los objetos que ocupaban su mesa de trabajo, Vicente también realiza el *Inventario de bienes de mi padre* e *Inventario de bienes de mi abuelo* en un homenaje ordenado y metodológico de esos objetos y recuerdos heredados, vestigios de la presencia de lo ausente, que permanecerán en su memoria, salvaguardados de la desaparición, a través de estas instalaciones.

No me gustaría concluir sin hacer referencia a algunas obras de la exposición que, de algún modo, también constituyen un homenaje de Vicente a uno de sus referentes artísticos objetuales nombrados anteriormente, Antonio Pérez.

Muchos de los *Objetos encontrados* de Antonio se basan en una relectura de la Historia del Arte a través de lo que él denomina *Homenajes* o «guiños» irónicos y humildes que le recuerdan a las obras de otros artistas como Saura, Gordillo, Miró, Dalí o Marcel Duchamp entre otros. Con esa gran *Menina* construida a base del ensamblaje de varios objetos encontrados, Vicente hace su «guiño» particular a uno de los grandes iconos plásticos de la historia de la pintura, reinterpretado por tantos artistas a lo largo de la historia del arte contemporáneo como Picasso, Equipo Crónica, Manolo Valdés o las que Antonio construye con el estaño que recubre el cuello de las botellas de vino. O la *Cabeza de toro* (1942) de Picasso, construida a partir de un sillín y un manillar de bicicleta, y que Vicente reinterpreta con diferentes objetos en los *Trofeos de caza*. Y la instalación titulada *La ciudad gris*, construida a base de moldes pintados al más puro estilo de un cuadro metafísico y atemporal de De Chirico.

Pero el mejor homenaje que Vicente ha podido hacer a Antonio ha sido la instalación interactiva *Yo escribí una postal a Antonio Pérez*, realizada para que el espectador o *voyeur* pasivo interactúe de forma dinámica en este juego que es el arte, dejando su propia huella a través de una postal en lo efímero de una instalación, en lo perdurable de un objeto y en la eternidad de la memoria.





*Tanto en el arte como en lo cotidiano  
debe existir una consonancia estética.  
Todo lo que tenemos al alcance de la mirada  
tiene que ser arte, incluso lo cotidiano.*

Antonio Pérez

