

Nacho Bolea: artefactos de colección

En 1690, el filósofo John Locke comparaba el amueblamiento de un gabinete de coleccionista con el funcionamiento del intelecto humano: las ideas se introducían en el vacío mental, acomodándose de forma paulatina hasta que podían ser nombradas. Aquellas cámaras de las maravillas que pudo conocer Locke, acumulaciones de objetos de cualidades raras o extraordinarias, no eran sino metáforas del saber universal. Un saber basado en el establecimiento de similitudes y analogías, en las que la capacidad del visitante para establecer nexos y comparaciones, en ocasiones insólitas y caprichosas, jugaba un papel esencial. Nacho Bolea habría sido un magnífico custodio de aquellas *wunderkammer*, capaz de encontrar el orden, la sugerencia y la sorpresa, donde otros solo pueden ver acumulación, insignificancia e incluso deshecho. Esa es la estrategia que sigue su trabajo, pues se trata de un artista-coleccionista, que no solo atesora objetos, sino que los devuelve al mundo transformados, reconvertidos en parte de artefactos insólitos gracias al ensamblaje.

Se ha relacionado a Bolea con la figura del trapero utilizada por Baudelaire, y después destacada por Benjamin, atento a lo que la ciudad desprecia para proceder a su reciclaje. Cabe recordar que el término original francés, *chiffonnier*, se utiliza, también en español, para denominar a una cómoda: un mueble clasificatorio. El crítico de arte Lawrence Alloway escribió en 1961: "Junk culture is city art" –la cultura de la basura es el arte de la ciudad–; un arte basado en la obsolescencia y el descarte de materiales que pueden ser recolectados y reutilizados, con lo que se abriría una nueva fase en la historia de cada objeto.

La exposición *The Art of Assemblage*, celebrada en el MoMA de

Nueva York en 1961, subrayó la importancia que ese medio había tenido para la historia del arte moderno desde que Picasso, en *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (1912), dispuso sobre el lienzo un trozo de hule impreso y sustituyó el marco por una sogá. William C. Seitz, su comisario, entendía que se trataba de un medio nuevo, portador de puntos de vista todavía en desarrollo para los que las técnicas tradicionales resultaban menos apropiadas. La impronta de Kurt Schwitters, al que reconocía como su primer gran maestro, seguía en expansión cuatro décadas después. Una vigencia del ensamblaje que se mantiene hasta hoy, como demuestra el trabajo de Bolea; entre otros.

En *Arsenal*, la exposición que presenta en la galería La Casa Amarilla, Bolea nos vuelve a hacer partícipes de sus autores predilectos: como el citado Schwitters en obras como *Zeitgeist* (2016-2017) o Rauschenberg en *Majorette* (2011). Pero las referencias al trabajo de artistas plásticos, literatos, músicos o cineastas son a menudo explícitas, citas confesas que le sirven para asentar y expandir un mundo propio de gran personalidad que nunca traiciona en su diálogo con otros creadores. La obra de Bolea es una invitación a mirar más allá, a imbuirnos en lecturas y visionados, como evidencia su serie *Libros de artistas*, que presenta en esta ocasión homenajes a Rainer Maria Rilke, Emily Dickinson, Jasper Johns, Edgar Allan Poe o Djuna Barnes. Si John Latham al servirse de libros en sus obras los sometía a un proceso destructivo, Bolea los trata casi con reverencia para erigir a su alrededor universos expandidos que remiten, si bien no de forma literal o ilustrativa, a sus contenidos. Las palabras, tan importantes para el origen del collage gracias a la obra de autores como Apollinaire, se transmutan en objetos e imágenes que escapan de las páginas.

La querencia de Bolea por las expresiones más espontáneas del arte popular plantea una línea directa entre su obra y algunos de los precursores citados por Herta and Paul Amirian Eschewer en *La historia*

del collage. Como los llamados *Wettersegen*, testimonios de la religiosidad popular alemana documentados entre los siglos XVI y XIX, que no son sino estructuras combinadas de diversos materiales, incluyendo amuletos, imágenes de santos y cruces, así como semillas o piedras a las que se atribuían poderes protectores.

Bolea, encierra esos universos en urnas de metacrilato. Juan Antonio Ramírez señaló en relación a las cajas de Joseph Cornell que, por encima de todo, eran “territorios acotados en los que las cosas exhiben sus insólitas conexiones, destilando sentidos imprevistos”. En estas, continuaba, se experimentan “todo tipo de maridajes y colisiones demostrándonos que sí era posible hacer de la presentación misma de los objetos un drama tan intenso como el de las más acreditadas representaciones”. Algo similar sucede en series como *Armas de juguetes*, en la que, como señala Chus Tudelilla en el texto a que acompaña a la exposición, trabaja “con el propósito de desactivar esas armas, transformando la amenaza y peligro inherente a ellas en juguetes de utópicas quimeras que no ocultan el paisaje herido de la guerra”. Porque los mundos contruidos por Bolea también ofrecen una visión comprometida de la Historia y el presente.

Más allá de alusiones directas a la obra de cineastas como Maya Deren, Ingmar Bergman o John Ford, cabe apuntar a un sentido profundamente cinematográfico en las construcciones de Bolea. Como haría un profesional del montaje audiovisual, el artista logra que las suturas entre los fragmentos pasen desapercibidas, pues han dado lugar a una realidad completamente nueva. Mundos, tiempos, como el que recordaba André Breton en un fragmento citado por Emmanuel Guigon en *El objeto surrealista*: “Recuerdo un tiempo muy vacío (fue entre 1919 y 1920) en el que toda clase de objetos usuales, contrariados a propósito en sus sentidos, en su aplicación, rechazados del recuerdo y como calcados sobre sí mismos, nacían y morían sin cesar en varias existencias; en el que la palabra que hasta entonces había servido para designarlos ya

no parecía adecuada para ellos, en el que las propiedades que generalmente se les atribuyen ya no eran las suyas con total evidencia; en el que la voluntad de control pesimista, y que algunos juzgarían absurda, exigía que se tocara lo que basta para caracterizarse a través de la vista, que se intentase percibir en sus detalles más extremos lo que exige ser prestado solamente en su conjunto, que no se distinguiese más lo necesario de lo accidental”.