

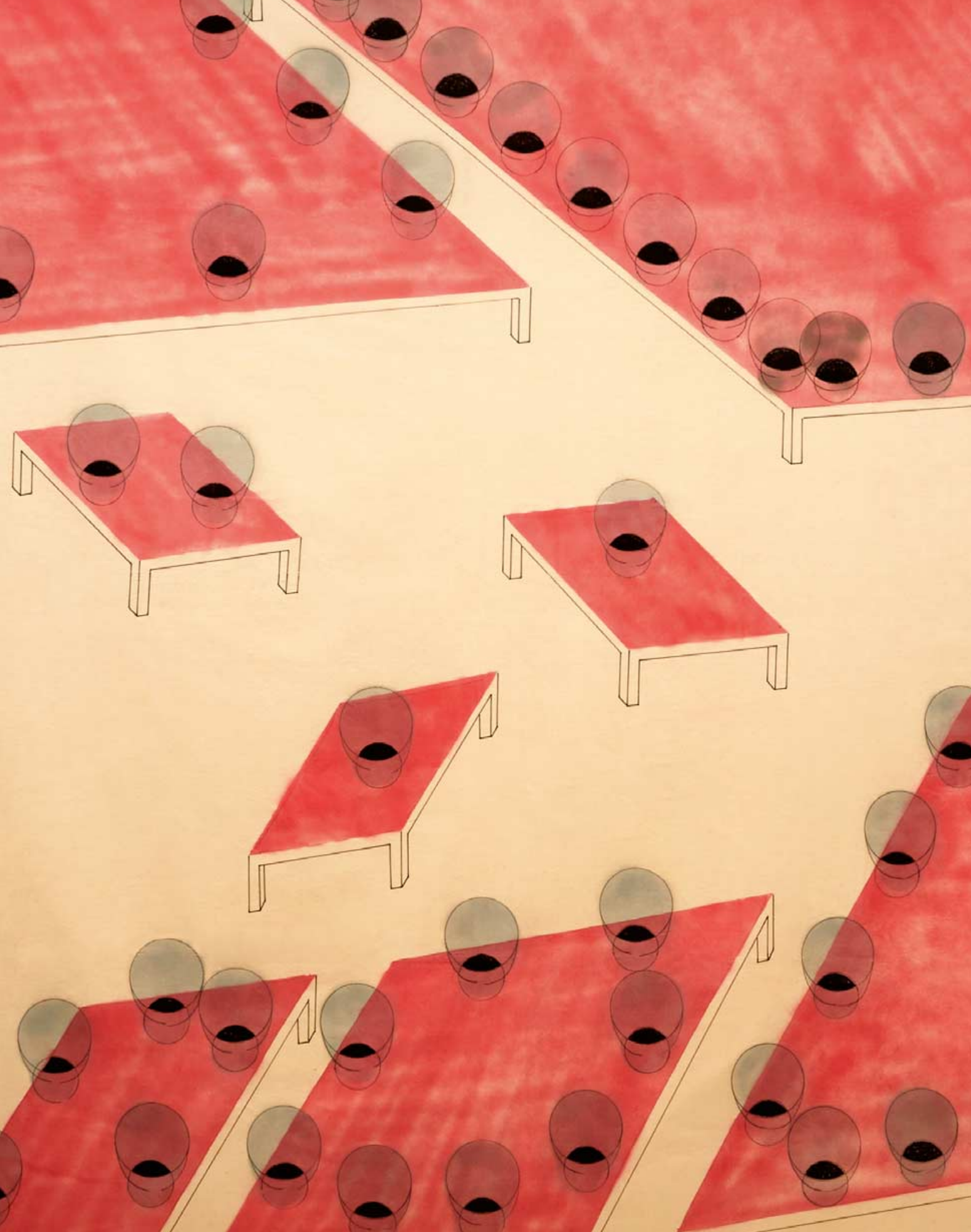
MARIO MERZ

EL TIEMPO ES MUDO



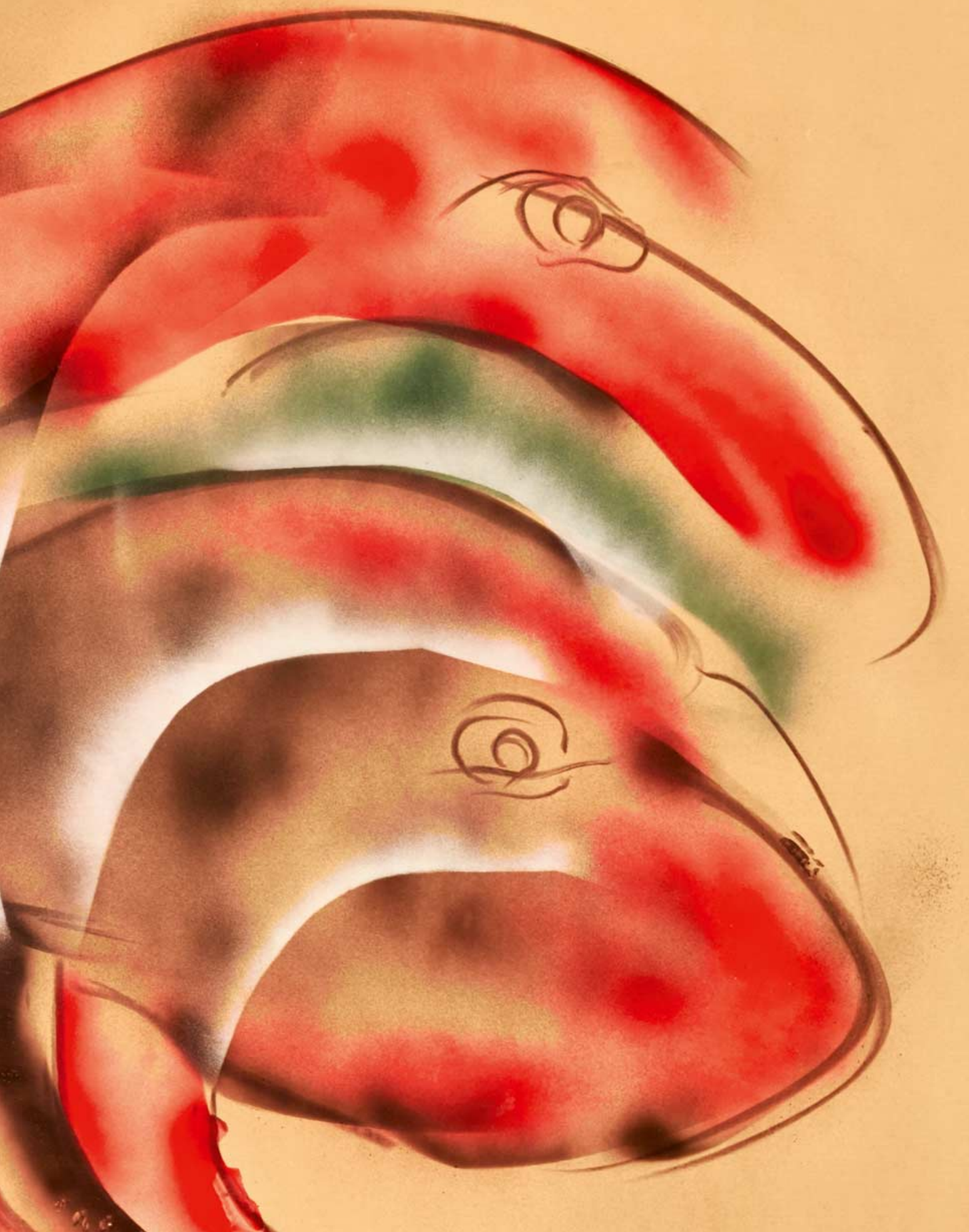














MARIO MERZ EL TIEMPO ES MUDO

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA

A mediados de los años sesenta del pasado siglo, en un contexto de gran convulsión política a nivel global, emerge en Italia un movimiento que tendrá un fuerte impacto en la escena artística internacional de la época: el arte povera. En la línea de otras corrientes que surgieron tras la Segunda Guerra Mundial, este movimiento abogaba por imbricar el arte con la vida, asumiendo programáticamente una estética en la que se daba una gran centralidad a las cuestiones éticas y sociopolíticas, así como a la reflexión crítica en torno a las condiciones existenciales del sujeto contemporáneo.

Mario Merz, que había iniciado su carrera en la década anterior, fue una de las figuras más importantes de este movimiento, al que dio nombre y carta de identidad el historiador y crítico de arte Germano Celant. Como otros autores vinculados al arte povera, Merz plantea en sus trabajos una fuerte crítica a la sociedad de consumo y al afán depredador, a su juicio, de un emergente capitalismo posindustrial que alejaba al ser humano de la naturaleza y de la conciencia de lo colectivo, empujándole a una vida alienada de la que, como nos señala Robert Lumley, se había desterrado “el sueño y la poesía”.

Esta crítica la articula a través de la creación de un imaginario poético e iconográfico de gran complejidad conceptual y densidad metafórica en el que, por un lado, el uso de materiales reciclados (tanto de origen orgánico como industrial) y, por otro, la incorporación de referentes arcaicos y anacrónicos, juegan un papel fundamental. Con la construcción de dicho imaginario, lo que Mario Merz buscaba era la invocación de una suerte de tiempo y espacio míticos para poner de relieve la necesidad de recuperar una comprensión del mundo no predeterminada por nuestro bagaje civilizatorio y confrontarnos al sentido y al significado profundo de experiencias humanas primordiales como las de construir y habitar.

Uno de los motivos artísticos claves en la configuración de ese imaginario fue el iglú, estructura que empezó a utilizar en la segunda mitad de la década de 1960 y que, como nos explica Juhani Pallasmaa, en la obra de Merz remite simultáneamente a los inicios de la cultura humana y a su fin, a los vestigios de una extinguida civilización premoderna y a un distópico futuro. En uno de los primeros que realiza, el *Iglú di Giap* [Iglú de Giap, 1968], en su cúpula se podía leer la frase “Se il nemico si concentra perde terreno; se si disperde perde forza” [Si el enemigo se concentra, pierde terreno; si se dispersa, pierde fuerza], atribuida al general norvietnamita Võ Nguyên Giáp. Dicha frase, cargada de connotaciones políticas y filosóficas, estaba escrita con luces de neón, material al que Mario Merz recurrió reiteradamente en sus trabajos, en los que el lenguaje desempeñó también siempre un papel muy importante.

Otro elemento que tuvo una gran relevancia en su obra fue la “sucesión de Fibonacci”, serie infinita de números naturales en la que cada uno de ellos es la suma de los dos que le anteceden. En el caso de Merz esta progresión numérica –que desde su descubrimiento en el siglo XIII sirve para representar un modelo de crecimiento que se da con frecuencia en el mundo biológico– no se utiliza como un principio de proporción oculto, sino como un motivo visual central. Son múltiples y muy diversas las referencias que Mario Merz hace en su trabajo a esta formulación matemático-poética. Un ejemplo serían las pinturas e instalaciones que llevó a cabo con mesas dispuestas o representadas en forma de espiral, figura cargada de simbolismo que siempre le fascinó.

Al contrario de lo que a menudo se ha interpretado, su interés por este y otros elementos de reminiscencias míticas y/o asociados a un cierto imaginario arcaico, como los citados iglúes o esos animales ancestrales que dibujó en las décadas de 1980 y 1990, tenía un fuerte componente político, pues no recurría a ellos con una intencionalidad meramente retórica o de recreación nostálgica, sino para mostrar y vehicular su profundo rechazo a la deriva consumista de la sociedad contemporánea. Esto es algo que se intenta dejar muy claro en *El tiempo es mudo*, la exposición retrospectiva que, en colaboración con la Fondazione Merz, le dedica el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. La muestra y el presente catálogo que le acompaña, donde se incluye una selección de poemas escritos por Mario Merz que habían permanecidos inéditos hasta ahora, nos brindan la oportunidad de redescubrir la poliédrica obra generada por este artista, dando cuenta tanto de su importancia contextual –Merz es, sin duda, un autor clave para entender el arte europeo de la segunda mitad del siglo XX– como de la vigencia crítica y potencialidad poética que sigue teniendo su trabajo.

José Guirao Cabrera
Ministro de Cultura y Deporte

Durante las décadas de 1980 y 1990 Mario Merz fue una de las figuras más valoradas de la escena artística internacional y, en no pocas ocasiones, se le ensalzó como uno de los artistas vivos más importante de su generación. En esos años se realizaron numerosos estudios y proyectos de investigación sobre su trabajo y las exposiciones dedicadas a él se sucedían unas a otras. Nuestro país no fue ajeno a esta tendencia y varias instituciones, incluida el propio Museo Reina Sofía, adquirieron piezas suyas y/o le dedicaron muestras que, por lo general, despertaron bastante interés mediático y tuvieron un notable éxito de público. Un hecho quizás anecdótico, pero que no deja de ser representativo de la centralidad que en esa época llegó a tener este artista, es que a menudo se le describía como el “Joseph Beuys del Mediterráneo”. Aunque, en realidad, Merz nació en Milán y vivió y desarrolló toda su carrera en Turín, es decir, en el industrializado norte de Italia, un entorno que poco o nada tiene que ver con lo que comúnmente asociamos al Mediterráneo.

En la actualidad, sin embargo, este creador tiene mucha menos presencia en la agenda artística internacional y apenas se realizan proyectos en torno a su figura. ¿Por qué ha ocurrido esto? Sin duda, una de las razones es la lógica de la obsolescencia programada, de la que el mundo del arte no está, ni mucho menos, exento. Una lógica que tiende a convertir todo, también a los artistas y las obras que generan, en productos con una vida útil limitada, en objetos de consumo que se encuentran supeditados a la pulsión devoradora de un mercado que necesita continuamente novedades para seguir funcionando.

No obstante, la escasa atención que las instituciones artísticas han prestado en los últimos años a Merz también se debe a una razón más específica: la interpretación que en las décadas de 1980 y 1990 se hizo de su obra estuvo profundamente deshistorizada, convirtiendo sus motivos y dispositivos artísticos/poéticos más emblemáticos –desde los iglúes a las mesas en espiral, pasando por sus investigaciones en torno a la sucesión de Fibonacci– en elementos de carácter puramente retóricos que terminaron funcionando casi al modo de marca.

Hay que tener en cuenta que en esa época a Merz se le concebía como una suerte de encarnación idealizada del artista nómada. Esa visión romántica despojó a su obra de una dimensión política más situada, para privilegiar una lectura edulcorada de su crítica a la modernidad que, aunque entonces no fuimos capaces de intuir, se adecuaba perfectamente al nuevo orden simbólico promovido por la globalización neoliberal. No en vano, en los últimos años la proliferación de figuras y proyectos que utilizan la vuelta al nomadismo como un mero recurso estético, vacío de contenido, ha derivado en una caricaturesca idealización del artista nómada.

Frente a esa lectura despolitizada y descontextualizada, esta exposición intenta resituarle dentro del contexto histórico específico en el que emerge y desarrolla

su trabajo: el de la industrializada ciudad/región de Turín de las décadas de 1960 y 1970, años en los que se conformaron los rasgos definitorios de su práctica artística. Es decir, el momento de la transformación de la sociedad fordista a una posfordista, en un lugar en el que ese cambio resultó especialmente traumático (recordemos que en Turín se encontraba la fábrica automovilística de Lingotto que para Le Corbusier constituía un ejemplo modélico de cómo debía ser un espacio fabril consagrado al sistema de reproducción en cadena). Ese contexto es también el de la expansión del mundo del consumo que, en la línea de los situacionistas (con los que mantuvo una relación muy estrecha) Merz concebía como uno de los principales instrumentos de dominación y alienación de las sociedades capitalistas avanzadas. Por ello siempre se mostró muy crítico con corrientes artísticas como el arte pop o el minimal, al considerar que, con su reivindicación fetichista y des-situada de la experiencia estética, estaban reproduciendo y contribuyendo a reforzar y legitimar la lógica del consumismo. En este panorama de desintegración del fordismo, Merz genera un proyecto de investigación y creación artística que parte de un rechazo tan visceral como consciente al mundo del consumo, profundamente arraigado al territorio y la coyuntura histórica desde el que se enunciaba y con una singularidad iconográfica y discursiva indudable.

Es en la segunda mitad de la década de 1960, coincidiendo con el surgimiento y popularización del arte povera (movimiento del que Merz fue una de las figuras centrales), cuando sentó las bases de su vocabulario artístico. Tal vez el elemento más característico de dicho vocabulario son sus célebres iglúes, estructura con la que empezó a trabajar en aquellos años y que seguiría utilizando hasta el final de su carrera. Parafraseando a Juhani Pallasmaa, a través de la creación de estos iglúes, para cuya elaboración recurría tanto a materiales naturales como artificiales, lo que este artista pretende es explorar el profundo terreno inconsciente de la construcción humana. Lo hace desde la premisa de que la morada es lo que confiere a nuestro mundo su estructura experiencial y emotiva básica.

Casi en paralelo a la incorporación del iglú, empezó a trabajar con la sucesión de Fibonacci, una secuenciación numérica infinita descubierta en el siglo XIII por el matemático Leonardo de Pisa en la que cada número es la suma de los dos que le preceden (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34...). La singularidad de esta progresión es que describe un patrón de crecimiento exponencial que se da a menudo en la naturaleza, por ejemplo, en las flores del girasol, en las conchas marinas o en la disposición de las ramas y hojas de árboles y plantas. Más allá de su belleza abstracta y de sus potenciales aplicaciones prácticas, lo que le interesaba a Merz de esta sucesión es la posibilidad de explicar y representar fenómenos biológicos, físicos e incluso políticos y socio-culturales de gran complejidad a través de una fórmula matemática premoderna que, como subraya Robert Lumley en el texto que ha escrito para este catálogo, pone además de relieve que existe una “conexión orgánica entre los números y el orden natural”.

Cabe recordar a este respecto que el arcaísmo y el uso de elementos y referencias anacrónicas jugaron un papel muy importante en la obra de Merz, operando como ejes vertebradores de su proyecto de cuestionamiento radical de la modernidad y de los paradigmas sobre los que esta se asienta. Las luces de neón que encontramos en muchas de sus instalaciones, objetos de origen industrial pero que ya habían quedado obsoletos, constituyen un ejemplo de ello. Al igual que los dibujos que realiza de animales de reminiscencias prehistóricas, como cocodrilos o rinocerontes. Con la utilización de estas figuras ancestrales, de estas referencias a una época protoindustrial y premoderna, en cierta medida lo que Merz buscaba era explorar la posibilidad de (re)conectar con el largo tiempo de la historia que la razón tecnológica y la voracidad consumista parecían querer clausurar. Algo, en realidad, no muy alejado de lo que por aquellos años también estaban reivindicando y persiguiendo otros autores, como el cineasta italiano Pier Paolo Pasolini.

En este sentido, la metafórica invocación al “viento prehistórico de las montañas heladas”, sugerente imagen poética a la que a menudo recurría cuando hablaba de sus obras, ha de verse no como la apelación melancólica a un pasado idealizado, sino como un llamamiento a la necesidad de (volver a) poner en el centro nuestra relación con la naturaleza, el vínculo afectivo, no puramente instrumental, con nuestro entorno.

Podemos decir, por tanto, que la práctica de Merz tenía una inequívoca dimensión e intencionalidad políticas. Aunque consciente de que en el ámbito del arte los contenidos y discursos críticos acaban siendo rápidamente asimilados, este artista optó por dejar siempre en sus trabajos espacio para el enigma. Quizás donde de forma más clara se aprecia su estrategia de fusionar lo político con lo poético es en algunas de las obras que llevó a cabo con luces de neón, como *Sciopero generale azione politica relativa proclamata relativamente all'arte* [Acción política de huelga general proclamada en relación con el arte, 1970]; o en la seminal *Che fare?* [¿Qué hacer?], pequeña pieza escultórica creada de 1968 que Mario Merz utilizaría en numerosas instalaciones, donde alude directamente al escrito en el que Lenin presentó sus propuestas estratégicas para los partidos revolucionarios. Con la organización de esta exposición queremos contribuir a revertir la interpretación deshistorizada que se hizo de su trabajo. Todo ello desde la convicción de que su obra, si no se le despoja de su carácter radicalmente situado (esto es, si no se obvia que tras su búsqueda de lo mítico subyacía una incisiva crítica a la modernidad industrial y consumista), tiene la capacidad de seguir interpelándonos.

Manuel Borja-Villel

Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

- 18 LA POÉTICA EXISTENCIAL DE MARIO MERZ:
IMÁGENES PARA CONSTRUIR, HABITAR Y SER
Juhani Pallasmaa

- 30 LA POÉTICA DE LO POLÍTICO
Thomas Lawson

- 44 MARIO MERZ: MESAS Y CASAS, TIEMPO Y ESPACIO
Robert Lumley

- 63 MARIO MERZ
EL TIEMPO ES MUDO

- 144 LISTA DE OBRAS



LA POÉTICA EXISTENCIAL DE MARIO MERZ: IMÁGENES PARA CONSTRUIR, HABITAR Y SER

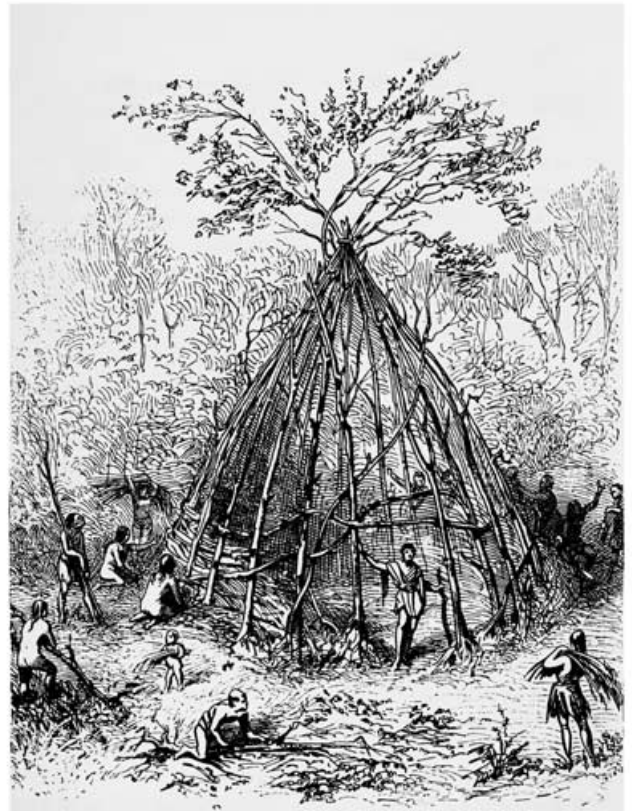
Juhani Pallasmaa

Después del desastre humano y moral que supuso la Segunda Guerra Mundial, los artistas europeos estaban desilusionados y aspiraban a adentrarse en una auténtica realidad social, dejando a un lado la estetización, la abstracción, la idealización y las ilusiones. Las intenciones estéticas y la belleza se sustituyeron por las preocupaciones existenciales, y las ideas de la filosofía existencial tuvieron un amplio eco¹. La nueva postura realista y existencialista adoptó formas y atmósferas variadas en la literatura, el cine, las artes plásticas y la arquitectura. En las artes plásticas italianas, a partir de mediados de la década de 1970, el arte povera, que congregaba a artistas de distintas ciudades (Milán, Roma, Génova, Venecia, Nápoles y Bolonia), representó un movimiento de motivaciones sociales, culturales y políticas alejadas de los valores y la estética elitistas. El cine neorrealista italiano ya había abordado la realidad social, las estructuras de clase, la pobreza, la enajenación mental y la desesperación en las dos décadas precedentes.

Mario Merz, pintor, escultor y artista de performances e instalaciones, fue una figura central del arte povera, junto con Giovanni Anselmo, Enrico Castellani, Luciano Fabro, Lucio Fontana, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto y Marisa Merz, esposa de Mario y la única mujer del movimiento. El grupo, que utilizaba materiales y técnicas poco convencionales, hizo las veces de contramovimiento ante la sofisticación, la intelectualización, la abstracción y la estetización industriales y tecnológicas emergentes en el arte estadounidense de la época. El comisario y crítico de arte italiano Germano Celant fue un influyente defensor del arte povera, al que dio nombre en 1967.

El trabajo de Mario Merz aborda en particular la imagen arquitectónica y la experiencia de la residencia, así como el significado inconsciente y la poética del lugar, la morada y la construcción. Las obras artísticas de Merz más características y reconocibles son sus innumerables variaciones de la estructura de la cabaña arcaica y el iglú, con su forma abovedada. Son construcciones que evocan toda una serie de referencias y recuerdos de las cabañas primitivas de los inicios de la historia humana, además de habitáculos temporales y proyectos utópicos del mundo posindustrial. Las moradas humanas primitivas han despertado el interés de numerosos estudiosos y artistas, pero la morada humana original sigue siendo un enigma. En el siglo I a. C., el romano Marco Vitrubio Polión, primer teórico e historiador de la arquitectura, defendió que su

1. Sobre el movimiento filosófico existencialista, ver William Barrett, *Irrational Man. A Study in Existential Philosophy*, Nueva York, Anchor Books, 1962.



Marc-Antoine Laugier, "La personificación de la arquitectura y la cabaña primitiva" en *Essai sur l'architecture*, París, 1753

Eugène Viollet-le Duc, "El primer edificio" en *Histoire de l'habitation humaine*, París, 1875

Cúpula de cuero sobre un armazón de madera de los rendilles keniatas



origen estaba en la domesticación del fuego y su influencia centralizadora: “En consecuencia, fue el descubrimiento del fuego lo que propició originalmente la congregación de los hombres, la reunión deliberada y el intercambio social [...]. Empezaron en esa primera congregación a construir cobijos. Algunos los hacían de ramas verdes, otros excavaban cavernas en las laderas de las montañas y algunos, imitando los nidos de las golondrinas y su forma de construir, creaban lugares de refugio a partir de barro y ramitas”². El influyente dibujo de una cabaña primitiva hecho por Marc-Antoine Laugier en 1755 y el dibujo de Eugène Viollet-le-Duc “El primer edificio” (1875) nos ofrecen unas imágenes visuales de la primera morada de la humanidad, si bien más basadas en la fantasía que en investigaciones arqueológicas o antropológicas fiables. El arquitecto, historiador y crítico de arte alemán Gottfried Semper fue más allá al sostener que las primeras construcciones humanas se habían basado en la artesanía del entrelazado de ramas, ramitas y fibras vegetales, y no en los principios tectónicos que más tarde caracterizarían la arquitectura.

Las construcciones de Merz nos recuerdan los inicios de la arquitectura y la historia de las construcciones indígenas, que siguen levantándose y utilizándose en distintas partes del mundo. Un ejemplo son las cúpulas de cuero sobre un armazón de madera del pueblo nómada de los rendilles, en Kenia. Todas las noches, las mujeres vuelven a montar esas bóvedas, transportadas a lomos de camellos mientras la tribu avanza en su viaje sin fin por el desierto. No obstante, la mayoría de las construcciones de Merz tienen que ver con los iglúes de los pueblos inuit y yupik. El iglú auténtico tiene un pasillo de entrada curvado y con escalones que queda enterrado bajo la cobertura de nieve para impedir que el viento y las corrientes de aire entren en la cámara moratoria propiamente dicha, pero por lo general solo tenemos en cuenta la cúpula semiésferica visible. Los iglúes de Merz no se construyen con nieve, sino con desperdicios y material encontrado del mundo industrial, por lo general vidrio, el material de la modernidad. Para el artista, la sensación y la narrativa del material usado era trascendental, e incluso sus pinturas hacen pensar en la materialidad, más que en el simple color.

Unos cuantos años antes de las primeras variaciones de Merz sobre el tema del iglú en 1964, la exposición de Bernard Rudofsky en el Museum of Modern Art de Nueva York, titulada *Architecture without Architects*, presentó ante la profesión arquitectónica las descuidadas tradiciones indígenas y autóctonas del mundo³. Determinadas arquitecturas indígenas ya habían ejercido una influencia notable en la arquitectura moderna, en especial las tradiciones constructivas del Mediterráneo que habían inspirado a Le Corbusier en su búsqueda pionera de un lenguaje arquitectónico moderno⁴. Por su parte, la arquitectura tradicional japonesa empezó a inspirar a la arquitectura occidental de la modernidad en la década de 1930, casi todo un siglo después de que el japonismo comenzara a influir en la tradición artística occidental, en particular en los impresionistas⁵. A mediados de la década de 1950, el movimiento estructuralista holandés (de inspiración antropológica) plasmado sobre todo en los textos y la obra de Aldo van Eyck, recogió la influencia de “lo primitivo”, en especial el mundo mitológico

2. Marco Vitrubio Polión, *Vitruvius. The Ten Books on Architecture*, Nueva York, Dover Publications, 1960, p. 38. [Trad. cast., *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitruvio*, trad. Joseph Castañeda, Madrid, Imprenta de D. Gabriel Ramírez, 1761].

3. Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1964.

4. Durante su viaje por el Mediterráneo en 1911-1912, Le Corbusier midió y bosquejó innumerables ejemplos de construcciones tradicionales. Sobre la influencia de lo indígena en la arquitectura moderna, ver Michelangelo Sabatini, *Pride in Modesty. Modernist Architecture and the Vernacular Tradition in Italy*, Toronto, University of Toronto Press, 2010.

5. Las obras de Bruno Taut, *Das japanische Haus und sein Leben y Nippon mit europäischen Augen gesehen* influyeron en los arquitectos modernos del mundo occidental. La influencia de la estética japonesa en la Europa de mediados del siglo XIX empezó con el movimiento llamado “japonismo”. [Trad. cast., *La casa y la vida japonesas*, trad. María Dolores Ábalos, Barcelona, Fundación Arquia, 2007].

y la tradición constructora de los dogones en los acantilados de Bandiagara, al sur del Sáhara, y conectó la arquitectura con el estructuralismo de la antropología. El papel del arte africano y polinesio en el surgimiento del arte moderno, en especial en los primeros años del cubismo, forma también parte de la historia polifacética de lo primitivo en lo moderno.

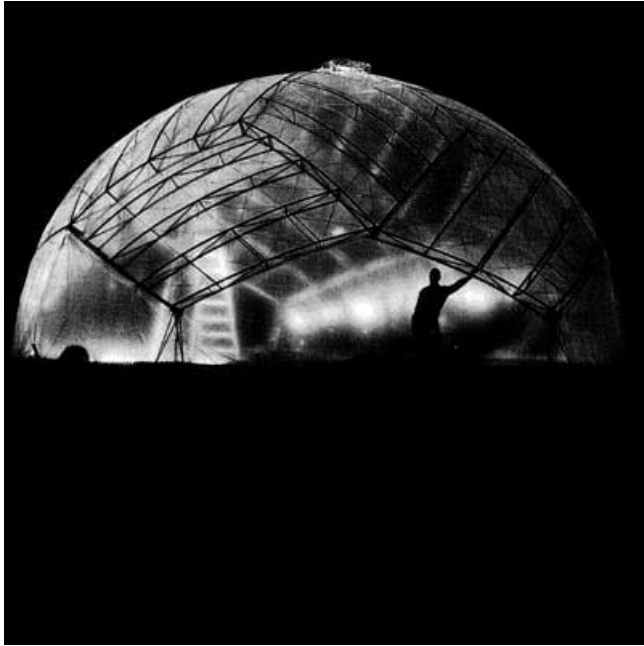
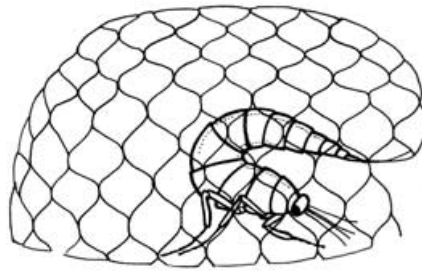
Las construcciones de Merz no son imitaciones formales o visuales de ninguna tradición indígena, sino que el artista exploraba el profundo terreno inconsciente de la construcción humana y sus motivaciones y mensajes mentales, más que sus formas. Por lo general, Merz utilizaba un armazón metálico a modo de estructura que cubría con hojas de vidrio, metal, arcilla, barro, placas de piedra, ramas, fibras vegetales, trapos, etc.; en otras palabras, material reciclado. Esa capa de cobertura es metafórica y parcial, en lugar de sugerir una función práctica. Merz también concibió cúpulas hechas completamente de vidrio, sin armazón estructural independiente. Los materiales se antojan restos encontrados, reciclados y con frecuencia rotos que ya han servido para una construcción humana previa o para otra función. El material usado y desgastado era característico de los practicantes del arte povera en general, cuya producción apuntaba a una determinada concepción del tiempo y la duración y a una antiestética que subrayaba significados y asociaciones existenciales. Los iglúes de Merz también nos hacen pensar en estructuras aún más arcaicas que se encuentran en el mundo biológico; por ejemplo, construcciones animales como nidos de aves y las redes de captura de las arañas y las larvas de los tricópteros, que son de una complejidad sorprendente tanto por su funcionalidad como por sus características estructurales⁶. Así, la larva de la *Climacia areolaris* (un insecto neuróptero) construye una cúpula de seda producida por sus hiladores anales como capa externa de su capullo. Una especie de mariposa es conocida por construir una cúpula de su propio pelo larvario venenoso cohesionado con seda; luego el estuche larvario reposa en una hamaca de seda en ese espacio protegido⁷. Por consiguiente, los orígenes de la construcción de cúpula están arraigados en la historicidad biológica de la vida terrenal, con un profundo eco en la percepción, la memoria y la imaginación humanas. Las construcciones animales son con frecuencia estructuras técnicas y funcionales refinadas, de una complejidad asombrosa. Ese refinamiento resulta comprensible si se analiza a la luz de la historia evolutiva de los animales. Las redes de captura de las arañas, por ejemplo, evolucionaron a lo largo de trescientos millones de años, mientras que las construcciones humanas más antiguas (obra del *Homo heidelbergensis*) se calcula que tienen unos cuatrocientos mil años de antigüedad⁸. Lo primordial y lo refinado se funden sorprendentemente.

Esa historicidad cultural y biológica se refleja en las construcciones de Merz. Su fuerza sugestiva procede de sus vinculaciones y dualidades, que tienen distintas capas. Son anacrónicas y futurísticas, antiguas y novedosas, primitivas y avanzadas. Los asentamientos temporales y el nomadismo vinculados a las inmensas migraciones de refugiados de la actualidad en varias partes del mundo aportan al imaginario del artista una realidad, una resonancia y un significado que son nuevos.

6. Juhani Pallasmaa (ed.), *Animal Architecture*, Helsinki, Museum of Finnish Architecture, 1995.

7. *Ibid.*, p. 9.

8. Harry Francis Mallgrave, *From Object to Experience. The New Culture of Architectural Design*, Londres, Bloomsbury Visual Arts, 2018, p. 136.



Capullo de la larva de la *Climacia areolaris*

Richard Buckminster Fuller, pequeña cúpula geodésica y proyecto de la Cúpula de Manhattan

Drop City, sur de Colorado

Iglú de esquimal



Junto con la bóveda estructural, la cúpula es, con la simetría de su plenitud y su perfección, la más arquetípica y memorable de las estructuras arquitectónicas, como demuestran con autoridad el Panteón de Roma y el trabajo de Filippo Brunelleschi en la catedral de Florencia, cuya cúpula, una vez terminada, se convirtió en la de mayor envergadura del mundo. El artista-relojero-arquitecto incluso inventó la compleja maquinaria que levantó los ladrillos de la obra hasta las vertiginosas alturas de su cúpula. Y las cúpulas siguen estando entre las construcciones más refinadas de nuestra era científica, tecnológica e industrial; su encarnación moderna queda ejemplificada en los imponentes ejemplos de hormigón de Pier Luigi Nervi, como el Palazzetto dello Sport de Roma (1957). Las cúpulas artísticas de Merz evocan simultáneamente asociaciones duales y polares: imágenes primordiales y futurísticas de esperanza y desastre, principio y fin, pasado y futuro. Aunque nos hacen recordar las primeras construcciones de la humanidad, también evocan las cúpulas geodésicas de alta tecnología de Richard Buckminster Fuller, diseñadas originalmente para albergar los radares del ejército estadounidense. La patente de su cúpula geodésica, que podría haber inspirado a Merz, se concedió en 1954. Las cúpulas de Fuller alcanzan una proporción de máxima eficiencia entre peso y volumen del espacio contenido. También se han utilizado estructuras cupulares en algunos de los proyectos utópicos de investigación ecológica más recientes, como el Proyecto Edén (2000) en Inglaterra, un jardín botánico que explora la viabilidad de una forma de vida sostenible, y Biosfera 2 (1991) en Oracle (Arizona), un sistema ecológico cerrado que pretende simular la vida humana en el espacio sideral. El carácter central de la supervivencia humana en esos proyectos también los vincula con el tema de la supervivencia en las instalaciones de Merz.

La cúpula de vidrio aparece, asimismo, en los dibujos futurísticos creados por François Dallegret para ilustrar el artículo de Reyner Banham "A Home Is Not a House" (1965). Dado el interés de Merz por la cúpula de vidrio, es muy posible que conociera esa imagen de figuras desnudas dentro de una cúpula transparente, rodeadas de maquinaria de alta tecnología para la calefacción, la refrigeración y la comunicación⁹. El artículo de Banham vaticinaba que, en un futuro próximo, la tecnología mecánica avanzada sustituiría los conceptos tradicionales de la casa, el hogar y la arquitectura. Los iglúes de Merz hacen pensar en refugios temporales contruidos a partir de los restos arbitrarios de nuestra cultura tecnológica, tal vez después de una catástrofe ecológica inevitable. Sus cabañas y sus cúpulas, con sus connotaciones densas e incluso opuestas, no tienen utilidad práctica, su impacto mental y psicológico se basa en la imagen poética. Apuntan al mismo tiempo a una vida paradisíaca inocente y a una utopía fracasada. Las estructuras de Merz se refieren simultáneamente a los inicios arcaicos de la cultura humana y a su fin debido a un acontecimiento apocalíptico. Su indefinible y enigmática atmósfera posapocalíptica hace pensar en *Stalker* de Andréi Tarkovski (1979) y *Blade Runner* de Ridley Scott (1982), pero también proyectan la pobreza y la esperanza inocentes de la neorrealista *Milagro en Milán* de Vittorio de Sica (1951). La comunidad contracultural Drop City (Sur de Colorado, 1965-década de 1970), así como otras comunidades de intenciones

9. Reyner Banham, "A Home Is Not a House", en *Art in America*, abril de 1965, pp. 109-118.

similares que inspiró a finales de la década de 1960 y a lo largo de la de 1970, se basaba en los principios de la Dymaxion de Fuller, con estructuras levantadas a partir de las planchas metálicas y los parabrisas de coches viejos y otros materiales de desecho de la sociedad de la abundancia, lo que apuntaba a la fusión de utopía y distopía. Es probable que, cuando trabajaba en sus primeras cúpulas, Merz también hubiera oído hablar de Drop City, muy conocida en la década de 1960 gracias a sus apariciones en la prensa y la televisión.

Además de numerosas instalaciones museísticas, el artista también produjo obras para sitios específicos de yacimientos arqueológicos, yuxtaponiendo sus estructuras temporales por un lado y la autoridad del emplazamiento histórico y sus objetos auténticos por el otro. Esas obras son collages intrigantes de tiempos y orígenes que evocan una vaga dimensión arqueológica y apuntan a una lectura de sus obras de arte como objetos encontrados sin un origen o una historia claros. Otros practicantes del arte povera también recurrían a contrastes históricos en sus obras. Paolini expuso moldes de escayola de bustos romanos con astillas de objetos rotos en el suelo, Pistoletto yuxtapuso un molde de una escultura de Venus con una pila enorme de andrajos y Anselmo puso en equilibrio un bloque de piedra negra suspendido y un montón de lechuga.

En algunas de sus instalaciones, Merz presentó tres cúpulas encajadas una dentro de la otra, con lo que se proyectaba un aire de máximo encubrimiento, intimidad, secretismo y silencio. Esas estructuras funden las imágenes del continente y el contenido: el propio cobijo queda cobijado. En lugar de la cúpula esférica, unas cuantas de las “cabañas primitivas” de Merz tienen forma cónica o de cabaña tradicional y están hechas de juncos u otro material vegetal. Esas estructuras hacen pensar en imágenes de moradas indígenas africanas y polinesias, y carecen de indicios de catástrofe. Asimismo, apuntan a la función metafísica de la morada, con independencia de que funcione como cobijo práctico para el ser humano. La morada no es solo un cobijo humano, sino que proyecta un orden en el mundo que la rodea.

Merz estaba obsesionado con imágenes y conceptos de supervivencia y morada. En algunas de sus obras, despliega imágenes de moradas que van más allá del cobijo propiamente dicho. La mesa, por ejemplo, puede hacer las veces de la totalidad de la morada. Con sus numerosas funciones utilitarias y su influencia centralizadora y congregadora en la vida familiar, la mesa es una imagen arquitectónica arquetípica. Debido a su papel como “escenario” de reuniones y comidas, tanto almuerzos familiares cotidianos y rutinarios como banquetes festivos o ceremoniales, la mesa proyecta significados y sentimientos íntimos y emotivos. Con la imaginación, añadimos invitados y objetos a una mesa vacía, como si el hecho de que esté vacía apuntara tanto a su uso como a su usuario, del mismo modo que una silla es siempre una invitación para sentarse. Como consecuencia de su papel facilitador y mediador, la mesa también indica una narrativa. Una mesa larga recuerda la escena de la Última cena gracias a los innumerables cuadros que han reflejado ese tema bíblico a lo largo de la historia.

En su exposición de 1973 en la neoyorquina John Weber Gallery, Merz combinó otro de sus temas preferidos, la sucesión numérica de Fibonacci, con una secuencia de mesas modulares. También empezó a utilizar en sus instalaciones figuras de animales, por ejemplo ciervos, a fin de despertar sensaciones como la inocencia, el desamparo, la soledad y la amenaza. Las motocicletas que elegía para algunas de sus instalaciones transmitían el significado de un viaje contemporáneo sin un domicilio o un hogar fijos. Del mismo modo, el empleo de montones de periódicos viejos apuntaba a la aleatoriedad y el anonimato de la información actual y al carácter temporal, sin valor y perecedero de las noticias. No hay prácticamente nada más inútil que las noticias viejas. Al mismo tiempo, la acumulación de periódicos sugiere el paso del tiempo.

Las instalaciones de Merz evocan el ejemplo más básico de necesidad y acto humanos: morar. Morar no solo requiere un cobijo físico, sino también una articulación y una definición del lugar del morador en el mundo; las situaciones humanas deben ubicarse necesariamente. La morada determina la ubicación y el domicilio del morador, y en consecuencia propaga una estructura básica a todo su mundo. Los rendilles keniatas levantan sus comunidades según una configuración circular, dejando un espacio amplio abierto en dirección al amanecer. Todos los huecos de las puertas de las cabañas están orientados hacia el sol naciente, y la del jefe se sitúa en el anillo de moradas exactamente en el punto contrario al de la aparición solar. Así, la tribu transporta la imagen de su mundo en su viaje nómada sin fin, reconstruyendo todas las noches el esquema de ese mundo.

La morada y el hogar centran nuestro mundo y le confieren su estructura experiencial y emotiva básica. La morada es un acto mental en la misma medida que una estructura física. En su ensayo “Construir, habitar, pensar”, Martin Heidegger plantea que los seres humanos modernos han perdido la capacidad de morar¹⁰: el ser humano moderno que ha rechazado a Dios ya no mora, sino que se ha transformado en nómada y vuelve a vagar en un viaje sin rumbo ni final. El material aleatorio de las obras de Merz hace pensar en la vida de un pionero del bricolaje. El *Homo faber*, en lugar de ser artesano-productor, se ha convertido en cazador-recolector. Así, las construcciones de Merz apuntan a la pérdida heideggeriana de la capacidad de morar en mitad de la abundancia. La morada ha pasado a ser un anhelo nostálgico. Las obras de arte de Merz apuntan simultáneamente hacia delante y hacia atrás en el tiempo y en el curso evolutivo.

Otra imagen más de las construcciones de Merz es la insinuación de una vida emergente, aún débil y amenazada. Por lo general, los arquitectos no conocen o no aceptan el hecho arqueológico de que las primeras construcciones humanas fueran tumbas y no moradas, probablemente porque hemos preferido vincular la arquitectura a la imagen de la vida, y no de la muerte. “En el penoso vagabundeo del hombre paleolítico, los muertos fueron los primeros que contaron con una morada permanente: en una caverna, en un montículo señalado por unas cuantas piedras o en un túmulo colectivo. Se trataba de mojones a los que probablemente los vivos volvían a intervalos, para comunicarse con los espíritus ancestrales

10. Martin Heidegger, *Heidegger. Basic Writings*, David Farrell Krell (ed.), Nueva York, Harper and Row, 1977, pp. 319-339. [Trad. cast., “Construir, habitar, pensar”, en *La pregunta por la técnica (y otros textos)*, trad. Eustaquio Barjau, Barcelona, Folio, 1992, pp. 43-63].

o para aplacarlos”, escribe Lewis Mumford, el historiador de los asentamientos humanos, en *La ciudad en la historia*¹¹. En *The Dominion of the Dead*, el académico literario estadounidense Robert Pogue Harrison señala el significado mental del enterramiento: “Yo diría que los seres humanos entierran no solo para pasar página y marcar una separación de los muertos, sino sobre todo para humanizar el terreno en el que construyen sus mundos y fundan sus historias”¹². Las estructuras cupulares de Merz son moradas simbólicas para los muertos, además de cobijos para los vivos. Representan al mismo tiempo instrumentos de memoria y de imaginación. El significado esencial de sus cabañas es declarar y representar la existencia de los seres humanos, tanto muertos como vivos, mediante nuestra necesidad existencial de morar física y mentalmente. El término latino *humanitas* deriva de *humando*, “enterrar”. Harrison concluye: “Ser humano significa, ante todo, enterrar”¹³. Y los habitantes de las moradas de Merz también saben enterrar.

Los primeros seres humanos enterraban a sus muertos mucho antes de construir cobijos para sí mismos, lo que significa que la arquitectura nació de la realidad mental de un mundo imaginario, más que del pragmatismo de la vida terrenal. Desde su aparición, la arquitectura ha presentado una capa de significado mítico, mental y simbólico. Las construcciones de Merz proyectan ese contenido metafórico y podrían ser monumentos y emplazamientos funerarios exactamente igual que moradas. Plantean preguntas y proponen respuestas al mismo tiempo. Están implicadas en los procesos de concesión de significados simbólicos y experienciales a la construcción humana y de declaración de la presencia humana.

A principios de su carrera, a mediados de la década de 1960, Merz realizó piezas en las que los neones atravesaban objetos cotidianos, como una botella, un paraguas, un montón de periódicos o la propia gabardina del artista. También empezó a utilizar palabras y números ejecutados con neones como motivos yuxtapuestos con objetos. En uno de sus primeros iglúes, titulado *Iglú de Giap* [Iglú de Giap, 1968] y dedicado a Võ Nguyễn Giáp, Merz colocó el lema de ese general norvietnamita (“Si el enemigo se concentra, pierde terreno; si se dispersa, pierde fuerza”) escrito con neones encima de la estructura.

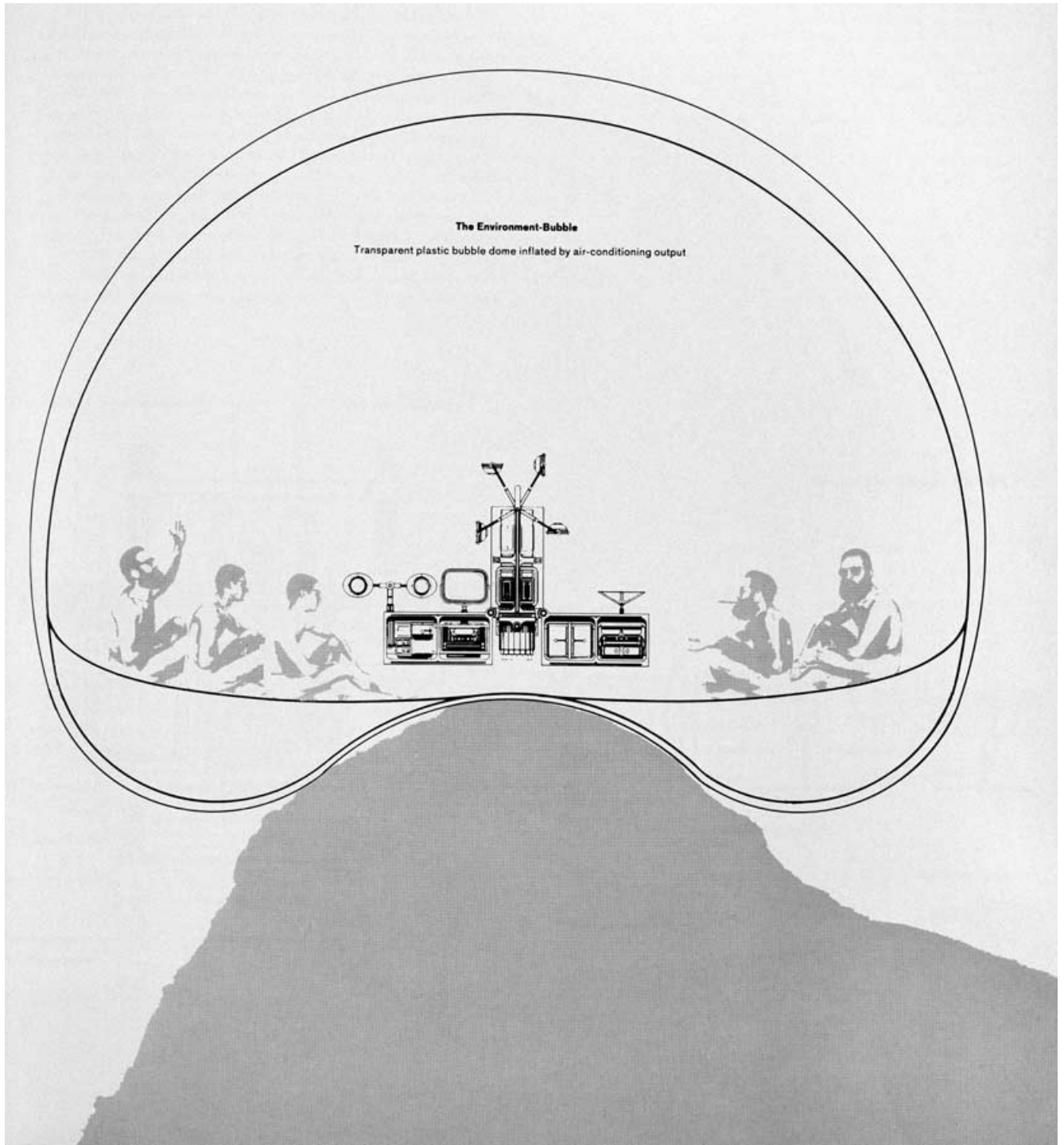
Las luces de neón (inmateriales, clínicas, atemporales, frías) conforman un contraste con la materialidad golpeada y desgastada, y sugieren un “ahora” en mitad del tiempo estratificado de los demás elementos y materiales de Merz. Su forma de utilizar materiales encontrados está sin duda relacionada con sus primeras obras de arte, realizadas mientras estaba encarcelado, en el transcurso de la Segunda Guerra Mundial, por su participación en el movimiento antifascista Justicia y Libertad. Durante su reclusión, empezó a dibujar en cualquier material que encontraba.

El iglú de los pueblos inuit y yupik se construye con una sustancia purísima, la nieve blanca, mientras que las cúpulas de Merz suelen estar cubiertas de materiales hallados, residuales, que sugieren un uso anterior y el paso del tiempo.

11. Lewis Mumford, *The City in History. Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*, Nueva York, Harcourt, Brace and World, 1961, p. 7. [Trad. cast., *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas*, trad. Enrique Luis Revol, Logroño, Pepitas de Calabaza, 2012, pp. 14-15].

12. Robert Pogue Harrison, *The Dominion of the Dead*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, p. XI.

13. Ibid.



Francois Dallegret, "Burbuja ambiental", ilustración para el artículo de Rayner Banham "The Home is Not a House", en *Art In America*, abril de 1965

Los neones azules crean una atmósfera inmaterial, etérea, tecnológica, futurística y anónima en contraste con los materiales encontrados, que hacen pensar en el desgaste y en la vida vivida. La elección del neón en lugar de otras fuentes de luz es deliberada. Una cálida vela o una luz incandescente crearían una sensación de invitación, domesticidad e intimidad. “Una lámpara espera en la ventana. Por ella la casa espera. La lámpara es el signo de una gran espera”, escribe Gaston Bachelard, el filósofo de la ciencia y el imaginario poético¹⁴. Las luces de Merz cumplen fines contrarios: anonimato, alienación, distanciamiento y abstracción. Otros creadores del arte povera, como Kounellis, así como varios artistas minimalistas y conceptuales estadounidenses, como Dan Flavin y Bruce Nauman, también han recurrido a los neones.

Merz incluyó la sucesión de Fibonacci en varias obras y situaciones, desde piezas murales hasta iglúes, así como enormes instalaciones sobre altas estructuras arquitectónicas existentes, como chimeneas fabriles. Por lo general, cuando artistas y arquitectos utilizan un sistema proporcional, como el número áureo, la sucesión de Fibonacci o las proporciones armónicas pitagóricas, el artefacto matemático es un principio de proporción oculto, “invisible”, más que un motivo o un tema explícitos. En las obras de Merz, la secuencia matemática siempre es un motivo visual central y asociativo. En sus performances e instalaciones posteriores a 1969, Merz recurrió con frecuencia al principio de la sucesión de Fibonacci: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34... La serie, concebida en el siglo XIII por el monje y matemático Leonardo de Pisa, *Fibonacci*, es una aproximación (en la que cada cifra es la suma de las dos anteriores) al número áureo, también llamado “sección áurea” (*sectio aurea*) y “divina proporción” (*divina proportione*), que Pitágoras ya conocía en el siglo IV a. C. y en el Renacimiento redescubrió Luca Pacioli, amigo de Leonardo da Vinci (que ilustró su *Divina proportione*). El número áureo es una proporción continua que se aproxima al valor numérico 1,6180339887... Se cree que también lo emplearon arquitectos griegos como Fidias, el escultor-arquitecto de la Acrópolis de Atenas. Le Corbusier, el más influyente de los arquitectos modernos, recurrió tanto al número áureo como a la sucesión de Fibonacci para su sistema de medidas armonizadas, que denominó *Modulor* (1954). La referencia de Merz a las ideas matemáticas del Renacimiento, el inicio de la cultura moderna, es significativa, ya que en aquel período la arquitectura aspiraba a ser reconocida no como un simple oficio, sino como una de las disciplinas del *quadrivium*, dada su vinculación con las matemáticas. Se pretendía que la vinculación matemática elevara el oficio primitivo de la construcción a la esfera del arte. Numerosos estudiosos han demostrado que la sucesión de Fibonacci describe patrones dinámicos de crecimiento en fenómenos físicos y biológicos. El número áureo también se ha considerado la base matemática de la belleza. En las obras de Merz, la sucesión de Fibonacci alude al pensamiento científico abstracto como contrapunto con el lenguaje material, corpóreo, existencial y poético del arte. Tanto las matemáticas como la física están motivadas por la belleza. “La belleza es un elemento notorio de la plenitud abstracta a la que aspiran las matemáticas superiores; es el objetivo de la física, puesto que pretende interpretar el orden del universo; debería ser como

14. Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, Boston, Beacon Press, 1964, p. 34. [Trad. cast., *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcin, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 66].

mínimo la inspiración de todo estudio de la vida”, escribió en 1931 el filósofo y teólogo John Oman¹⁵. Tres décadas después, el físico Paul Dirac afirmó que las teorías físicas que proyectan belleza son probablemente también las correctas¹⁶. El matemático y físico teórico Hermann Weyl hizo una confesión aún más franca: “En mi trabajo, siempre he buscado aunar verdad y belleza; cuando me he visto obligado a elegir entre una de las dos, me he decantado por la belleza”¹⁷. En las obras de arte povera de Merz, la imagen matemática de la sucesión de Fibonacci alude al terreno de la ciencia y el pensamiento abstracto, y también representa la esencia abstracta, matemática e indiscutible de la belleza.

En algunas de sus obras, Merz yuxtapone la sucesión de Fibonacci con fotografías, por ejemplo de la cantina de una fábrica o de un restaurante con distinto número de comensales. El artista recurrió a la serie en sus construcciones en forma de iglú y también en sus obras murales y en sus enormes instalaciones verticales, por ejemplo, en su exposición de 1971 en el Guggenheim Museum, en *Turin Landmark* [Punto de referencia de Turín, 1984], en la espiral vertical construida con palos en la John Weber Gallery de Nueva York (1990) o en la chimenea del Zentrum für Internationale Lichtkunst de Unna, en Alemania. Su instalación de mayor altura es la chimenea de cien metros de la central eléctrica de Turku, en Finlandia (1994), donde la secuencia de Fibonacci llega hasta el cincuenta y cinco. Sus instalaciones verticales tienen que ver con su admiración por los rascacielos de Nueva York (su padre era arquitecto), pero tanto sus imponentes estructuras verticales como la serie de Fibonacci repiten un movimiento de elevación insistente: las primeras en el sugerente lenguaje visual del arte, la segunda en el lenguaje inmaterial y absoluto de las matemáticas. El sistema numérico apunta a otro nivel de realidad, el de las ideas puras, la razón, la certeza y la belleza.

Son innumerables los artistas que han pintado escenas arquitectónicas, desde Giotto y los pintores de la Escuela de Siena de finales del siglo XIII y principios del XIV, que daban a los edificios el carácter de seres humanos, hasta los cuadros de Claude Monet dedicados a la catedral de Ruan, que transforman la piedra en luz, pasando por los edificios deshabitados de Giorgio de Chirico, con sus sombras enigmáticas y sus ecos. Otros han utilizado edificios de verdad, o alguna de sus partes, para producir sus piezas (por ejemplo, Gordon Matta-Clark y Rachel Whiteread), o incluso han hecho proyectos arquitectónicos como obras de arte (por ejemplo, Per Kirkeby). En la producción de Merz, las moradas no son motivos visuales, ya que sus construcciones materiales invocan el terreno existencial y mental de la morada y la construcción. Sus obras están inmersas en la necesidad y el instinto humanos de morar y en la obsesión por construir. Sus estructuras no son cobijos para el cuerpo, sino que proyectan una dimensión de misterio, nostalgia y significado sobre la propia existencia humana. Rainer Maria Rilke escribió: “Ha llegado el momento de que emerjan los dioses / de las cosas en las que moramos”¹⁸.

15. John Oman, *The Natural and the Supernatural*, citado en H. E. Huntley, *The Divine Proportion. A Study in Mathematical Beauty*, Nueva York, Dover Publications, 1970, p. XIII.

16. Paul Dirac, “The Evolution of the Physicist's Picture of Nature”, *Scientific American*, 208, n° 5, mayo de 1963, pp. 45-53.

17. “In meiner Arbeit habe ich immer versucht, das Wahre mit dem Schönen zu vereinen; wenn ich mich über das Eine oder das Andere entscheiden musste, habe ich stets das Schöne gewählt.” La cita aparece encima del busto de Weyl ubicado en la Hermann Weyl Zimmer de la Escuela Politécnica Federal de Zúrich.

18. Rainer Maria Rilke, citado en Heidegger, *op. cit.*, p. 320.

LA POÉTICA DE LO POLÍTICO

Thomas Lawson

HACIA EL 68 (APENAS NOS ACORDAMOS EN EL DOMINGO QUE NO TERMINA NUNCA), HICIMOS UN IGLÚ CUBIERTO DE TIERRA AMENAZANTE Y GRABADA O, MEJOR QUE GRABADA, QUE RECUERDA A UNA LÁPIDA MORTUORIA, ILUMINADA! CON LA INVECTIVA POLÍTICA Y VICTORIOSA PARA EL PUEBLO DEL VIET (“SI EL ENEMIGO SE CONCENTRA, PIERDE TERRENO; SI SE DISPERSA, PIERDE FUERZA”), CONTEMPLAMOS ESA DINÁMICA IDEA IRREVERSIBLE Y LA ENCENDIMOS (ICON UN NEÓN!) PARA QUE EN NUESTRO LARGO DOMINGO NO SE NOS OLVIDARA¹.

Con mucha frecuencia, cuando se habla al mismo tiempo de arte y de política el efecto que se pretende es determinante. Una imagen abrasa la conciencia, un eslogan pone la zancadilla al corazón. El arte así considerado puede tener fuerza, pero siempre queda limitado por su momento. Por siempre jamás, requiere una nota al pie, una explicación. Naturalmente, determinados artistas se toman sus responsabilidades políticas como una licencia para buscar un compromiso más poético con la imaginación, empleando su arte de un modo más oblicuo para abordar asuntos sociales. Podría defenderse que eso era lo que pretendía Robert Rauschenberg cuando hablaba de moverse por el “espacio” entre el arte y la vida². Mario Merz trabajaba a partir de un planteamiento parecido, pero tardó un tiempo en descubrir cómo dar forma a la idea.

En 1966, cuando Merz sujetó una botella del revés a una mesa en su estudio de Turín y colocó contra ella un tubo de neón, se alejó decididamente de la concepción provinciana del arte con la que forcejeaba desde hacía como mínimo una década. Durante ese tiempo, lo había preocupado la cuestión del arte delimitada por los problemas de la pintura: la calidad de las marcas dejadas y cómo leer significado en ellas, el asunto de la representación y cómo decidir si un cuadro debe reflejar el aspecto del mundo o la apariencia de la psique del artista; el problema global de la relación de la obra de arte con el mundo moderno y con el significado político. Aunque sabemos poco del largo aprendizaje artístico de Merz, sí tenemos confirmación de que conocía bien la “pintura industrial” de Pinot Gallizio de mediados de la década de 1950, y de ello podemos deducir que estaría al tanto de las obras de título genérico *Concetto spaziale* [Concepto espacial] de Lucio Fontana, incluidas las instalaciones de neón, así como de los collages radicales de los nuevos realistas de la cercana Niza. Sabemos asimismo que conoció a su mujer, Marisa, en 1957, y que juntos llevaron una vida de artistas.

BOTTIGLIA [Botella]

1966-1967

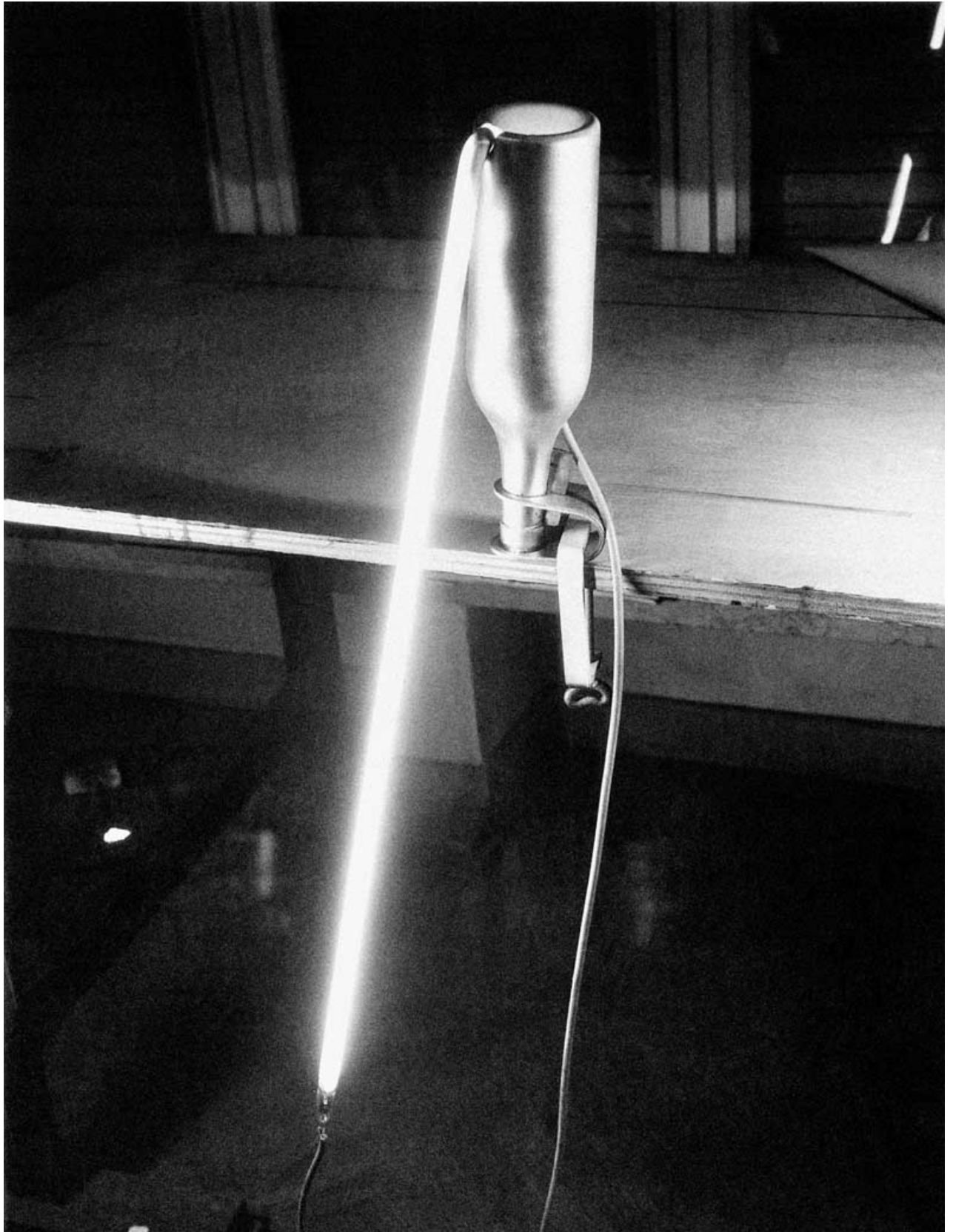
Botella, pintura en espray, neón y abrazadera

Ca. 90 x 50 x 20 cm

Colección particular

1. Mario Merz, “An Infinitely Long Sunday Has Lasted Approximately from 1966 and Now It Is 1976”, en *Mario Merz*, cat. exp., Estocolmo, Moderna Museet, 1983 (ver pp. 100-102 de esta publicación).

2. “La pintura está vinculada tanto al arte como a la vida. Ninguna de las dos cosas puede crearse (yo intento moverme por el espacio que queda entre ellas)”. “Robert Rauschenberg”, en Dorothy C. Miller (ed.), *Sixteen Americans*, cat. exp., Nueva York, Museum of Modern Art, 1959, p. 58.



En 1967, Marisa Merz hizo un cortometraje en un blanco y negro oscuro y lleno de sombras. La película es muda, pero no resulta difícil imaginarse la ominosa banda sonora de una cinta de terror. En lo que parece ser una cocina (en primer plano hay una mesa con una jarra, un cuenco, una sartén y una botella de aceite), una mujer abre una lata de guisantes y los cuenta en un plato. A su espalda cuelga amenazadora una extraña forma tubular con un centelleo metálico. La banalidad absurda de la situación (¿quién cuenta guisantes y por qué?) se pone de relieve mediante el terror como de ciencia ficción representado por el monstruo doméstico que acecha, sin que ella se percate, detrás de la mujer.

Gracias a eso, y a un puñado de fotografías contemporáneas, sabemos que Marisa Merz se había adjudicado la cocina, su espacio doméstico compartido, como estudio. Allí construyó e instaló su *Living Sculpture* [Escultura viviente], enormes formas serpentinadas hechas a base de tiras de papel de aluminio industrial enrolladas y grapadas. Allí tejió cuadraditos de alambre de cobre, contando las horas de trabajo femenino desperdiciado, una especie de dibujo físico en el espacio real, con material real. Al mismo tiempo, en su estudio, Mario Merz recurrió a varios objetos cotidianos que hacían referencia a la vida fuera de casa, tal vez a la vida de un hombre (una gabardina, un paraguas), los pintó y los atravesó con tubos de neón. Si tenemos en cuenta esas dos producciones artísticas, podemos imaginarnos un diálogo en la mesa de la cocina sobre la política de la vida cotidiana que se centrara en temas relacionados con el hogar, el trabajo, la vivienda, los cuidados.

En 1968, Mario Merz creó una forma hemisférica a partir unos tubos metálicos y después la cubrió de malla de alambre y la embadurnó de adobe. Aunque no tenía una entrada clara, esa forma tan sencilla hacía pensar en una especie de cobijo, un espacio lo bastante grande para que una persona se cobijara de una tormenta. Como forma, era evocadora; podía ser un espacio de juegos infantil o parte de un campamento base levantado por algún explorador intrépido en una tierra inhóspita, o una versión futurista de una vivienda de un pueblo nómada. Por encima, como una malla de luz, una madeja de neón trazaba un consejo gnómico de uno de los líderes de la guerrilla vietnamita contra Estados Unidos. El diálogo de la política cotidiana chocaba con la política del Estado y la guerra.

SE ACABA LA TARDE DE UN DOMINGO LARGUÍSIMO. INUNCA HEMOS TRABAJADO! DURANTE CASI DIEZ AÑOS SOLO NOS HEMOS DEDICADO A PENSAR EN PASAR UN DOMINGO LARGUÍSIMO ENTRE DOS SEMANAS LABORALES INMENSAS Y GRISES QUE AMENAZAN ANTES Y QUIZÁ DESPUÉS³.

Sabemos que Merz trabajaba con una sensibilidad política, y toda nota biográfica empieza con la historia de su encarcelamiento por actividades antifascistas en los últimos tiempos del gobierno de Benito Mussolini. Mientras cursaba la carrera de Medicina en la Università degli Studi de Turín, se había afiliado al grupo antifascista Giustizia e Libertà, y en 1945 lo detuvieron.

3. Mario Merz, óp. cit. y p. 100 de esta publicación.



Marisa Merz, fotograma del vídeo *La Conta* [La cuenta], 1967
Película, 16 mm (blanco y negro, sin sonido), transferida a vídeo,
2:44 min. Colección Merz, Turín

IGLOO DI GIAP - SE IL NEMICO SI CONCENTRA PERDE
TERRENO SE SI DISPERDE PERDE FORZA

[Iglú de Giap - Si el enemigo se concentra, pierde terreno;
si se dispersa, pierde fuerza]

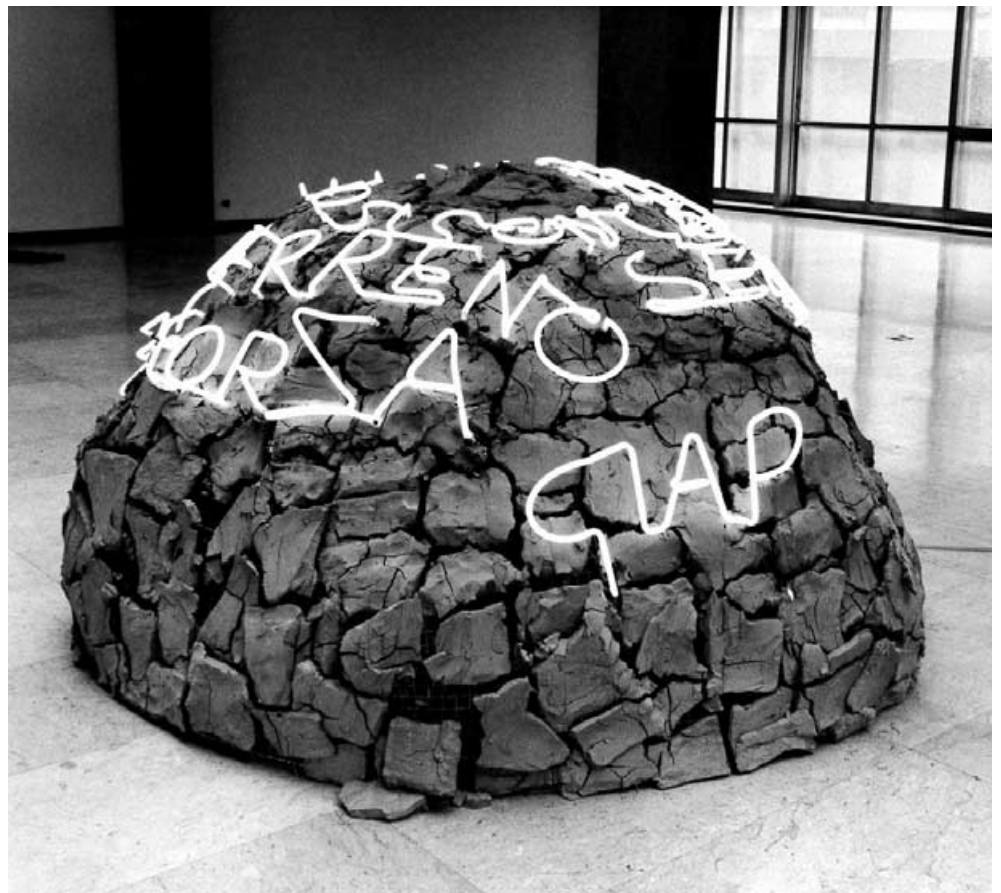
1968

Estructura metálica, arcilla y neón

100 x 200 cm

Colección Merz, Turín

(Vista de la instalación en la Galleria d'arte moderna, Turín, 1971)



Era joven, pero estaba ya, claramente, del lado del progreso y la justicia. En la cárcel empezó a dibujar de manera obsesiva. Aunque al principio fuera probablemente un mecanismo de respuesta para sobrevivir al confinamiento, esa actividad le abrió la mente a una percepción más meditativa en la que la observación de la naturaleza se basaba en una serie de marcas repetitivas. Al obtener la libertad, empezó a dedicarse al arte; se iba al campo a dibujar la hierba y trabajaba de forma compulsiva, durante horas, sin dejar en ningún momento que el lápiz se apartara del papel. Es algo notable, pero en modo alguno permite predecir la poética de la obra madura del artista. ¿Cómo pasó Merz del proceso a la imagen sin perder la intensidad de la marca?

Tras la derrota de la dictadura fascista en 1945, la política italiana fue por momentos pragmática, violentamente perturbadora e incontroladamente poética. La reconciliación entre el Partido Comunista Italiano y la Democracia Cristiana durante la posguerra dio paso a un período de crecimiento económico y paz social, una o dos décadas decididamente prosaicas. Las presiones internas y los acontecimientos internacionales se confabularon para dar un final explosivo a esa era, con huelgas generalizadas en la Fiat y otras grandes empresas del norte de Italia en 1969. Los problemas internos eran el resultado previsible de la avaricia, con una desigualdad salarial en niveles insostenibles, una corrupción que parecía omnipresente y sindicatos despreciados por estar conchabados con los empresarios. En el terreno internacional, existía una indignación creciente ante la guerra estadounidense en Vietnam y una demanda generacional de mayor libertad personal y sexual.

En gran parte, todo eso se había apuntado el año anterior en las grandes manifestaciones contra la Guerra de Vietnam en Londres, las protestas estudiantiles de Bonn y el levantamiento estudiantil y la huelga general que habían paralizado Francia. Más lejos, Polonia y Checoslovaquia habían vivido intentos predestinados al fracaso de disminuir el control del comunismo soviético, mientras que en Estados Unidos, al parecer, la policía de Chicago había perdido los papeles al intentar detener a los manifestantes antibelicistas en la convención del Partido Demócrata. Era una época de tumultos callejeros, huelgas y respuestas represivas de las autoridades atrincheradas, pero también de experimentación expansiva en la música comercial y de intentos crecientes de buscar nuevas formas de vivir, desde comunas utópicas alejadas de las ciudades hasta mugrientas casas ocupadas en su interior.

En 1968, los Rolling Stones recurrieron a guitarras eléctricas, un sitar y un tambor de juguete para vestir la letra ambivalente de “Street Fighting Man”, y posteriormente, aquel mismo año, los Beatles transformaron una canción de rock and roll relativamente sencilla titulada “Revolution” en un collage sonoro de ocho minutos de aterradora intensidad: los dos grupos se sentían forzados por el contexto político a salir de los límites habituales del mundo del espectáculo. Si lo menciono, es para subrayar la profundidad del sentimiento político del momento, en el que hasta los grandes cantantes pop podían transformarse en activistas. Y también para señalar una conexión entre la

experimentación técnica y la expresión política. Este texto pretende ubicar las estrategias estéticas de Merz dentro de un análisis de esa poética del cambio político presentando una concatenación de influencias y apartándose de la perspectiva limitada de unos cuantos artistas radicales del norte de la Italia de la década de 1950 para aproximarse a teorías culturales más amplias surgidas en toda Europa y, en última instancia, al mundo más severo de la acción política, utilizando como tejido conectivo un rechazo generacional a la convención establecida, a la forma de hacer las cosas, junto con una concepción agudizada de la importancia de reconectar con la realidad trascendental de lo cotidiano.

CUANDO VEÍA [a Giuseppe Pinot Gallizio] EN ALBA NUNCA LLEVABA LA BATA DE PINTOR NI TENÍA EL PINCEL EN LA MANO. [...] EL HOMBRE ERA MÁS FUERTE QUE EL PINTOR. DEMOSTRABA QUE LA IDEA EXISTENTE DETRÁS DE LA PINTURA ERA MÁS IMPORTANTE QUE LA PINTURA. [...] PARA ÉL, LO IMPORTANTE ERA LA PRÁCTICA DE LA VIDA⁴.

La Segunda Guerra Mundial provocó una destrucción formidable en las ciudades europeas y, durante como mínimo una década tras el final del conflicto, los edificios en ruinas y las calles destruidas formaron parte del entorno cotidiano. Si hasta ese punto llegaban el caos y la desesperación provocados por las armas convencionales, resultaba fácil imaginar que la utilización de la bomba atómica en una guerra futura tendría consecuencias mucho más catastróficas. En consecuencia, para muchos jóvenes de principios de la década de 1950 la preocupación política dominante era la amenaza de la aniquilación nuclear. Los artistas buscaban nuevas formas de mostrarlo y en su mayoría se decantaban por el empleo expresivo de materiales para representar cuerpos destrozados en un paisaje desgarrado. Sin embargo, si la mayoría seguía trabajando dentro de las estructuras convencionales de la pintura y la escultura, algunos empezaban a cuestionarse la continuidad de las mismas. En 1951, dos jóvenes artistas milaneses, Enrico Baj y Sergio Dangelo, escribieron un manifiesto por el arte en la era nuclear en el que criticaban la forma en que los pintores mercantilizaban su obra repitiendo hasta el infinito gestos e imágenes. Fue tal vez la primera articulación de un argumento que en la década de 1970 transformaría drásticamente los procesos de la creación artística italiana.

Ese pensamiento radical cobró impulso unos años después cuando el artista danés Asger Jorn empezó a visitar Albisola, en la costa de Liguria, al sur de Turín. Jorn era aficionado a los debates y buscaba constantemente compañeros y contextos para tratar la relación del arte con la política en un sentido amplio. Durante la ocupación alemana de Copenhague, había colaborado con un grupo de artistas y arquitectos para sacar una revista que recogía distintas formas de arte indígena, de surrealismo, de música jazz y de arte infantil; eran temas pensados para provocar a los censores nazis. En la primera posguerra, empezó a trabajar con arquitectos, ampliando el campo de acción de su obra al pasar del caballete al panel mural y, lo que es más importante, luego entró a formar parte de un grupo de artistas de ideas afines ubicados en otras ciudades que estaban

4. Merz entrevistado por Mirella Bandini, "Mario Merz e Michelangelo Pistoletto; il significato di Gallizio per la nuova generazione", en Mirella Bandini (ed.), *Pinot Gallizio e il Laboratorio Sperimentale d'Alba*, cat. exp., Turín, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1974, p. 27, reimpresso en Carolyn Christov-Bakargiev (ed.), *Arte Povera*, Londres, Phaidon, 1999, p. 21.

resurgiendo de la opresión nazi: así nació CoBrA (cuyo nombre procede de Copenhague, Bruselas y Ámsterdam). La idea impulsora del trabajo del grupo era el deseo de cambiar radicalmente las ideas dadas del pensamiento occidental, el “mundo de decoraciones y fachadas huecas” que había alimentado y fomentado el pensamiento fascista. Por lo general, los artistas de CoBrA perseguían formas expresivas y buscaban en el trabajo de artistas sin formación, en especial niños y enfermos mentales, una forma de abrir su propio proceso artístico a formas de pensar más democráticas. Eran, ante todo, polemistas, y adoptaban posturas contra la centralidad de París. Para ellos, la actitud clasicista surgida de la tradición de la École de Beaux Arts era anquilosante, la intensa racionalidad que impulsaba la abstracción geométrica resultaba peligrosa y las restricciones del realismo de orden político se antojaban dictatoriales.

Jorn se trasladó a Albisola por motivos de salud, para respirar un aire más limpio. Pero no bajó el ritmo. Enseguida empezó a experimentar con la cerámica, que tenía allí una tradición con varios siglos de antigüedad, y a establecer contactos con artistas afines de la zona. Baj lo visitaba con frecuencia y, lo que es más importante, Jorn conoció a su contemporáneo Pinot Gallizio. Químico de formación, Pinot Gallizio era polímata y estudioso de la cultura neolítica, además de un intelectual de izquierdas lo bastante pragmático como para ser elegido concejal de su ciudad natal, Alba, situada a medio camino entre Albisola y Turín. Su amistad se forjó en la conversación sobre los misterios técnicos del esmaltado y la resina, así como en el análisis político de los males de la sociedad occidental y sus posibles curas.

En 1953, Jorn se enteró de que el arquitecto suizo Max Bill estaba trabajando para relanzar la idea de la Bauhaus y fundar una nueva escuela en Ulm. Entusiasmado por participar, Jorn obvió el hecho de que Bill fuera constructivista y le escribió para ofrecer su colaboración. Bill rechazó la idea, arguyendo que la nueva escuela iba a dedicarse a las artes prácticas de la arquitectura y el diseño, sin espacio para la experimentación expresiva promovida por los artistas de CoBrA. A modo de respuesta, Jorn anunció la creación del Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista, en esencia un programa de verano centrado en la cerámica experimental, primero en Albisola y más tarde en Alba. Durante una de esas sesiones se formuló por primera vez la idea de que el arte debía ser al mismo tiempo inútil y antieconómico, y los artistas debían subvertir de algún modo el papel normalizador de la tecnología para eludir el debilitante aburrimiento del consumismo.

El momento culminante de toda esa actividad frenética fue el I Congreso Mundial de los Artistas Libres, celebrado en el Ayuntamiento de Alba en 1956. A los artistas de Turín y Milán se sumaron otros de toda Europa, así como una delegación de teóricos políticos de París, encabezada por Guy Debord, para debatir sobre las posibilidades del arte libre en una sociedad industrial. Jorn habló apasionadamente de los peligros de un nuevo academicismo en las escuelas de arte que hiciera hincapié en la capacidad técnica por encima de la emoción, estableciendo un paralelismo con el efecto amortiguador de la

producción industrial sobre la creación artesanal. Al hilo de sus palabras, Pinot Gallizio abundó en la relación entre artista y máquina, defendiendo una filosofía del absurdo que ensalzara y a la vez pusiera en tela de juicio el valor del trabajo por el trabajo. A su vez, esa idea se amplificó con la lacerante denuncia hecha por Debord del efecto alienante provocado por la versión más consumista del capitalismo respaldada por la industrialización. El resultado de todo ello fue la fundación, el verano siguiente, de la Internacional Situacionista, con el objetivo de trabajar colectivamente para liberar la vida cotidiana de la alienación opresiva de la modernidad.

El concepto del espectáculo de Debord, el argumento de que en un capitalismo avanzado todas las relaciones sociales se comprenden y se arbitran mediante objetos, fue fundamental para la teoría situacionista desarrollada en aquellos años. Eso quería decir que la experiencia directa vivida se subestimaba en favor de un comercio de experiencias y mercancías de segunda mano concebido para satisfacer deseos creados. Para contrarrestarlo, los situacionistas defendían la creación de lo que denominaban “situaciones”, acciones pensadas para volver a despertar el sentimiento auténtico. En ese sentido, Pinot Gallizio construyó su máquina de pintar, programada para producir por metros, pero sujeta a una contaminación incontrolable del material, lo que daba lugar a una “pintura industrial” que era al mismo tiempo estandarizada e inexorablemente idiosincrásica.

EN DOMINGO LA CULTURA SE DESVISTE DE LAS CULTURAS DEL TRABAJO
Y APARECE SOLEMNEMENTE INMERSA EN EL BARRO DE SU INERCIA. [...] ·
¿QUÉ ES ESO? BARRO, NATURALMENTE EN DOMINGO. EN LOS DÍAS LABORABLES,
EL BARRO SE VUELVE OBJETO. EL CONSUMO TIENE SU DEBER QUE CUMPLIR⁵.

A mediados de la década de 1950, la economía italiana crecía a un ritmo impresionante que en Europa solo superaba Alemania. En 1957 se presentó el Fiat 500, un coche pequeño para familias trabajadoras diseñado para ser elegante y asequible. Se convirtió en un signo de éxito económico y, también, en un ejemplo excelente del espectáculo construido que describían los situacionistas. Ese mismo año, seis de los países europeos con economías más sólidas se aliaron para fundar el Mercado Común y firmaron en Roma un tratado para aunar esfuerzos de cara a una unión económica y política. El capital industrial estaba dando los primeros pasos para relajar las barreras comerciales y crear una economía internacional. Los sindicatos trabajaban codo con codo con los propietarios de las fábricas para garantizar la paz en la cadena de producción. Los ciudadanos, distraídos y entretenidos, gozaban de una vivienda y una alimentación decentes y disfrutaban de la vida, mientras Federico Fellini nos mostraba la trampa espiritual de perseguir los sueños manufacturados en *La dolce vita*. Las artes plásticas parecían atascadas, incapaces de responder, pero se hablaba de la aparición de un nuevo tipo de teatro en el este, con funciones que daban más peso a la imagen y al lugar que al lenguaje.

5. Mario Merz, óp. cit. y p. 102 de esta publicación

En esos años, el director teatral polaco Jerzy Grotowski empezó a trabajar en su planteamiento revolucionario de la interpretación, declarando que el teatro no podía, y no debía, competir con el espectáculo tecnológico abrumador del cine. Por el contrario, debía reconocer la limitación de sus medios y aprovechar la fuerza que le confería ser un arte “pobre” que tan solo requería un espacio, unos actores y un público. “El teatro debe reconocer sus límites. Si no puede ser más rico que el cine, que sea más pobre. Si no puede ser tan fastuoso como la televisión que sea ascético. Si no puede crear una atracción a nivel técnico, que renuncie a toda técnica artificial. Entonces lo único que queda es un actor ‘sagrado’ en un teatro pobre”⁶. Grotowski compartía el escepticismo de Jorn sobre el valor del aprendizaje de los recursos tradicionales vinculados a la representación de la realidad. Para él, el actor debía encarnar el papel, llegar a un lugar en el que no hubiera distancia entre el yo y el otro. Asimismo, deseaba crear una experiencia teatral que desafiara al espectador para afrontar el abismo entre interpretación y recepción, y con ello participar en la finalización del trabajo de actores y director.

Las producciones que montó en Polonia a principios y mediados de la década de 1960 eran reinterpretaciones radicales de textos clásicos en las que la imagen y la acción desbancaban al lenguaje en un intento de enfrentar a un público reacio con la realidad política. Con *Akropolis*, Grotowski abordó una obra muy conocida de principios del siglo XX ambientada en la catedral de Cracovia para recrearla en Auschwitz cuando el horror y el dolor aún seguían vivos. Durante la representación, los actores, que afirmaban ser muertos vivientes, recuerdos de vidas pasadas, construían el campo de concentración en torno a los espectadores vivos. En el montaje hecho por Grotowski de la obra isabelina *Doctor Fausto*, los espectadores se sentaban como invitados a la mesa de la última cena de Fausto, mientras la acción se desarrollaba en la misma mesa, ante sus ojos. La noticia de esas interpretaciones explosivas se propagó con rapidez por toda Europa, y el propio Grotowski publicó algunos textos teóricos que posteriormente se recopilaron y se publicaron, primero en Dinamarca, con el título de *Hacia un teatro pobre*.

EL GRAN MOMENTO DE UN DOMINGO ENTRE SEMANAS GRISES DE TRABAJO INTERMINABLE. UN TIEMPO INTERMEDIO QUE PERMITE VER⁷.

En Italia, el partido en el poder durante todo ese período fue la Democracia Cristiana, que, sin embargo, siempre tenía que buscar socios de gobierno. En la primavera de 1960, formaron un nuevo gobierno con el apoyo de un partido neofascista, y empezó a formarse una oposición en torno a la idea de que las costumbres sociales represivas y las conjeturas culturales eran un lastre. Tras una serie de protestas y disturbios en Turín y en Génova, así como en las regiones de Reggio Emilia y Sicilia, la Democracia Cristiana se dio cuenta de que no podía mantener sus planteamientos de derechas, y en 1963 empezó una serie de acuerdos de gobierno con partidos de izquierdas que se

6. Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, Eugenio Barba (ed.), 1968; Nueva York, Routledge, 2002. [Trad. cast., *Hacia un teatro pobre*, trad. Margo Grantz, Ciudad de México, Siglo XXI, 1970.]

7. Mario Merz, “An Infinitely Long Sunday...”, óp. cit.

prolongaron una década. No obstante, y a pesar de las expectativas, esas coaliciones a la izquierda del centro resultaron decepcionantes, representaron pocos cambios reales y además dieron apoyo ideológico al gobierno estadounidense en su guerra en Vietnam. A modo de respuesta, un activismo militante se adueñó de la imaginación de los jóvenes izquierdistas, en sintonía con pensadores y artistas de todo Occidente que simpatizaban con esas ideas.

Así pues, mientras Grotowski redefinía la relación de poder entre actor y espectador, en Turín un número significativo de intelectuales de izquierdas empezaba a redefinir la relación entre trabajo y capital, espoleados por el creciente desencanto de los trabajadores de la Fiat con su sindicato, que en su opinión los había traicionado. La postura clásica de la izquierda era ofrecer la mano de obra y la habilidad de clase trabajadora a cambio de mejores salarios y condiciones: se produjo una mejora progresiva en la vida cotidiana, pero en esencia no cambió nada. Escritores como Toni Negri empezaron a plantear que, si bien esa situación demostraba que el capital reacciona a las demandas de los trabajadores, lo hace fomentando el desarrollo tecnológico y el cambio político para mantener las desventajas de las clases trabajadoras. Era mejor replantear la relación y empezar a pedir una vida mejor, más que un salario superior. Es lo que Negri denominó “operaísmo”, una teoría marxista de la vida cotidiana. Con el tiempo, ese movimiento centrado en las fábricas del norte de Italia y sus entornos se transformó en la llamada “autonomía”, un movimiento descentralizado que buscaba un cambio radical y que funcionó en toda Italia en la década de 1970.

Lo que ha sucedido [...] ha sido que lo corriente ha entrado en el terreno del arte. Lo insignificante ha empezado a existir; de hecho, se ha impuesto. La presencia física y la conducta se han convertido en arte. [...] El cine, el teatro y las artes plásticas reivindican su autoridad como antipretensión. [...] Eliminan de su indagación todo lo que pueda parecer reflejo y representación miméticos o costumbre lingüística, para alcanzar un nuevo tipo de arte que, con un término tomado del teatro de Grotowski, podríamos llamar “pobre”⁸.

En esa época turbulenta, la casa de Mario y Marisa Merz fue un punto de encuentro para artistas como Giovanni Anselmo, Piero Gilardi y Gilberto Zorio, así como marchantes y críticos como Gian Enzo Sperone y Tommaso Trini. En ese escenario, en la obra de arte viviente creada por Marisa, debatían cómo crear arte relevante y cómo presentárselo a un público sin quedar atrapados en el espacio alisador del comercio. Lo que pretendían era encontrar un espacio de exposición en el que lo real y lo imaginario, objetos hallados y creaciones hechas a mano, se unieran en una suspensión de juicio teatral. Para lograrlo, Gilardi y Michelangelo Pistoletto, junto con Sperone y el coleccionista Marcello Levi, crearon el Deposito d’Arte Presente, un punto de encuentro informal y una galería situados en un amplio espacio abierto de una fábrica abandonada. Durante dos años, aquella fue la ubicación dinamizada de reuniones, debates,

8. Germano Celant, *Arte povera-Im Spazio*, Génova, Masnata/Trentalance, 1967.



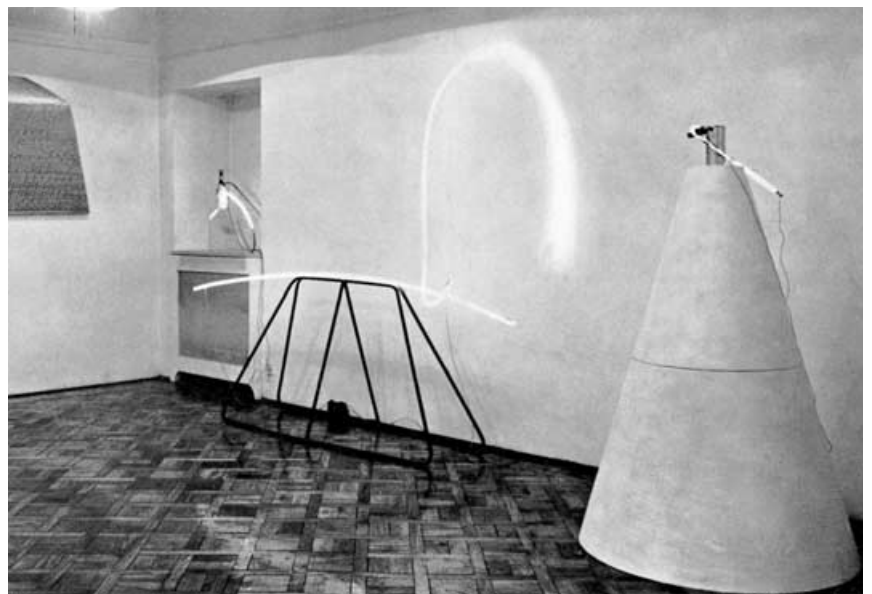
performances, conciertos y exposiciones. De allí surgió una estética de interacción no jerárquica, fomentada por la distribución diáfana del amplio espacio, lo que a su vez animó a los artistas a experimentar de forma más radical con materiales y procesos. Merz investigó las posibilidades del mimbre, el metal, el cristal y el neón (elementos de producción comercial e industrial), así como con objetos de uso cotidiano.

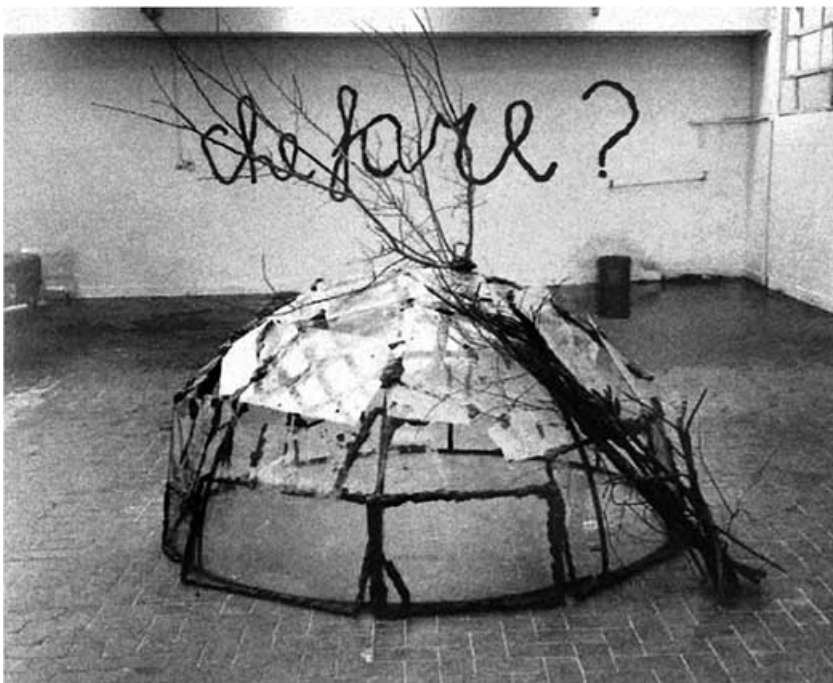
El artista presentó su primera exposición en enero de 1968 en la galería turinesa de Sperone, donde mostró algunas de esas obras, hechas de mimbre, madera tallada y pintada, y barras de hierro soldadas, todo ello atravesado y anulado por neones. La luz confería a los objetos un aire insólito, pero en el espacio convencional de la galería mantenían la apariencia autónoma de objetos bien confeccionados. No dejaban de parecer objetos artísticos. En exposiciones colectivas como *RA3 Arte povera + Azioni povere*, comisariada por Germano Celant en el Arsenale de Amalfi, fue donde salió a la luz la manifestación física de la idea de un arte con final abierto preocupado por la suerte de la experiencia vivida, de la experiencia cotidiana de la incoherencia.



Deposito d'Arte Presente,
Turín, 1967-1969

Mario Merz, Galleria Sperone,
Turín, 1968





Che fare?
Galleria L'Attico, Roma
Febrero de 1969



En 1969, en la Galleria L'Attico de Roma, Merz encontró su voz. Al igual que el Deposito d'Arte Presente, se trataba de una ruina contemporánea, un espacio funcional (en concreto, un antiguo garaje) que había quedado obsoleto. Allí, Merz presentó una serie de propuestas, más que una exposición de objetos bien manufacturados, con el título colectivo de *Che fare?* [¿Qué hacer?], citando el panfleto de Lenin sobre el papel del intelectual en la revolución. En la pared del fondo se había colocado un coche inutilizado (un Fiat, por supuesto) y atravesado por luces de neón. Diseminadas por el resto del espacio aparecían varias propuestas de cobijo: estructura con forma de iglú, piezas que recordaban tragaluces o invernaderos, haces de ramas y paja. La pregunta de Lenin estaba escrita con tosquedad en la pared, como una pintada desesperada, y a su lado había un grifo de agua abierto que vertía en un barril de petróleo. El efecto abrumador era de desamparo, de abandono; una poética del desahucio.

A lo largo de 1969, millones de trabajadores italianos hicieron huelga para exigir mejores condiciones de vida, en su mayoría en el norte industrializado, aunque al final también en las menos desarrolladas regiones del sur. La mayor de esas protestas industriales fue en la fábrica Fiat Mirafiori de Turín, donde los intelectuales vinculados al movimiento Autonomía aunaron fuerzas con los trabajadores y con estudiantes. Se celebraron reuniones en la Universidad de Turín para debatir las demandas y las tácticas. La represión policial fue severa. La revolución se mascaba en el ambiente. El 3 de julio se convocó una jornada de huelga general, con el grito arengador de “Che cosa vogliamo? Tutto!” [¿Qué queremos? ¡Todo!]⁹.

¡PRIMERO LLEGÓ EL CAOS LUEGO EL TRABAJO, LUEGO EL CAOS DEL TRABAJO,
LUEGO EL DESVESTIR EL CAOS DEL TRABAJO!
NOSOTROS SOMOS MARXISTAS CASI TODOS POR EL GIRO MENTAL QUE DICE:
MARX VIO ESTE ELEMENTAL PROCESO: EL DESVESTIR DEL CAOS DEL TRABAJO. [...] ·
NOSOTROS EN DOMINGO HEMOS ASISTIDO A TODO ESO; LA CULTURA PARA
QUIEN TRABAJA ES DOMINICAL¹⁰.

Durante esos meses de revueltas, Merz descubrió los escritos del matemático pisano del siglo XII Fibonacci y en ellos encontró la influencia tranquilizadora de los números. Fibonacci había descubierto una elegante descripción del crecimiento y el progreso, un orden subyacente bajo el caos de la vida. Aquel diagrama casi místico se convirtió en la dinámica generadora de la obra de Merz. Como un eco de la película en la que su mujer había representado la regularidad absurda de la vida cotidiana, dijo: “No soporto la racionalidad de la vida. En cambio, me encanta la racionalidad de los números, porque los números son una invención fantástica: si se abre una vaina de guisantes y se cuentan, salen números fantásticos, siempre distintos. [...] Contar números es una forma de acercarse a la irracionalidad de la vida”¹¹.

9. William Keach, “What Do We Want? Everything!”, en *ISR International Socialist Review*, n° 67, septiembre de 2009, <https://isreview.org/issue/67/what-do-we-want-everything> (consultado el 25 de marzo de 2019).

10. Mario Merz, “An Infinitely Long Sunday...”, óp. cit. y p. 102 de esta publicación.

11. Carolyn Christov-Bakargiev (ed.), óp. cit., p. 34; también disponible en la página web de la Tate Modern, <https://www.tate.org.uk/download/file/fid/6630> (consultado el 25 de marzo de 2019).

MARIO MERZ: MESAS Y CASAS, TIEMPO Y ESPACIO

Robert Lumley

¿LAS FECHAS? ¿A QUÉ VIENEN LAS FECHAS? LAS FECHAS NO IMPORTAN EN ABSOLUTO, SOLO CUENTAN LOS HECHOS. Y, ADEMÁS, ¿POR QUÉ HISTORIZAR? AQUÍ EN TURÍN NO TENEMOS NADA QUE HISTORIZAR, SIMPLEMENTE AÚN TENEMOS COSAS POR HACER¹.

Mario Merz hablaba con la historiadora del arte Mirella Bandini dentro de un ciclo de entrevistas con artistas de Turín para la revista *NAC - Notiziario Arte Contemporanea*. Corría el año 1972 y en la ciudad cada vez había más conciencia de la nueva generación de artistas, incluidos, entre los entrevistados: Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Piero Gilardi, Marisa Merz, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Gianni Piacentino, Michelangelo Pistoletto y Gilberto Zorio. Bandini reconocía ser testigo de una oleada creativa extraordinaria, de un momento en el que se estaba haciendo historia del arte. Sin embargo, Mario Merz se mostraba impaciente ante unas preguntas que presuponían la importancia de la reconstrucción histórica y la contextualización. “Habríamos hecho lo mismo viviéramos donde viviéramos”, afirmaba. “El arte povera es cosa de Dios, no de mí ni de no sé quién”². Aseguraba que habían eliminado todas las fechas de su trabajo y se habían deshecho de los nombres. Tanto Mario como su esposa, Marisa, y su hija de doce años, Beatrice, tenían la misma opinión y habían firmado el mismo “manifiesto”. De hecho, cuando se publicó la entrevista con Marisa Merz, no aparecieron ni Bandini ni sus preguntas, sino una conversación entre Marisa y Beatrice sobre si iban a comer patatas cocidas con mayonesa o *panettone*³. En la práctica, la familia Merz había declarado su independencia del discurso de la historia del arte en nombre de otras formas de pensamiento.

Para Mario Merz, la filosofía no era exclusiva de los filósofos (ni, de hecho, de los adultos) y formaba parte integral de la vida cotidiana. Además, ser artista no era un trabajo ni una carrera, sino una forma de vivir, de habitar el mundo. Del mismo modo, el arte tenía en su opinión una importancia especial en la sociedad humana. Harald Szeemann identificó esa perspectiva en Merz y lo ubicó entre “la última generación de artistas visionarios solitarios y errantes que crean a partir del caos al considerar que la ‘necesidad interior’ es el criterio fundamental. Asimismo, esos artistas utilizan su arte para concebir una nueva sociedad creativa diversa con estrechos vínculos con la naturaleza y con la técnica que es al mismo tiempo arcaica y vanguardista”⁴. Hay que compensar ese énfasis en la figura romántica del artista prestando atención a la preocupación de Merz por

1. Mirella Bandini (ed.), 1972. *Arte povera a Torino. Interviste*, Turín, Umberto Allemandi, 2002, p. 47.

2. *Ibid.*, p. 48.

3. *Ibid.*, p. 5. La entrevista inédita con Marisa Merz, consistente en una declaración leída en voz alta por la artista, se incluye en el mismo volumen (*ibid.*, p. 55). Sobre la relación entre la obra de arte y el espacio doméstico en el caso de Marisa Merz, ver Teresa Kittler, “Outgrowing the Kitchen. Marisa Merz’s *Untitled* (Living Sculpture)”, en Connie Butler (ed.), *Marisa Merz. The Sky Is a Great Space*, Múnich, Prestel, 2017, pp. 229-245.

4. Harald Szeemann en Danilo Eccher (ed.), *Mario Merz*, Turín, Hopefulmonster, 1995, p. 128.



UNA SOMMA REALE È UNA SOMMA DI GENTE - SPADA REALE
[Una suma real es una suma de gente - Spada Reale]

1972

11 fotografías en blanco y negro y neón

Medidas variables

Colección Merz, Turín

los espacios del hogar y de la sociabilidad humana, junto con su compromiso con la vida cotidiana y las relaciones familiares. Un examen del lugar de la mesa y la casa, concebidas en términos amplios, abre camino a un análisis fundamentado en cuestiones más amplias relativas al tiempo y el espacio abordadas por su arte y sus escritos. La “mesa” abarca también la mesa de la cocina donde se come el *panettone* y se prepara la mayonesa.

Mesas

Las mesas entraron en el vocabulario de Mario Merz casi como una idea tardía. Fueron el soporte necesario pero invisible de obras como *Bottiglia* [Botella, 1966] y *Doppia bottiglia di Murano con neon* [Doble botella de Murano con neón, 1967]. Cuando en 1972 el artista montó una serie de acciones en un restaurante del centro de Turín, una cantina de trabajadores de Nápoles y un pub de Londres, se concentró en contar el número de personas sentadas en torno a las mesas de esos espacios. *Una somma reale è una somma di gente* [Una suma real es una suma de gente, 1972] consiste en una secuencia de imágenes individuales⁵. Números escritos a mano en neón acompañan a cada una de las imágenes. En primer lugar, un restaurante vacío con las mesas puestas, luego un nombre sentado a una mesa pequeña, luego una mujer sentada en otra, después un hombre y una mujer en una tercera, tres personas en una mesa, luego cinco en otra. La serie avanza hasta que hay cincuenta y cinco personas sentadas. Merz experimentaba con la secuencia numérica de Fibonacci, en la que cada número es la suma de los dos precedentes, de ahí que tengamos 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55...⁶. Pero no le interesaban la performance, el realismo ni la documentación sociológica, y la presencia física de gente era una distracción frente a su objetivo. Las mesas, en cambio, las mesas sin gente, parecían ofrecer más libertad y margen de acción en cuanto a un cálculo del espacio (pensando en la gente). No le interesaban las “mesas halladas” como las utilizadas por Jannis Kounellis o la propia Marisa Merz en la galería romana L'Attico en 1969⁷. Tampoco llamaban la atención del artista las mesas de diseño que habían hecho famosa a la industria italiana. Para él, el objeto material estaba subordinado a su forma de pensar a partir de la sucesión de Fibonacci. Ante Sarah Tisdall afirmó: “El gran salto se produjo cuando yo mismo me puse a fabricar mesas. Fue un cambio consistente en pasar de la descripción de lo que ya existía a la concepción real de un entorno”⁸. Sin embargo, Merz no participó personalmente en la confección de las mesas de la exposición presentada en la John Weber Gallery de Nueva York en 1973. Las hizo un carpintero a partir de sus dibujos. Las piezas, de contrachapado, ocupaban muchísimo espacio y eran tan bajas que la gente estaba obligada a sentarse en el suelo con las piernas cruzadas, de modo que desafiaban las ideas de utilidad o de valor en el mercado del arte⁹. Era conceptual: una visualización de procesos de crecimiento y proliferación exponenciales que llevaban el espacio del edificio al límite. El título de la obra, *it is as possible to have a space with tables for 88 people as it is to have a space with tables for no*

5. Se publicó un libro de artista con la secuencia de fotografías en el restaurante La Spada Reale de Turín. Mario Merz, *Fibonacci 1202. Una somma reale è una somma di gente*, Turín, Sperone Editore, 1972. Ver también Giorgio Maffei, *Libri e documenti. Arte povera 1966-1980*, Mantua, Edizioni Corraini, 2007, p. 105.

6. Ante la pregunta de qué era la sucesión de Fibonacci, Merz respondió: “Es la proliferación de los números. Los números se suman a sí mismos igual que los hombres, las abejas o los conejos. Si no se sumaran a sí mismos, su vida se extinguiría. La serie es la vida”. Mario Merz entrevistado por Tommaso Trini en *Data*, n° 21, septiembre de 1971.

7. La obra de Marisa Merz *Tavoli* [Mesas] se expuso en L'Attico en 1969.

8. Caroline Tisdall, “Mario Merz. An Interview”, *Studio International*, 1 de enero de 1976.

9. En los primeros años del arte povera se difundió el repudio al mercado del arte y sus limitaciones. Hubo quien consideró que el experimento del Deposito d'Arte Presente, el espacio de artistas donde se expusieron por vez primera los iglúes de Merz, era un intento de liberar a los artistas de los grilletes de los marchantes estadounidenses. Ver Robert Lumley, “Arte povera in Turin. The Intriguing Case of the Deposito d'Arte Presente”, en Maria Centonze, Robert Lumley y Francesco Manacorda (eds.), *Marcello Levi. Portrait of a Collector*, Turín, Hopefulmonster, 2005, pp. 89-107.

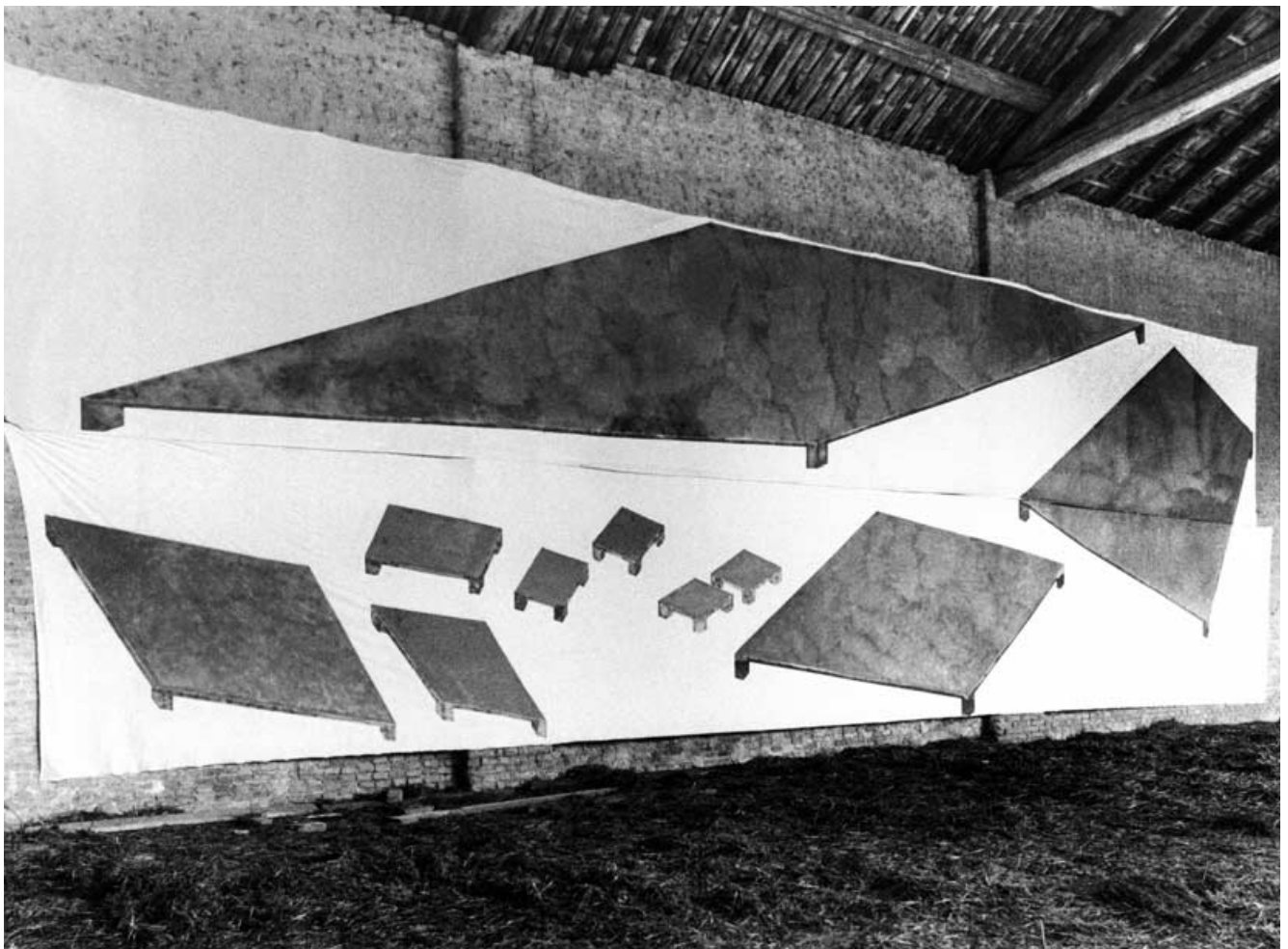


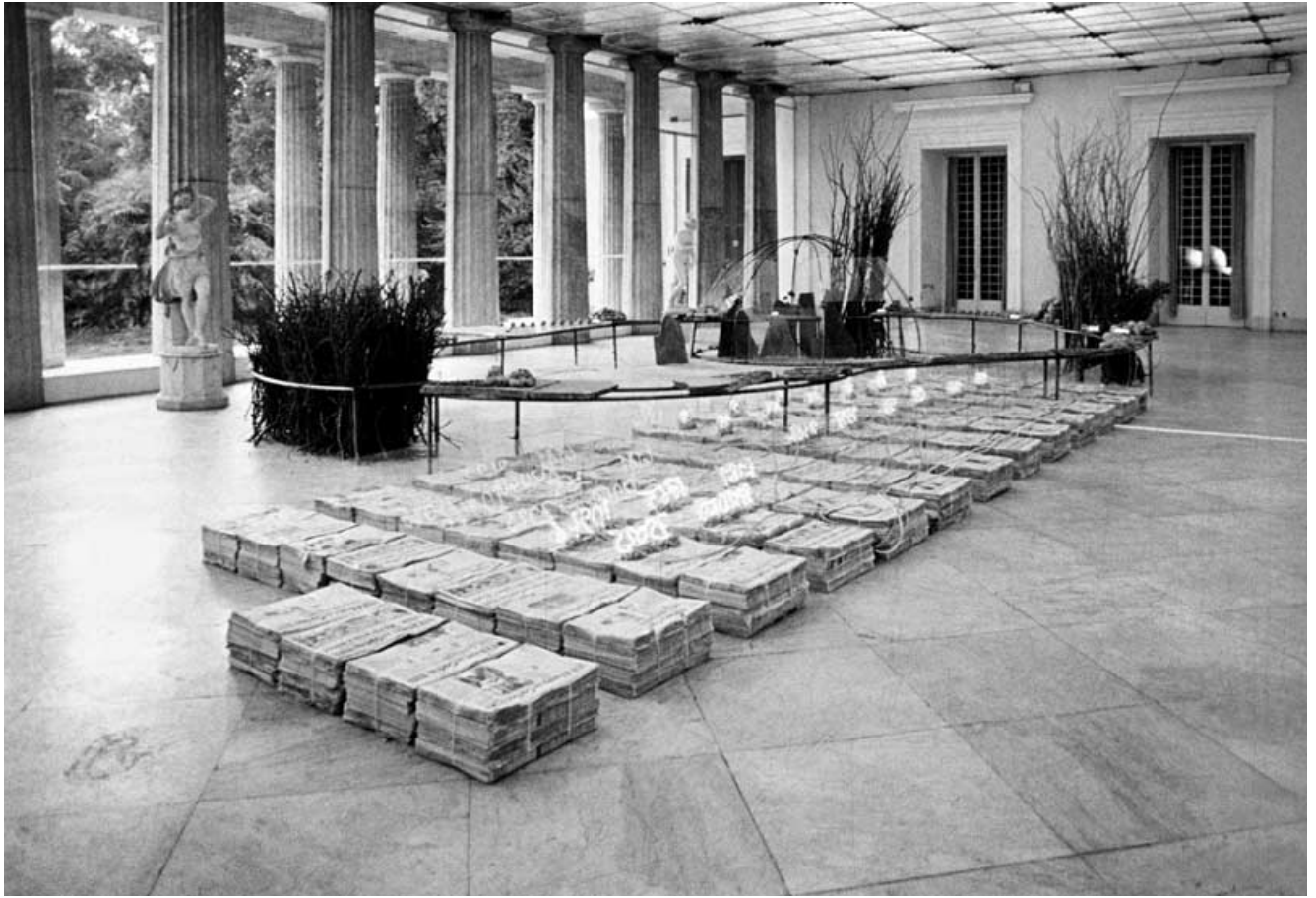
BOTTIGLIA E BICCHIERI
TRAPASSATI
[Botella y vasos perforados]
1966-1967
Botella, vasos y neón
106 x 70 x 35 cm
Colección particular



Marisa Merz
Coperte
[Mantas]
1968
Rollo de lana, goma y nailon
Medidas variables
Colección Merz, Turín
(Galleria L'Attico, Roma, 1970)

TAVOLE CON LE ZAMPE
DIVENTANO TAVOLI
[Tableros con patas se convierten
en mesas]
1974
Técnica mixta sobre tela
520 x 1530 cm
Kröller-Müller Museum, Otterlo
(Vista de la instalación en Cascina Ova,
Tortona, 1974)





LA NATURA È L'ARTE DEL NUMERO

[La naturaleza es el arte del número]

1976

Estructura metálica, vidrio, cristal, piedra, masilla, fruta,
vegetales, fajina, periódicos y neón

Medidas variables

(Vista de la instalación en el Museo Diego Aragona Pignatelli,
Nápoles, 1976)

one [es igual de posible tener un espacio con mesas para 88 personas que tener un espacio con mesas para nadie], en forma de frase sin mayúscula inicial ni punto final, ofrece una analogía lingüística con el proceso imaginado.

En las distintas versiones de la obra titulada *Tavole con le zampe diventano tavoli* [Tablas con patas se convierten en mesas, 1974], Merz representó el mismo tipo de mesa con pintura, en ocasiones recurriendo a un sistema bicolor para designar lo horizontal y lo vertical a la manera preperspectiva de los primitivos italianos hasta Giotto. Ese paso fue un preludio del regreso del artista a la pintura, pero una pintura que, del mismo modo que las mesas-objeto ocupaban suelos enteros, pasó a ocupar paredes enteras, las paredes de un gran establo medieval de la Toscana, un muro exterior de Berlín o el inmenso interior industrial del siglo XIX del londinense Roundhouse. Con los frescos y los murales como antecedentes, Merz aunó arquitectura y pintura sin prestar atención al género o al período. Y se deleitó con la polisemia de las palabras italianas. “Tavola” y “tavolo” se refieren al mismo tiempo al material tangible y cotidiano —la tabla de madera [tavola] y las muchas formas de una mesa [tavolo]— y a las tablas intangibles e inmateriales de números y elementos, como la tabla periódica¹⁰. El artista buscaba formas de explorar sistemas numéricos en el mundo material y viceversa. Lo binario y las divisiones, por ejemplo, entre materia y espíritu o arte y vida acababan careciendo de sentido.

La mesa rectilínea dejó paso en la obra de Merz a las formas curvas, en particular a la espiral. De acuerdo con su filosofía y su trayectoria artística, no fue un avance lineal, sino una serie de regresos y reapropiaciones que retrocedían hasta sus primeros cuadros. Ante Jean-Christophe Ammann aseguró que se sentía más próximo a Jackson Pollock y al movimiento en espiral de los derviches giróvagos que a los conceptos renacentistas de la perspectiva¹¹. En 1970, Merz concibió una obra para la Museum Haus Lange de Krefeld, en Alemania, donde el año anterior había participado como invitado en la exposición *When Attitudes Become Form*. Lo recordaría así: “Me encontré delante del maravilloso edificio de Mies van der Rohe. [...] Ya no quería meter un objeto dentro, sino crear uno que estuviera completamente insertado en aquella casa y que, sin embargo, fuera su contrario absoluto”¹². Así pues, ideó una espiral que desde un punto central de la casa se abriera paso y se expandiera más allá de las paredes de acuerdo con la sucesión de Fibonacci. No obstante, la mesa en espiral no apareció en la producción de Merz hasta la segunda mitad de la década de 1970, con las exposiciones en Pescara y Essen. Las estructuras, hechas de tubos de metal con sobres de cristal, tenían un referente en la modernidad que, sin embargo, se equilibraba con la disposición de gran abundancia de fruta y verdura que se ofrecía al espectador¹³. Quedaba lejos de la obra simplificada y reducida de su período del arte povera. Ahora resultaba fácil en las descripciones y los análisis echar mano de gran cantidad de símbolos, ya fueran de la tradición pictórica europea, con su iconografía clásica y cristiana, o de la jerga de la cultura de masas. “Me gusta la idea de que las mesas sean también dibujos”, afirma Rudi Fuchs, “trazados con una línea firme y precisa para quedar flotando en el

10. Para descubrir el abanico de significados y usos de las palabras italianas “tavola” y “tavolo”, así como referencias a sus variantes regionales, consultar la página web del Istituto Treccani: www.treccani.it/vocabolario. Según el diccionario allí alojado, “tavolata” significa “conjunto de personas que se sientan a la misma mesa para beber y comer, a menudo con la idea de que conformen una compañía numerosa y alegre”.

11. Jean-Christophe Ammann y Suzanne Pagé, “Entrevista a Mario Merz”, en *Mario Merz*, cat. exp., París, ARC; Basilea, Kunsthalle, 1981.

12. La obra no se realizó. Ver Mario Merz, entrevista de Germano Celant, marzo de 1971, en Germano Celant (ed.), *Mario Merz*, cat. exp., Milán, Mazzotta, 1983, p. 67.

13. Según Françoise Ducros, Marisa Merz colocó la fruta y la verdura en las mesas de la exposición *Isola della frutta*, celebrada en Pescara en 1976, inicio de la colaboración continuada entre ambos artistas. Françoise Ducros, *Mario Merz*, París, Flammarion, 1998, p. 83.

espacio como banderolas planas. Son ligeras. [...] Cuando la mesa está cubierta de otros materiales, abundan en color y texturas arrebatadoras e incluso huelen. La mesa es entonces como un cuadro horizontal¹⁴. Szeemann, por su parte, centra la atención en el crecimiento y el trabajo: “Las leyes del crecimiento generan las mesas en espiral, objetos de uso diario en una sociedad acostumbrada a trabajar sentada, tras una época en la que, para el campesino, la tierra, el campo, había sido la gran mesa sin patas”¹⁵.

En las entrevistas que acompañaban a todas las grandes exposiciones, Merz reiteraba y elaboraba ideas y posibles interpretaciones que tuvieran vinculación con la mesa. Mencionaba los muchos marcos de referencia que se habían acumulado como capas: “la mesa es testigo de la inmovilidad de la vida cotidiana [...] un objeto inanimado puede cobrar vida mediante la presencia de lo orgánico, vino, miel o fruta [...] la mesa adopta formas cósmicas que desmontan la rigidez del objeto [...] la mesa es también un altar en el que sucede un milagro [...] la manzana de Eva, al ponerla encima de la mesa, como en el cuadro de Cézanne, adquiere una significación cotidiana”¹⁶. Los materiales de los que estaban hechas las mesas también sufrían variaciones. En *Quattro tavole in forma di foglie di magnolia* [Cuatro mesas en forma de hojas de magnolio, 1985], las hojas de las mesas estaban hechas de cera de abeja modelada y acero soldado y eran al mismo tiempo las hojas de un árbol¹⁷. Ese proceso de acumulación y llenado del espacio coincide con el trabajo que combina estructuras desarrolladas independientemente con anterioridad: las mesas se combinan con iglúes y con toda una serie de materiales (fardos de periódicos, fajina) para crear lo que Merz considera “paisajes”. Françoise Ducros habla de la evolución de la “metaforización” de la mesa, de forma arquitectónica a forma paisajística¹⁸. Sin embargo, Merz, en entrevistas realizadas a lo largo de toda su vida, empezaba invariablemente sus reflexiones sobre la mesa, al igual que sobre otros temas, volviendo a los primeros principios y preguntando qué era lo preexistente, qué existía en la naturaleza antes de que se la apropiaran los seres humanos, qué fue la base de la subsiguiente creación de cosas. La mesa, según le contaba a Danilo Eccher, era “una elevación del terreno”¹⁹. Empezó la conversación con Germano Celant en la época de la exposición del Guggenheim de 1989 señalando que, para él, las piedras representaban la primera arquitectura. Esta observación podría aplicarse con la misma facilidad a las mesas: las mesas siempre han funcionado en la obra de Merz en relación con el espacio circundante y con el proceso de “transformación”, más que de “fijeza”.

Casas

De niño, Merz jugaba debajo de la mesa de trabajo de su padre, que era ingeniero responsable de la construcción de elevadores y cabrestantes utilizados en las montañas. La importancia de esa relación entre padre e hijo sigue sin ser estudiada, pero Merz dejó muy clara su opinión sobre la arquitectura. “La arquitectura violó mi nacimiento. Es casi un hecho de mi

14. Rudi Fuchs, “Allegorie”, en Danilo Eccher (ed.), *op. cit.*, p. 126.

15. Harald Szeemann, “Mario Merz”, en Danilo Eccher (ed.), *op. cit.*, p. 142.

16. Danilo Eccher, “Conversazione con Mario Merz”, en *Mario Merz*, Turín, Hopefulmonster, 2003, p. 20.

17. Ver una explicación sumamente esclarecedora de esta obra y del encuentro de Merz con los situacionistas en Emily Braun, “Mario Merz. Ethnographer of the Everyday”, en Gian Enzo Sperone (ed.), *Mario Merz. The Magnolia Table*, Nueva York, Sperone Westwater, 2007, s.p.

18. Françoise Ducros, *op. cit.*, p. 134.

19. Danilo Eccher, “Conversazione con Mario Merz”, p. 20.

psicoanálisis ancestral”, contó a Celant; “siempre me he preguntado por qué los seres humanos han inventado todo eso que se conoce como ‘arquitectura’”²⁰. Merz recordaba que de pequeño se había identificado, por el contrario, con la hierba que luchaba por crecer entre un conjunto de rocas. En su vocabulario, la arquitectura adquiría una serie muy clara de vinculaciones: equivalía a lo fijo, a lo inorgánico, al racionalismo cartesiano, a la perspectiva renacentista y a la organización capitalista del espacio y el tiempo. No era un término neutro e histórico, sino polémico. En parte, adquirió esas vinculaciones por las particularidades de un Turín que entre las décadas de 1950 y 1980 fue el equivalente italiano de Detroit, la ciudad dedicada a la producción automovilística. Allí se formuló la teoría de que la fábrica era el modelo mental, además de físico, para la futura organización capitalista de la sociedad (el llamado “operaísmo”), teoría que ganó terreno rápidamente²¹. Sin embargo, el pensamiento de Merz también bebía de lo que Anna Detheridge identifica como “la impaciencia ante el espacio abstracto y racionalista de la modernidad que llevó a muchos artistas italianos a la exploración de otras dimensiones del ‘concepto espacial’, sobre todo en términos perceptivos y cognitivos”. En países que, como Italia, habían pasado por el totalitarismo, la modernidad no conectaba con los ideales de liberación de las antiguas jerarquías, de modo que quedaba “congelada entre lo viejo y lo nuevo”²². Para Merz, la “arquitectura” representaba, en ese sentido, el sistema contra el que definía sus propios proyectos: no se trataba de tal gobierno u orden político o tal otro, sino del sistema que organizaba (o trataba de organizar y controlar) el espacio y el tiempo hasta el último centímetro y el último segundo.

La Internacional Situacionista y la figura de Giuseppe Pinot Gallizio tuvieron una fuerte influencia en Merz, que acabó compartiendo su crítica de la concepción corbuseriana de la vivienda como una “máquina para vivir”. Para ellos, esa forma de entender la casa equivalía a una prolongación de la fábrica y la convertía en una “fábrica para comer y dormir” de la que se desterraban el sueño y la poesía. Del mismo modo, rechazaban la norma de los “ángulos rectos” y la “rigidez cadavérica” en la construcción de edificios y en la planificación urbana²³. Asger Jorn, el artista de CoBrA, ayudó a montar el Laboratorio Sperimentale en Alba con el objetivo de refutar el proyecto de Max Bill para revivir la Bauhaus en Ulm, un proyecto que en opinión de Jorn convertía el diseño en esclavo de la industria. Otro participante, el arquitecto Constant, se inspiró en el campamento gitano de Alba en su búsqueda de formas para incluir la movilidad, la propiedad mancomunada, la invención colectiva y el cambio continuado en sus propuestas de formas urbanas²⁴. De todos modos, para Merz la conexión fundamental era el imponente Pinot Gallizio, al que admiraba como hombre de ideas no intelectual, una persona con una inmensa capacidad para poner las ideas en práctica. El crisol de ideas de Alba cobró vida gracias a las actividades de Pinot Gallizio: se adentró en el mundo de la pintura con cincuenta años cumplidos, tras haber sido partisano, farmacéutico y herbolario, arqueólogo aficionado y concejal amigo de los gitanos²⁵. Los artistas y pensadores de Alba aportaban una visión alternativa que rechazaba las ideas

20. Germano Celant, “Interview with Mario Merz, Guggenheim Museum, New York, February 1989”, en *Mario Merz*, Milán, Electa, 1989, p. 228.

21. Ver las opiniones de Merz con respecto a la teoría operaísta en Elizabeth Mangini, “Solitary/Solidary. Mario Merz’s Autonomous Artist”, en *Art Journal*, 75, n° 3, 2016, pp. 11-31. Ver un análisis de la teoría operaísta con respecto a la arquitectura y lo urbano en Pier Vittorio Aureli, *The Possibility of an Absolute Architecture*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2011, pp. 13-21. Ver una historia más completa del operaísmo en Andrea Righi, *Biopolitics and Social Change in Italy. From Gramsci to Pasolini and Negri*, Londres, Palgrave, 2011.

22. Anna Detheridge, *Scultori della speranza. L’arte nel contesto della globalizzazione*, Turín, Einaudi, 2012, p. 36.

23. Sobre el situacionismo y la crítica a Le Corbusier (el Le Corbusier autor del Plan Voisin de 1925, que sustituía el centro de París por torres organizadas según una cuadrícula cartesiana), ver Simon Sadler, *The Situationist City*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1997, pp. 4-10.

24. *Ibid.*, pp. 106-155.

25. Según Pistoletto, toda la experiencia del Laboratorio Sperimentale de Alba solo pudo existir gracias a Pinot Gallizio, “hombre de franqueza, espontaneidad y libertad extraordinarias”. Pistoletto recordaba la “extraña afinidad” entre Merz y Pinot Gallizio en “Mario Merz e Michelangelo Pistoletto”, en Mirella Bandini (ed.), *Pinot Gallizio e il Laboratorio Sperimentale d’Alba*, cat. exp., Turín, Galleria Civica d’Arte Moderna, 1974, pp. 27-29. Ver una nueva perspectiva sobre Pinot Gallizio y la práctica artística colectiva en Jacopo Galimberti, *Individuals against Individualism*, Liverpool, Liverpool University Press, 2017, pp. 16-69.

dominantes del progreso y la modernización, y recurrían al arte para imaginar un mundo basado en la igualdad humana, la libertad y la creatividad.

No está claro cómo tuvo Merz la idea de emplear la forma del iglú. Sabemos que lo habló con otros artistas de Turín. En la cocina de los Merz se mantuvieron muchas conversaciones hasta altas horas de la madrugada. Una exposición titulada *Arte abitabile*, inaugurada en la turinesa Galleria Sperone en junio de 1966, reunió obras que planteaban preguntas de lo más sencillo y lo más radical sobre lo que era una casa²⁶. Una emblemática era *Tenda* [Tienda, 1966], de Zorio, la antítesis del tipo de casa encumbrado en las páginas de las revistas *Domus* y *Casabella*. Dice Teresa Kittler: “*Arte abitabile* buscaba de forma incondicional rechazar el entorno doméstico que había acabado siendo sinónimo del diseño italiano y que se había encumbrado en la exposición de interiorismo celebrada apenas un año antes, en la primavera de 1965, en el Palazzo Strozzi de Florencia: *La casa abitata* [...]. Sin embargo, tanto el propio título como la retórica que rodeaba la muestra indicaban un interés constante por la idea del hogar”²⁷. Diez años más tarde, Merz escribió que había concebido 1966 como el inicio de “UN DOMINGO LARGUÍSIMO” que todavía continuaba; es decir, un tiempo sin trabajo dedicado a socializar y a hablar, un momento íntimamente ligado al arte povera: [en ese domingo] “hicimos un iglú con barro iluminado con un mensaje político”. En cuestión de pocos meses, Merz hizo dos “descubrimientos” que transformarían su arte: la forma del iglú y la sucesión de Fibonacci²⁸.

El iglú “con un mensaje político” es *Iglú di Giap* [Iglú de Giap], en referencia al general norvietnamita Võ Nguyên Giáp. En una versión, el iglú estaba cubierto de barro; en otra, la estructura en forma de cúpula estaba revestida de bolsitas de plástico llenas de arcilla. Los dos llevaban una cita del general en letras de neón que rodeaban su volumen. Los espectadores tenían que dar dos vueltas a la pieza para leerla: “Se il nemico si concentra perde terreno se si disperde perde forza” [Si el enemigo se concentra, pierde terreno; si se dispersa, pierde fuerza]. Un año después, al comentar esa obra, Merz subrayaba las implicaciones biológicas y filosóficas de la frase de Giáp y señalaba su importancia en la lucha guerrillera contra el ejército estadounidense: “Me fascinaba su estructura sensual. La idea es circular. Piense en cómo se neutraliza la idea del general. Si sigue la frase, vuelve al principio: da la vuelta y luego acaba reposando. No tiene claridad, ni lógica, ni progreso. Es una fuerza dinámica contenida [...]. En la cúpula no hay soporte, es cóncava a la vez que convexa, igual que la táctica militar del general Giáp”²⁹.

Las observaciones de Merz rebosan ideas que alimentan su cosmología o visión del mundo. La negación de “claridad”, “lógica” y “progreso”, a la que contrapone enigma, paradoja y circularidad, condensa la crítica de una modernidad racionalista. Se subvierte un modelo lineal del tiempo como progreso y del espacio como algo dividido por líneas rectas: “[El iglú es] una forma primitiva, pero real. Hoy se hacen casas horripilantes, pero [...] [el iglú es] exactamente lo contrario de la máquina para vivir, es el cobijo momentáneo”³⁰. Y encarnaba el “espacio vital” frente al económico. Para Merz, el iglú era al mismo tiempo

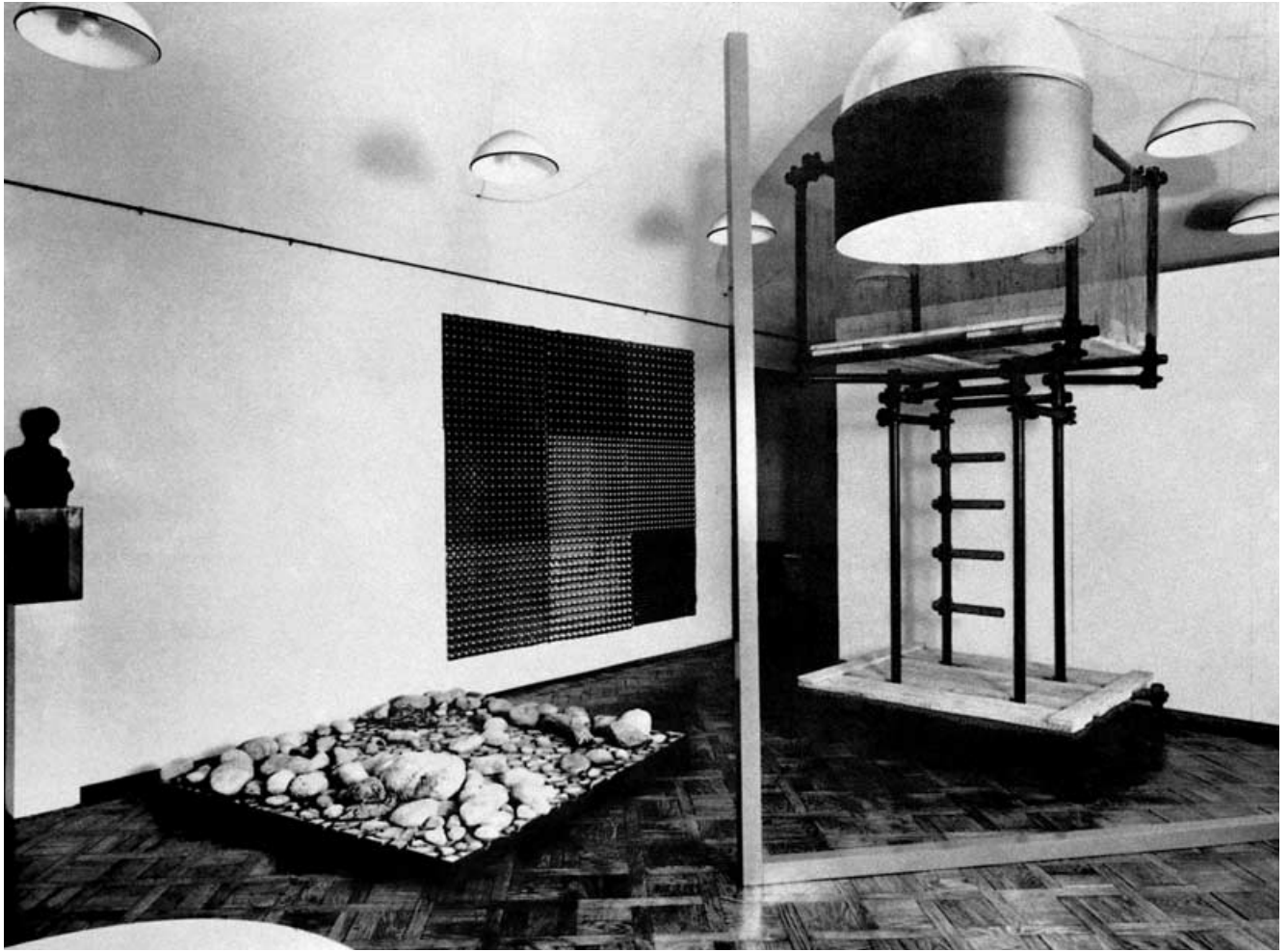
26. Robert Lumley, “Habitable Art. In and Around Piero Gilardi”, 2013, https://cms.nottinghamcontemporary.org/site/assets/files/1918/habitabile_art-1.pdf (consultado el 4 de abril de 2019).

27. Teresa Kittler, “Living Art and the Art of Living. Remaking Home in Italy in the 1960s”, tesis doctoral, University College London, mayo de 2014, pp. 26-27, <http://iris.ucl.ac.uk/iris/publication/966361/1> (consultado el 19 de febrero de 2019).

28. Mario Merz, “UNA DOMENICA LUNGHISSIMA DURA APPROSSIMATIVAMENTE DAL 1966 E ORA SIAMO AL 1976”, en *Voglio fare subito un libro*, Turín, Hopefulmonster, 2005, s. p.

29. Corinna Criticos, “Reading Arte Povera”, en Richard Flood y Frances Morris (eds.), *Zero to Infinity. Arte Povera 1962-1972*, Minneapolis, Walker Art Center, 2001, p. 77.

30. Mirella Bandini, 1972. *Arte povera a Torino*, óp. cit., p. 51.



Arte abitabile, Biasutti & Biasutti,
Turin, 1966

Mario Merz con IGLOO FIBONACCI
[Iglú Fibonacci],
Sonnabend Gallery, Nueva York, 1970





KODAK SAFETY FILM



KODAK SAFETY FILM



KODAK SAFETY FILM



KODAK SAFETY FILM



KODAK SAFETY FILM



KODAK SAFETY FILM



KODAK SAFETY FILM



KODAK SAFETY FILM



KODAK SAFETY FILM

vivienda e idea: “El iglú es la forma orgánica ideal. Es al mismo tiempo un mundo y una casita. Lo que me interesa del iglú es que existe en la mente antes de hacerse realidad”. A eso añadía: “Es un trampolín para la imaginación, además de una forma elemental [...]. Me acucia la imagen elemental de un iglú que llevo dentro de mí. Creo que el iglú tiene dos caras: una concreta y otra mental”³¹.

En los años posteriores, Merz se dejó “acuciar” mentalmente por la “imagen elemental” para producir infinitas variaciones de esa forma. Ducros describe la experiencia de pasear por el “campamento” o “aldea” de dieciséis iglúes reunidos en Zúrich para la retrospectiva montada por Szeemann en 1985 y señala que las diferencias de altura, diámetro y cobertura provocaban variaciones de percepción en el espectador al avanzar entre texturas, signos, transparencia, opacidad, luz y fracturas de línea y volumen³². Los primeros iglúes eran entidades independientes. Así sucedía en el caso del *Igloo Fibonacci* [Iglú Fibonacci, 1970], una estructura con forma de piña confeccionada con tubos de latón articulados y divididos en ocho secciones que constituían ocho patas, cada una de ellas hecha siguiendo la secuencia 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8. Sin cobertura, ni está cerrada ni encierra, sino que queda abierta al espacio circundante. En contraposición, la estructura de iglú de la *Tenda di Ghedaffi* [Tienda de Gadafi, 1981] está cubierta de tiras de lienzo sin tratar hechas de arpillera cosida en secciones en la que Merz pintó con rapidez con vivos colores una serie de lanzas invertidas, una forma recurrente en su producción. Fue el único iglú concebido pictóricamente en su totalidad. Los realizados dos décadas después se cruzaban entre sí en distinto grado, se contenían y se combinaban con mesas y otras formas. Merz utilizaba materiales opacos como arcilla, piedra, cera, tela, metal y fajina; como material transparente, por lo general recurría al cristal. Los materiales naturales se combinaban con los artificiales. No entraba en juego ninguna estética de la autenticidad o la pureza. Por el contrario, Merz aunaba materiales que parecían no conjugar y utilizaba tubos de neón para perforar estructuras con una luz y una energía vinculadas a un entorno callejero y urbano. Le encantaba lo irregular, lo desigual y lo heterogéneo. Dejaba el polvo en la superficie del vidrio y disfrutaba de la amenaza y la imprevisibilidad de la esquirra. Introducía en el iglú objetos como una botella invertida, el marco de una puerta de coche, la cabeza de un ciervo, una rama o piñas. A simple vista, los materiales y objetos utilizados podían parecer aleatorios y mal combinados, pero conformaban el equivalente de lo que Carolyn Christov-Bakargiev denomina el “alfabeto personal” de Mario Merz³³. Cojamos la botella y pensemos en Giorgio Morandi, pensemos en las obras de neón de Merz de mediados de la década de 1960, pensemos en la botella de vino que le gustaba beber con amigos. La botella es algo recurrente en su producción. “La botella volcada”, decía el artista, “es arquitectura. No se trata de lo que contiene, sino del objeto en sí, una forma interesantísima”³⁴.

El iglú era para él un “trampolín para la imaginación”. El iglú ofrece cobijo; contiene un interior íntimo y oscuro, un vientre. También puede ser transparente y estar abierto al espacio circundante o combinar transparencia y opacidad.

31. Jean-Christophe Ammann y Suzanne Pagé, óp. cit., pp. 148-150.

32. Françoise Ducros, óp. cit., p. 136. La exposición de Zúrich de 1985 se recuperó en el Pirelli HangarBicocca de Milán con *Igloos*, comisariada por Vicente Todolí en colaboración con la Fondazione Merz, 25 de octubre de 2018 - 24 de febrero de 2019.

33. Carolyn Christov-Bakargiev, “‘Thou Wilt Give Thanks When Night Is Spent’. On Words in the Art of Mario Merz”, en Pier Giovanni Castagnoli, Ida Gianelli y Beatrice Merz (eds.), *Mario Merz*, Turin, Hopefulmonster, 2005), p. 163.

34. Germano Celant (ed.), *Mario Merz*, óp. cit., p. 185.

Ducros habla de la importancia del vacío o del espacio vacante en la obra Merz, desde las primeras obras en lienzo que sobresalían de la pared hasta las botellas y los objetos de mimbre, como *Cono* (1967), y, por último, los iglúes³⁵. El vacío tiene una cualidad escultural que también hay que comprender en un sentido filosófico y existencial. “Vemos constantemente ante nosotros la nada como un gran vacío que tenemos que llenar”, aseguró Merz a Hans Ulrich Obrist. Sin embargo, debemos contemplar y sobrellevar ese vacío (y sobrellevar el aburrimiento) si pretendemos ir más allá de la actividad continua y carente de sentido³⁶. No es de sorprender que Martin Heidegger estuviese entre los filósofos leídos y admirados por Merz. Fue Heidegger quien, en un celebrado discurso, habló del vacío como el núcleo de la jarra doméstica corriente: “Aunque la jarra es algo reconocible por su carácter físico, su vacío (la nada que hay en su núcleo) es lo que la hace útil”³⁷. La ciencia, para Heidegger, no podía dar con el sentido del vacío, que siempre tenía que llenar con algún otro contenido. Los cálculos y las cuantificaciones no podían describir adecuadamente los espacios que en la experiencia humana compartían “la tierra, el cielo, las divinidades y los mortales”. La vivienda no debía separarse del acto de la construcción. En torno a la mesa y en el hogar, los seres humanos “construían la casa” de forma continuada. Cuando Merz creaba sus iglúes *in situ*, recreaba la actividad primordial de la construcción de la casa, una actividad que consideraba visionaria, más que mecánica.

Tiempo y espacio

El segundo gran “descubrimiento” de Merz en ese “domingo larguísimo” (la sucesión de Fibonacci) está íntimamente ligado a la concepción del espacio vacío. Un día estaba en un jardín mirando los huecos entre las ramas de un árbol. Cuanto más miraba, más pensaba: “Es absolutamente imposible medirlos en metros y centímetros; sin duda alguna, no hay forma de calcularlo”³⁸. Sin embargo, Merz tenía la sensación de que los números de la sucesión de Fibonacci eludían las limitaciones de una matemática cartesiana abstracta en la que el mundo quedaba reducido a líneas y cuadrículas. Representaba la conexión orgánica entre los números y el orden natural en función de la reproducción y la proliferación. La estructura que conectaba los dos números (el “acoplamiento”) era siempre la misma, pero los números no dejaban de cambiar en ningún momento. “Siempre iguales, siempre cambiantes”, comentaba Barbara Reise, según la cual la producción de Merz había dado un “salto”, un salto como el de los números, que se aceleraban del 1 a 55 cuando los números consecutivos iban del 1 al 10.

Para Merz, la sucesión de Fibonacci no era un simple recurso. Tampoco le llamaba la atención como a alguien interesado en las matemáticas. Lo que le atraía era la sencillez y el carácter fácilmente comprensible del sistema. Y, lo que es más significativo, estaba vinculado con su filosofía de la vida en constante evolución, según la cual el mundo humano y el natural formaban

35. Françoise Ducros, *óp. cit.*, p. 130.

36. Hans Ulrich Obrist, *Interviews. Volume 1*, Milán, Charta, 2003, p. 604.

37. Adam Sharr, *Heidegger for Architects*, Londres, Routledge, 2007, p. 28.

38. Mario Merz, entrevista de Germano Celant, *óp. cit.*, p. 59.

FIBONACCI SANTA GIULIA,
instalación en casa de los Merz
1968
Neón
Medidas variables
Colección Merz, Turín

FIBONACCI SEQUENCE 1-55
[Secuencia de Fibonacci 1-55]
1994
Neón
Medidas variables
(The European Sculpture City
[instalación permanente],
Turku, Finlandia)

FIBONACCI SEQUENCE 1-144
[Secuencia Fibonacci 1-144]
2002
Neón
Medidas variables
(Fondazione Merz, Turín, 2005)



parte de un continuo. La línea curva y la espiral (formas que fascinaban al artista desde hacía mucho) podrían describirse matemáticamente a partir de la sucesión de Fibonacci. Podrían encontrarse analogías orgánicas en el contorno de las conchas, las piñas y los cuernos de los animales, y no por casualidad aparecen repetidamente en su obra. Son formas que han atraído a los artistas desde el Renacimiento debido a la proporción 5/8 de la sección áurea. Sin embargo, para Merz los procesos de crecimiento y proliferación de la secuencia de Fibonacci se apartaban de las convenciones de simetría y perspectiva del Renacimiento, convenciones que, en su opinión, implicaban una estructura cerrada y un punto de vista fijo. La expansión y la energía previstas correspondían más al concepto einsteiniano del espacio y el tiempo, un crecimiento asimétrico e ilimitado.

Merz reivindicaba una libertad extraordinaria para crear obras sin restricciones de categorías como el género, el medio o la forma, obras con una movilidad y una ubicuidad potencial aún mayores que el iglú.

Para él, la visualización era un proceso que consiste en observar y encontrar, no inventar, un proceso de inclusión, no de exclusión. Según escribe Lisa Le Feuvre, estaba decidido a “presentar” y no a “representar”, y a utilizar la escultura para “deshacer estructuras de percepción”. Le bastaba con colocar los números en neones sobre algo ya existente, como objetos, edificios, verduras o árboles. El acto de colocar o apoyar suponía resaltar algo y, al mismo tiempo, mantener la calidad independiente y separable de la obra de arte³⁹.

Colocados en un lado de la cocina de los Merz, encima del fregadero, los números de Fibonacci son un acompañamiento alegre de la vida cotidiana, una interrupción conceptual de la rutina diaria. Colocado sobre la fachada de la antigua cárcel de Pescara, el neón anima el edificio y su reflejo en el agua del canal. Colocados en la rampa en espiral del Guggenheim Museum de Nueva York, los números de Fibonacci son como mariposas que propagan ligereza y hacen flotar el interior del edificio. En todos esos casos, Merz crea un diálogo con un espacio existente con una intervención absolutamente mínima. Se nos propone que experimentemos de nuevo lo que ya existe. Unas vigas que habían pasado desapercibidas, unos escalones considerados un mero medio para ir de A a B, un edificio famoso condenado a la invisibilidad por las reproducciones en postales: saltan a la vista todos esos lugares y estructuras.

La sucesión de Fibonacci de la obra de Merz parece que tiene que ver principalmente con el espacio; los intervalos entre los números son una medida. Los números inferiores se apiñan, los superiores están cada vez más separados, hasta que tan solo existen en nuestra imaginación. Sin embargo, también puede entenderse que los números de Fibonacci están relacionados con el tiempo. Del mismo modo que el espacio “económico” de la fábrica se opone al espacio “vital” del iglú, el tiempo del reloj mecánico se opone al tiempo orgánico del crecimiento y la expansión naturales. Para contrarrestar lo que considera “el vacío del hombre tecnológico de la actualidad”, Merz pretende resucitar la

39. Lisa Le Feuvre, “Protagonist Materials”, en Katarina Pierre (ed.), *Mario Merz. What Is to Be Done?*, Umea, Bildmuseet, 2012, pp. 11-38.



CHE FARE?

[¿Qué hacer?]

1968

Aluminio, cera y neón

15 x 45 x 18 cm

Musée Départemental des Vosges, Epinal

(Galleria Sperone, Turin, 1968)

conciencia humana de sus oscuros reposos, recuperar el “viento prehistórico de las montañas heladas”, un título que reaparece varias veces después de 1977⁴⁰. Nos propone tener en cuenta los sentimientos ancestrales provocados por la vida a la sombra de animales prehistóricos. Quiere comparar la percepción en la imaginación de un gran animal de nuestro pasado remoto con la que provoca un avión. Según Merz, “la noche de la humanidad es animal”. Con una jugada sumamente atrevida, reintroduce a los animales en el arte contemporáneo con la forma de la iguana y el cocodrilo, criaturas que anteriormente, cuando estaban disecadas, se conservaban en un museo de historia natural. Con los números de Fibonacci en neón pisándoles los talones, trepan por el exterior de los museos, cruzan cielos y abandonan la tierra en dirección al cielo.

El tiempo vuelve a concebirse con respecto a la naturaleza. Detheridge escribe: “Muchos artistas de esos años, como Mario Merz y Jannis Kounellis, seguían teniendo una relación que casi podría calificarse de orgánica con el mundo físico, cuyas leyes los fascinaban enormemente. Los ritmos secretos de la naturaleza que gobiernan el crecimiento exponencial y la reproducción de plantas y animales, sus mecanismos entrópicos, el equilibrio precario de fuerzas en tensión, de lo latente, del potencial no expresado, eran la esencia de esa atracción”⁴¹. Cuando Merz regresó a la pintura, compensó sus pretensiones de permanencia o longevidad introduciendo fruta y verdura en sus obras tridimensionales. Su breve ciclo vital y su necesidad de sustitución apuntaban analogías con la vida y los rituales humanos. En otras ocasiones, el tiempo aparece en la obra de Merz con la forma del tiempo profundo de la geología o la evolución, lo que en ocasiones dificulta la idea misma de la medición. En ese sentido, participaba de las investigaciones de otros artistas, como Anselmo, cuya obra *Trecento milioni di anni* [Trescientos millones de años, 1969] representaba a la perfección esa nueva percepción. En ella, un pedazo de carbón de antracita atado con un alambre sostiene una lámpara y una lámina metálica que impide la dispersión de la luz. Ammann señala: “El carbón fósil es un producto orgánico formado a lo largo de millones de años lejos de la luz y del oxígeno. La lámpara (junto con el oxígeno) devolverá, con el tiempo, la luz que permitirá a la antracita regresar a su estado original [...]”. Anselmo expone un espacio temporal que ya no puede rastrearse, y con ello nos muestra los límites de nuestra imaginación y nuestro pensamiento”⁴². El arte de Merz es tal vez más metafórico y menos metonímico que el de Anselmo, pero ambos artistas comparten un cuestionamiento de esa visión moderna en la que el tiempo queda subordinado a las ambiciones humanas de control y dirección. Junto con otros, como Robert Smithson en Estados Unidos, concibieron la actividad humana dentro de un entorno físico en el que estaba sujeta a fuerzas naturales mucho más intensas.

Merz también destacaba por el hecho de que sus reflexiones, expresadas en títulos, en sus escritos o en entrevistas, presentaban un amplio marco de referencia cultural. Era un lector voraz y en su obra aparecen alusiones a poetas y filósofos, además de a generales del ejército y teóricos políticos. Le encantaba jugar con las palabras y con sus posibles significados múltiples, y esquivaba lo

40. “Las ‘montañas heladas’ son una expresión poética de las glaciaciones. Mi obra está contantemente ligada al tiempo, al sentido del tiempo que, en ocasiones, choca con el realismo del tiempo actual y se parece más a una metafísica del tiempo”. Jean-Christophe Ammann y Suzanne Pagé, óp. cit., p. 159.

41. Anna Detheridge, óp. cit., p. 116.

42. Jean-Christophe Ammann, “Giovanni Anselmo”, en Beatrice Merz (ed.), *Giovanni Anselmo*, Turín, Hopefulmonster, 1989, p. 35.

unilateral y lo manifiesto en favor de lo enigmático y lo complejo. Una conjunción ideal estaba entre la simplicidad absoluta y la posibilidad compleja, como en *Che fare?* [¿Qué hacer?], un título que es al mismo tiempo una pregunta cotidiana y un grito de guerra (leninista), palabras que hablan del presente y del futuro, del pensamiento y de la acción. Como revela *Iglloo di Giap*, el tiempo y el espacio pueden concentrarse o expandirse en función del planteamiento que se adopte. Para Merz, no existen un punto de vista o una posición privilegiados. Estamos en movimiento continuo. Nos preguntamos: *Le case girano intorno a noi, o noi giriamo intorno alle case?* [¿Las casas giran a nuestro alrededor, o giramos nosotros alrededor de las casas?, 1977]. El tiempo es elástico; el tiempo es cíclico, está hecho de retornos y repeticiones. El lenguaje no es un añadido ni un elemento secundario en la obra de Merz; es arte y parte del conjunto, igual que en la frase que solo puede leerse rodeando la forma circular del iglú. Christov-Bakargiev plantea la posibilidad de que Merz fuera deudor de la poesía imagista de Ezra Pound y T. S. Eliot, y de que para él las palabras fueran “parecidas a las cosas y tan tridimensionales como las propias cosas”. Es más, suponen “un pasaje o portal a su obra”. “En sus obras”, escribe, “Merz repetía una cantidad limitada de palabras y frases, como un alfabeto personal, como una especie de eco estético. Con el lenguaje, al igual que con las cosas, regresaba una y otra vez al mismo punto, para crear un lugar suspendido en la mente de su público en el que el fin era siempre el principio y las distinciones entre pasado, presente y futuro dejaban de existir”⁴³.

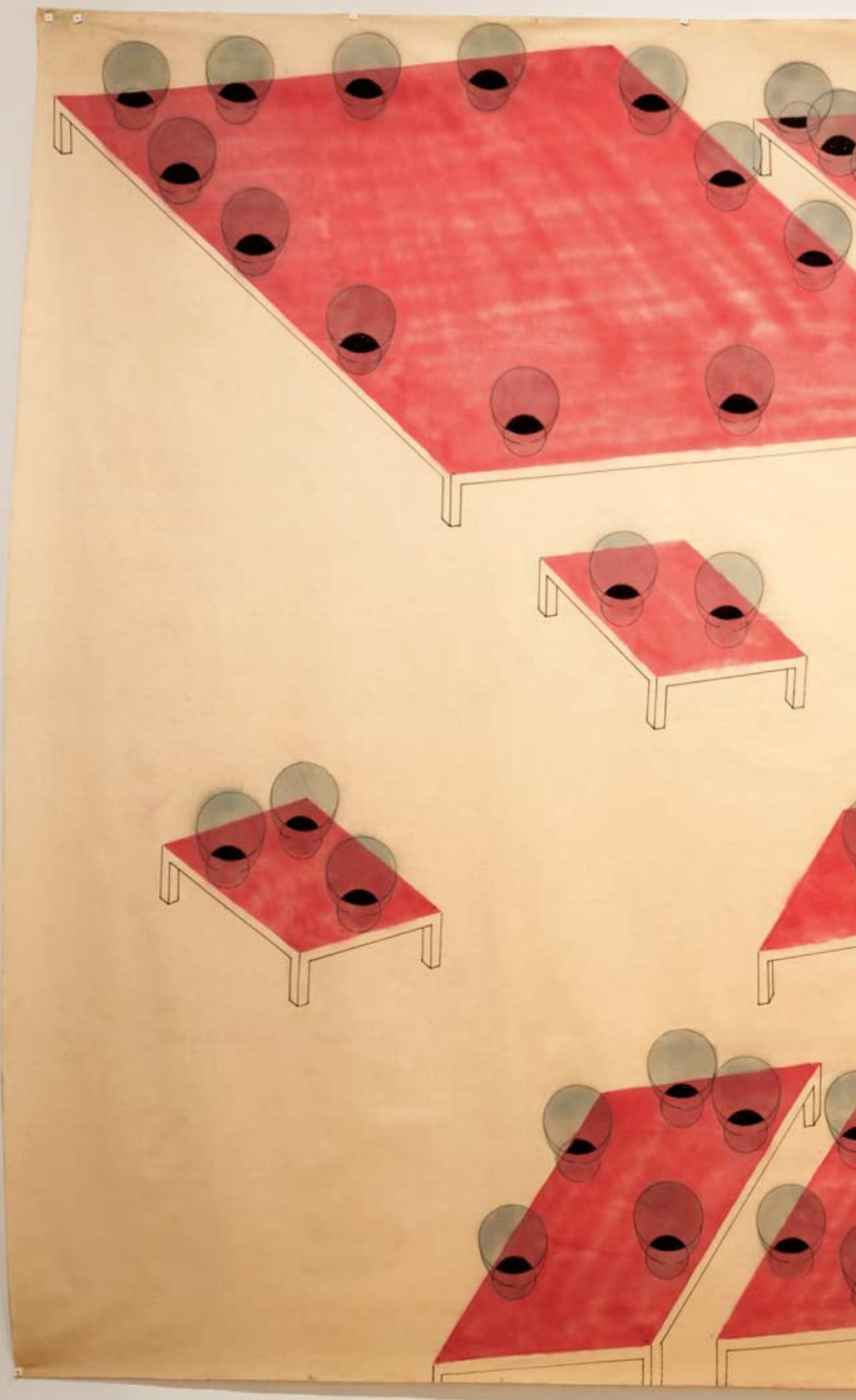
La referencia de Christov-Bakargiev al “público”, y no a los “espectadores” u “observadores”, surge de un análisis del lenguaje escrito y, por consiguiente, podría resultar sorprendente. Sin embargo, plantea una cuestión de utilidad: cómo estamos situados, y cómo nos situamos, en presencia de la obra, y cómo podríamos responder escuchando además de mirando, sintiendo además de pensando⁴⁴. Cuando Merz anunció a Bandini que Marisa, Beatrice y él iban a eliminar del arte las fechas y los nombres, preparaba el terreno para una respuesta o una implicación directa e inmediata, en contraste con una respuesta que pasara por o dependiera de información sobre el trasfondo histórico. No era una negación del pasado, sino un rechazo a la “historización”. Quienes se enfrenten al arte tienen que tener libertad para reaccionar como seres conscientes capaces de oler la cera fundida, sentir la luz fría del neón, oír las ráfagas de vientos prehistóricos y ver entre las esquirlas de cristales rotos. Para Merz, responden a una situación energética. El “paisaje” va aumentando en importancia y convirtiéndose en lo que aglutina obras individuales. Los espectadores, a su vez, son libres de vagar y perderse en una realidad que se aleja de las certezas aparentes de la vida contemporánea para adentrarse en un mundo que podría ser, en distintos grados, confuso, perturbador y estimulante.

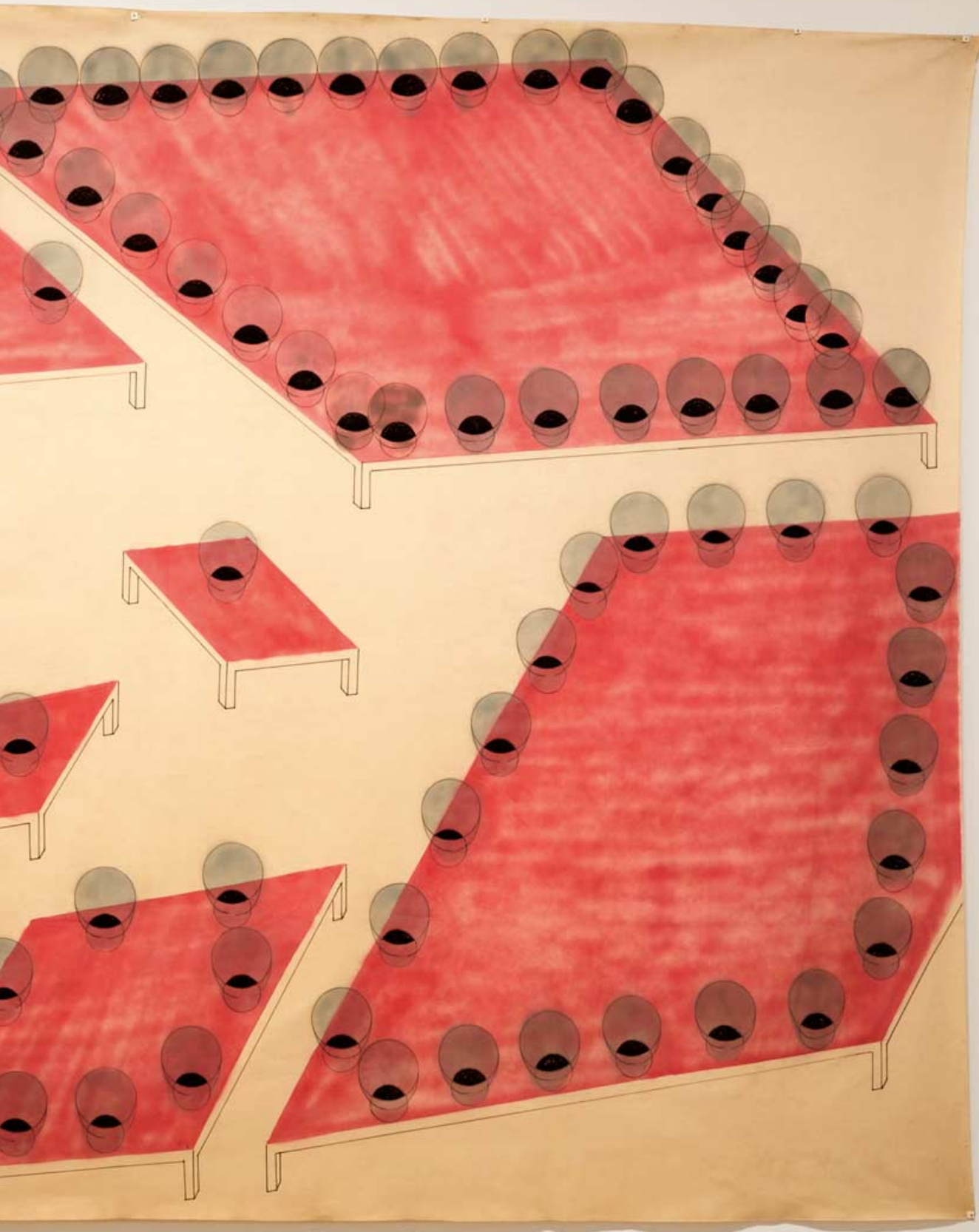
43. Carolyn Christov-Bakargiev, óp. cit., pp. 148-165.

44. ¿Podemos considerar la obra de Merz “ruidosa” o “llena de sonido”? En su aportación a Celant (ed.), *Art Povera. Conceptual, Actual or Impossible Art?*, Worthing (Reino Unido), Littlehampton Book Services, 1969, p. 37, Merz plantea una equivalencia entre el vidrio y el violín: “El vidrio roto es los violinistas”. Quiero expresar mi agradecimiento a Laurence Lumley por apuntar las dimensiones auditivas de la obra de Merz.

MARIO MERZ
EL TIEMPO ES MUDO



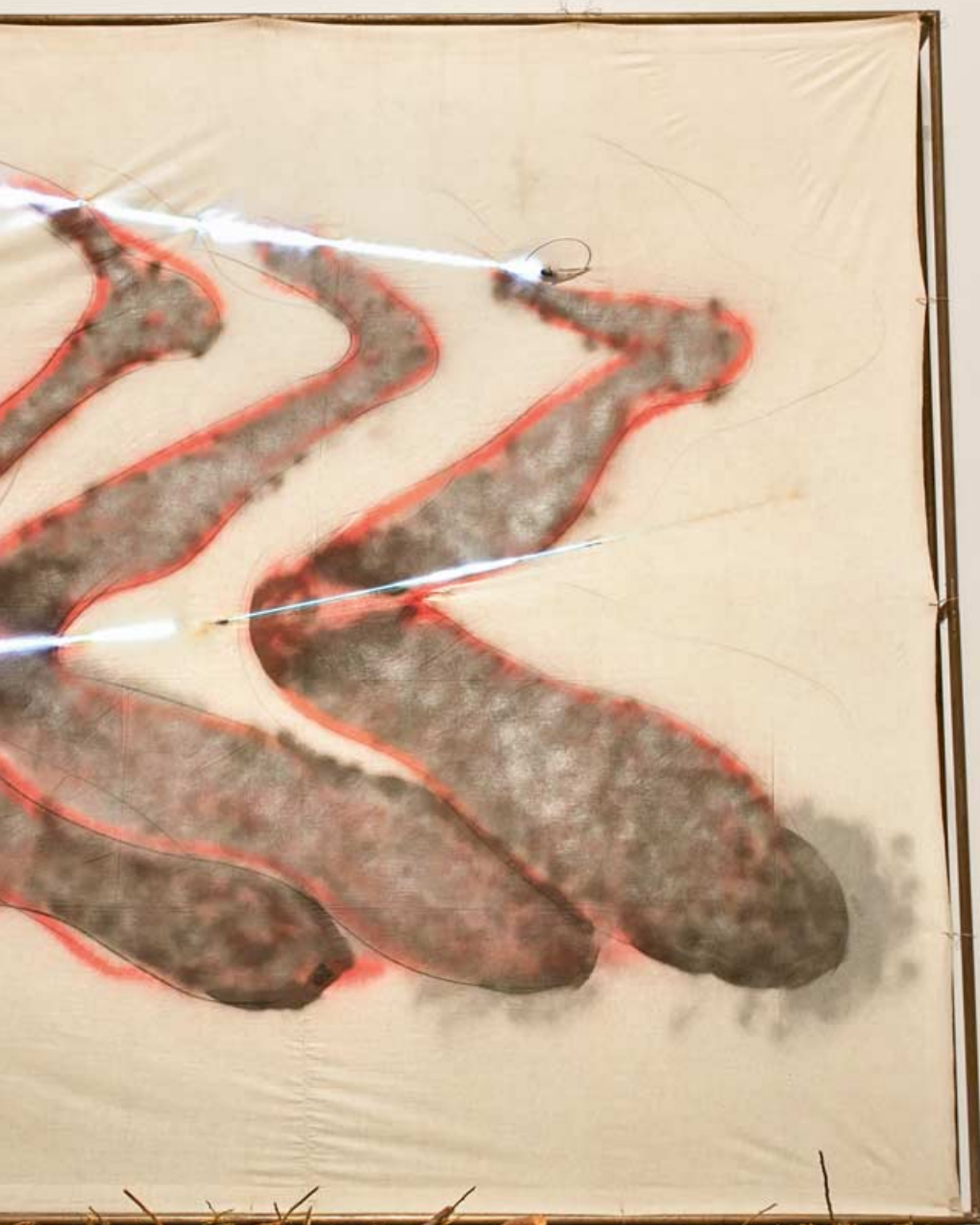
















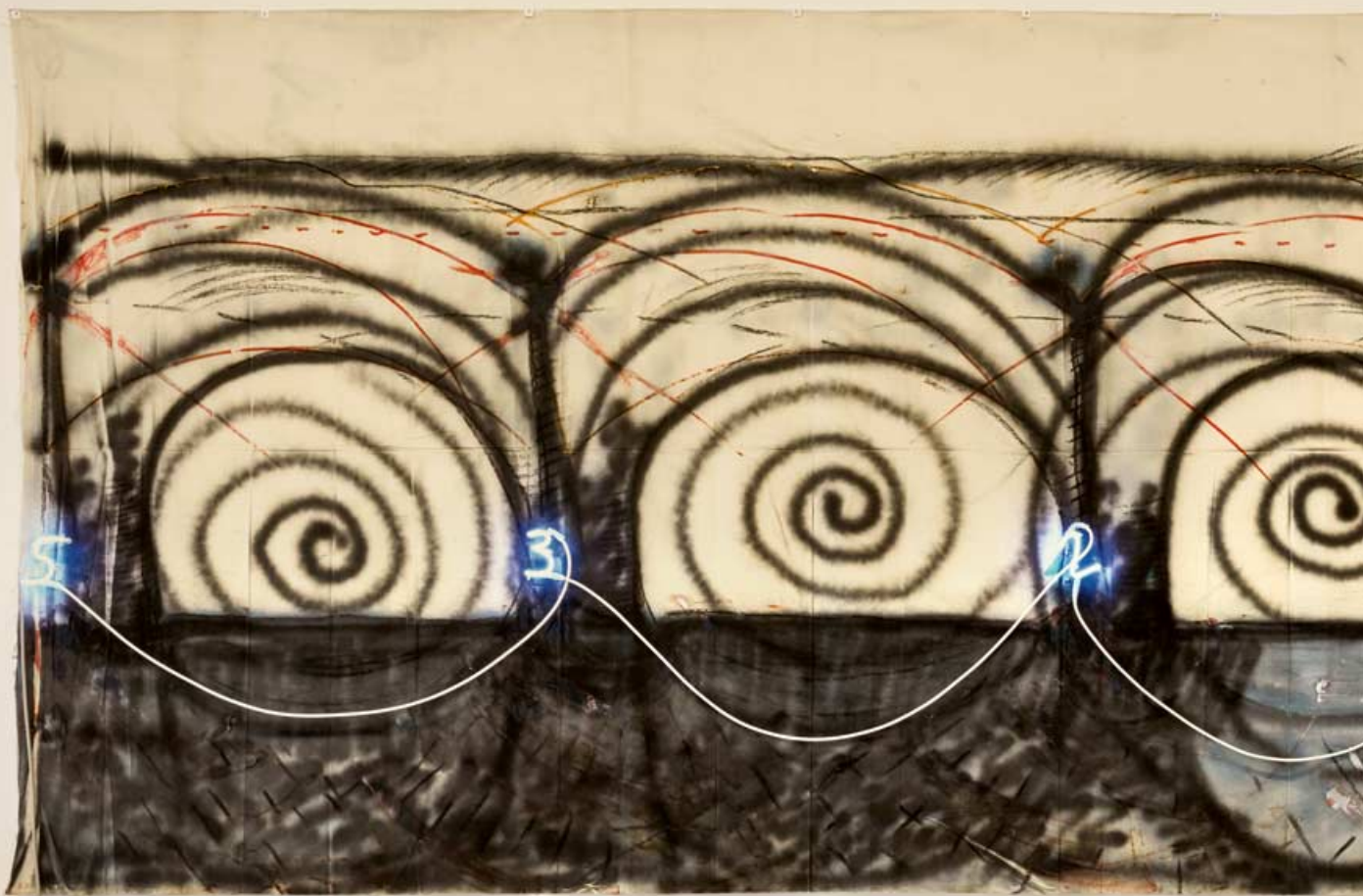




SCIOPERO GENERALE
INIZIONE POLITICA

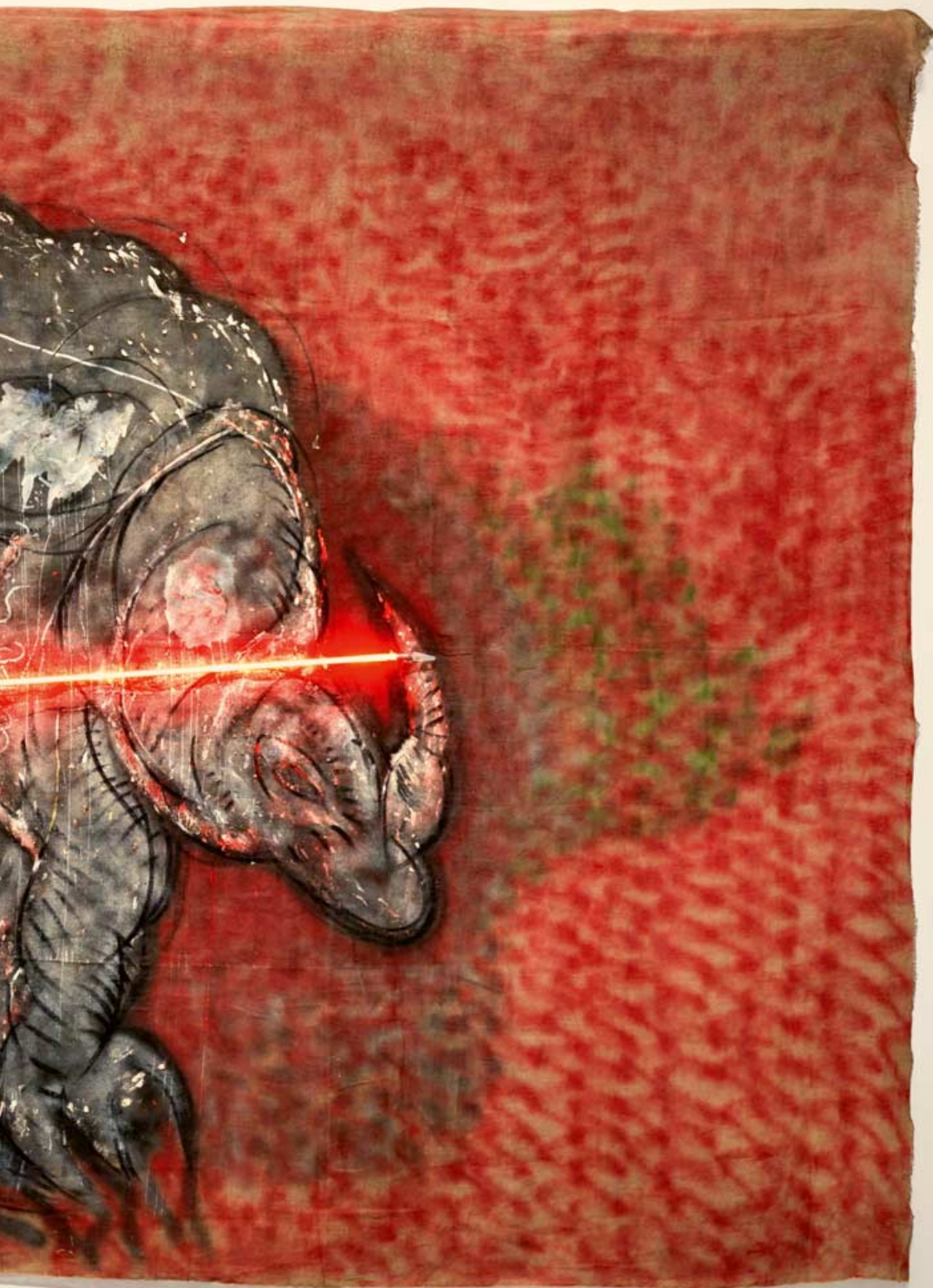
RELATIVA PROCLAMATA

RELATIVAMENTE ALL'ARTE

























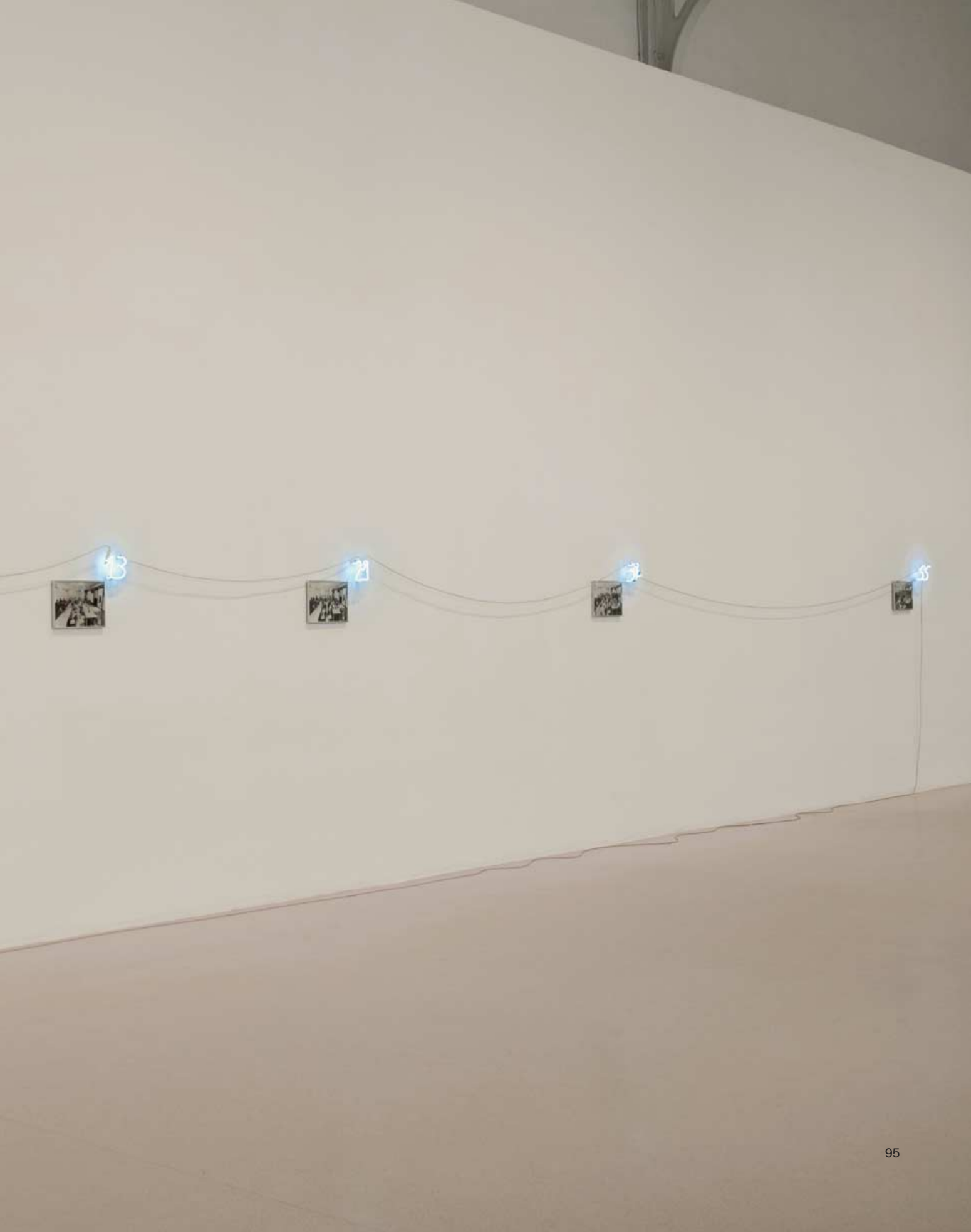














MARIO MERZ

ANTOLOGÍA DE TEXTOS

99	HUELGA GENERAL
99	1 Libertad para leer en una cárcel
100	UN DOMINGO LARGUÍSIMO DURA APROXIMADAMENTE DESDE 1966 Y AHORA ESTAMOS EN 1976
103	¿QUÉ HACER?
103	Lo que me atrevo a aprender
104	EL CAPARAZÓN EN LA ESCENA DE LA NOCHE DEL MUNDO
105	EL CRECIMIENTO DEL AGUA
106	la mano abierta científica
107	el caracol
107	EL PERRO ESTÁ EN MOVIMIENTO
108	No acepta ninguna estratificación
108	Una serie de personas
109	LOS NÚMEROS DE FIBONACCI Y EL ARTE
110	todo
111	he aquí un ejemplo
113	El número es la primigenia revelación
113	En 1967
114	La vida puede desarrollarse con distintas intenciones
115	de la unidad a una suma de unidades
116	Génesis
117	GIRAS TÚ ALREDEDOR DE LAS CASAS
118	Busca la primera casa

Publicado en: Beatrice Merz (ed.), *MARIO MERZ: Voglio fare subito un libro*.
Turín, Hopefulmonster, 2005 (2ª edición)

135	el agua da
135	una escultura
136	expansión de follaje
137	La extrañeza está en la maraña de las cosas
138	la condición para liberarse
140	Llevar a buen puerto
141	La abstracción numérica
142	la repetición se realza en la luz
143	la palabra ha caducado

Textos inéditos

(Todos los textos sin datar. Se ha mantenido la grafía y puntuación originales)

HUELGA GENERAL
ACCIÓN POLÍTICA RELATIVA PROCLAMADA
EN RELACIÓN CON EL ARTE

HUELGA GENERAL
CONTRIBUCIÓN A LA LUCHA SOCIAL ANTIFORMALISTA
REDACCIÓN DE PROCLAMA EN SEDE ARTÍSTICA

HUELGA GENERAL
CONTRIBUCIÓN A LA LUCHA POLÍTICA
CON REDACCIÓN DE PROCLAMA EN SEDE ARTÍSTICA

-
- | | |
|-----|---|
| 1 | Libertad para leer en una cárcel |
| 1 | Libertad para dibujar |
| 2 | Libertad para marcharse |
| 3 | Libertad para regalar algo a alguien |
| 5 | Libertad para entrar arbitrariamente en una conversación política |
| 8 | Libertad para sufrir una declaración de hostilidad |
| 13 | Libertad para sobrellevar el peso de la paciencia |
| 21 | Libertad para tener tres ideas discordantes |
| 34 | Libertad para ser acusado sin merecerlo |
| 55 | Libertad para no creerse prisionero de la economía |
| 89 | Libertad para no ser moralizador en condiciones adversas |
| 144 | Libertad para no creer en una generalización |

BIOGRAFÍA COMO SUSTENTO (espacio y libertad
en progresión natural).

UN DOMINGO LARGUÍSIMO DURA APROXIMADAMENTE DESDE 1966 Y AHORA ESTAMOS EN 1976

Se acaba la tarde de un domingo larguísimo. ¡Nunca hemos trabajado! Durante casi diez años solo nos hemos dedicado a pensar en pasar un domingo larguísimo entre dos semanas laborales inmensas y grises que amenazan antes y quizá después. Antes del 66 parece que todos trabajamos más o menos, ¿y después? Después nos parece que tendríamos que trabajar (según las reglas de vida de nuestro siglo).

Sentimos (¡en domingo cómo se sientel) que no estamos trabajando. Esa conciencia nos vuelve un poco demoníacos, mientras que somos muy humanos en este larguísimo domingo.

Durante nuestros larguísimos años de domingo se nos aparecen ante la memoria, lenta pero solemne, en su inercia, se nos pueden aparecer, y con insuficiencia y con una ligera rabia es como se nos aparecen ante la memoria lenta pero solemne las caras y las palabras de quien nos veía trabajar. Los críticos, los galeristas y, en segunda fila, los que pagan alguna cosilla, los coleccionistas: aparecen y desaparecen ante nuestros gestos de fastidio, lentos, pero ligeramente rabiosos. Nosotros no estábamos trabajando, mientras que ellos cuando se nos aparecen (raramente) creemos que creen que estamos trabajando, por la cultura, y por lo tanto por nosotros, por ellos y por lo que se demuestra poco a poco la cultura. Y, en cambio, estamos desvestiendo la cultura para ver de qué está hecha. Y ese es nuestro largo domingo, estamos desvestiendo la cultura para ver de qué está hecha. Pero ese desvestir es infinitamente largo y eso nos mantiene en este domingo larguísimo, tan solo para desvestir la cultura para ver de qué está hecha. Pero ¡ese desvestir no termina nunca...! Y, así, el desvestir resulta realmente ridículo, aunque sea realmente (digámoslo nosotros) necesario.

Hacia el 68 (apenas nos acordamos en el domingo que no termina nunca), hicimos un iglú cubierto de tierra amenazante y grabada o, mejor que grabada, que recuerda a una lápida mortuoria, ¡iluminada! con la invectiva política y victoriosa para el pueblo del Viet (“Si el enemigo se concentra, pierde terreno; si se dispersa, pierde fuerza”), contemplamos esa dinámica idea irreversible y la encendimos (¡con un neón!) para que en nuestro largo domingo no se nos olvidara. Ganaron.

Descubrimos que la cultura se desviste y hace que se nos aparezca la guerra de liberación de un general inteligente que dice “Si el enemigo se concentra, pierde terreno; si se dispersa, pierde fuerza”, aunque es el pueblo el que lo dice, porque es el pueblo el que moja los dedos sucios en el arrozal y en el espacio que se le concede para vivir, ¡inmenso espacio! ¡Un país! Se llama “su” país.

En el 68, la frase iluminada por irreversible estaba encendida. ¡Qué domingo tan largo! Al alba teníamos ya la declaración de guerra y su confirmación más tarde, pero ¡qué confirmación! Para nosotros es domingo. Hemos tenido el placer de vender ese producto a nuestro amigo el coleccionista.

Estamos aquí para desvestir la cultura y la cultura de vez en cuando nos da sus temáticas actuales mediante las guerras, y la atención a que los números realmente están vivos y son rápidos, ¡cuántos kilómetros hemos recorrido en este terrible domingo sin trabajo! Porque nosotros nunca hemos trabajado y somos conscientes de ello: siempre hemos seguido existiendo únicamente para denunciar que no se podía trabajar muy bien en este eterno regocijo de guerra y de trabajo general. ¡La acumulación de periódicos! ¡Y de números!

Hemos hecho algún que otro viajecito al extranjero fumando alguna que otra colilla que aquí era difamatoria y allí no exactamente (pero casi también allí para quien trabaja). Por descontado, hemos llevado también nuestras ideas comunistas, pero allí en realidad a nadie le importa un pimiento, porque allí ya mucha gente no trabaja los días laborables. Y eso demuestra que nuestro domingo es larguísimo también en el espacio. Tenemos las manos nuestras dominicales larguísimas abandonadas, nuestro duermevela espacio-temporal también en NY, etcétera, etcétera.

Ahora la antipatía es general. Muchos artistas tiemblan echando sobre el cuadro sus colores y nosotros no, creemos que no, pero se nos aparece la cultura con luz y desvestida o vestida de luz como los arcángeles a Dante. Por eso podemos construir obras donde la cultura aparece para luego desaparecer. Esa es nuestra desesperación.

Se nos aparece para luego desaparecer y apenas tenemos tiempo (rápidamente) de mandar construir una obra o de construirla nosotros mismos. (¡En nuestro domingo!) se nos aparece y luego desaparece. ¿Y deja rastro? Creemos que sí, deja un rastro tremendo, como un ángel de fuego, quema.

Pero ¡en domingo! ¡Qué quemadura puede haber en domingo, más que una desgracia!

El ángel que trabaja quema los productos en los días de trabajo, no el domingo. En domingo suceden las desgracias como la guerra y la acumulación de productos ridículos.

¡Qué antipatía para nosotros los pobres soportar un domingo tan largo!

Gratifican nuestro supertrabajo con símbolos.

Mientras sumergimos las manos en una empresa única y englobadora, ¡desvestir una cultura hecha únicamente de excesos y de sedimentos, por lo tanto a la vista y al tacto, de caos! Al tacto real algo excede, algo no se deja ver. Pero ¡eso es barro! Que excede y cede aquí en domingo: construir cómo se hace.

Hemos trabajado con los productos de los demás hombres. Pero eso hemos trabajado con culturas distintas. Por eso hemos seguido viviendo en domingo.

Porque, dicen, las culturas son, nosotros decimos que las culturas exceden y desaparecen, por eso no son eternas, al menos en la memoria, o dentro de la energía de los significados de antes o de después, no importa. Un neón es un neón antes y después del significado. Durante es el significado. Y por eso en domingo.

En domingo la cultura se desviste de las culturas del trabajo y aparece solemnemente inmersa en el barro de su inercia.

Y nosotros la desvestimos (intento), si bien regresa al barro caos real de desechos de tantos valores —cultura de obra laborable—. ¿Queda claro?

¡Primero llegó el caos luego el trabajo, luego el caos del trabajo, luego el desvestir del caos del trabajo!

Nosotros somos marxistas casi todos por el giro mental que dice: Marx vio este elemental proceso: el desvestir del caos del trabajo.

Esto no es un desvestir simbólico.

Nosotros en domingo hemos asistido a todo eso; la cultura para quien trabaja es dominical.

Nosotros hemos asistido a todo eso. Los símbolos son solo barro.

Probad con la concha del mar o de la tierra, parece simbólica de la cultura de lo inexistente (¡para la historia!), pero no es símbolo del barro. Es el barro.

Así pues, con nosotros los símbolos pueden estar tranquilos por su realidad e identidad, los símbolos son siempre de barro o regresan rápidamente al barro también cuando levantan la cresta. Sabemos que una casa es barro además de ser cultura laborable, nuestro domingo sigue adormeciendo las culturas en su identidad triste pero real con la tierra. Eso es lo que el arte siempre ha intentado hacer y ha hecho (en domingo) para los que buscan en el símbolo un pretexto que los saque de ahí.

¿Qué es eso? Barro, naturalmente en domingo. En los días laborables, el barro se vuelve objeto. El consumo tiene su deber que cumplir.

¿QUÉ HACER?

POR FIN SOLO

o solo obviamente el romanticismo

POR FIN DOS

POR FIN TRES

POR FIN CINCO

POR FIN OCHO

POR FIN TRECE

POR FIN VEINTIUNO

POR FIN TREINTA Y CUATRO

POR FIN CINCUENTA Y CINCO

Lo que me atrevo a aprender cotidianamente es que en eso no hay nada grave, comoquiera que la espiral es lenta y está llena de humores como un fruto, y lo dramático que vemos en la espiral es solo la idea de que la forma de la espiral es un concepto maligno o, en cualquier caso, que la espiral es una forma que expresa el ansia, la espiral probablemente expresa exclusivamente el alzamiento de la materia orgánica sobre sí misma, entonces la espiral cáscara queda privada de fuerzas cuando la materia orgánica se ralentiza y abandona su derramamiento, la poesía está abarrotada de signos de exclamación, de interrogación, la poesía es una introducción, el amor a la fuerza está en el esparcimiento,

los números surgen siempre de la unidad,

un día surge sobre sí mismo,

la concha expresa la forma primordial,

la coma es el respiro, la coma dice que hay que respirar para escribir,
también para dibujar hay que respirar.

EL CAPARAZÓN EN LA ESCENA DE LA NOCHE DEL MUNDO PROSIGUE SU CASA RITUAL

Los animales están aquí y el olor terrible de su cuerpo
el pelo no es representable
igual que la hierba es peluda es peludo el animal y solo el oriente fugaz y lejano
ha representado pelo animal y pelo vegetal con la simpatía suficiente. Como al
hombre occidental el pelo le da miedo hoy ver lo lejos que está la abstracción
de la pintura al óleo y del bronce fundido de la obscena voluntad de existencia
que humea del pelo del caballo y del lento movimiento de los delicados músculos
del tiburón

El hombre occidental ha querido esquivar el problema de la coexistencia con
sus propios animales

creando arte como símbolo totémico de la enemistad con ellos.

Inútil repetir ese tótem eternamente, como la pintura al óleo y el bronce fundido,
la enemistad primitiva ha desaparecido para dejar paso al placer del hombre al
crear formas abstractas sin pelo del animal.

¡Y cuánto pelo hay todavía en los animales de Lascaux!

Solo Leonardo tras maníacos coloquios y pesadillas con la naturaleza de los
animales, Leonardo hizo dibujos que llevar a la luz de los animales.

EL CRECIMIENTO DEL AGUA TIENE LUGAR A LO LEJOS
 EN LO ALTO
 EL AGUA SE VERSA
 EN SILENCIO CON LOS NÚMEROS
 DE FONDO
 DONDE EMPIEZA LA MÚSICA

QUE CRECE CON LA VELOCIDAD DEL AGUA 1 1 2 3 5 8
 13
 21
 34
 55
 89
 144
 233
 377
 610

EL CRECIMIENTO DEL AGUA TIENE LUGAR
 A LO LEJOS EN LO ALTO
 LUEGO SE PRECIPITA HACIA EL FONDO
 GRITANDO TRANSPORTANDO CONSIGO EL

SILENCIO 1 1 2 3 5 8 13 21 34
 55
 89
 144
 233
 377
 610
 987
 1597
 2584
 4181
 6765
 10946

la mano abierta científica	dos dedos parecidos
la mano cerrada simbólica	un dedo primario
dos dedos abiertos simbólicos de letra	dos dedos en posición equívoca
dos dedos en círculo simbólico	la mano como puño cerrado (piedra)
la mano tendida insatisfecha	la mano como contactos
la mano doble: las dos manos (plegaria o tacto)	la mano como contactos cerrada y curva
la mano cerrada duerme	la mano como contactos extendidos estables
la mano cerrada más fuerte	y continuos
dos dedos abiertos los dedos de la cabra	la mano como contactos inestables
dos dedos en círculo en el agua nítida	los dedos en contraposición 1 y 4
la mano tendida como un remo en el agua	los dedos en contraposición 1 y 4 en contacto
nadar	la mano contraída
la mano abierta la hoja	la mano extendida con tres y contraída con dos
la mano col	(en su mayor parte extendida)
la mano en un puño apretado como símbolo	la mano contraída con uno y extendida con 4
los dedos recogidos	las dos manos en espacios ordenados
los 10 dedos extendidos	eléctricamente
dos índices extendidos	los dedos unidos eléctricamente
los diez dedos como diez manos	la mano contraída (como símbolo rápido)
dos dedos como tres frutos	la mano como acción simbólica
la mano cierra interruptor que interrumpe	la mano contraída como símbolo
la mano tendida eléctrica	
dos dedos entre el símbolo	
dos dedos como símbolo de letra	
dos dedos como símbolo de letra	
dos manos como símbolo de señalar	
dos índices hacia	
la mano con uno y cuatro (gótica)	
la mano gótica (apretada y extendida)	
la mano = estructura de elementos	
la mano con una estructura predominante	
la mano con dos estructuras predominantes	
la mano con tres estructuras predominantes	
la mano con cuatro estructuras predominantes	
la mano con cinco estructuras predominantes	

el caracol

gira la espiral sobre las ligeras bisagras de los números

1 1 2 3 5 8 13 21 34 55

¡ESPIRAL ÁUREA!

el pie salta y comprime los huesos en el espacio de sí mismo comprime sus perfectos piñones óseos en la forma de los números

1 1 2 3 5 8 13 21 34 55

¡brillan al sol los piñones desnudos o bien los huesos descubiertos de la piña!

1 1 2 3 5 8 13 21 34 55

EL PERRO ESTÁ EN MOVIMIENTO HACIA OTROS PERROS

EL NÚMERO ESTÁ EN MOVIMIENTO HACIA OTROS NÚMEROS

EL PERRO. UN PERRO. DOS PERROS.. TRES PERROS... CINCO PERROS.....

OCHO PERROS.....TRECE PERROS.....VEINTIÚN PERROS.....

TREINTA Y CUATRO PERROS.....CINCUENTA Y CINCO

PERROS.....EL PERRO REPRODUCTOR

1.1.2.3...5.....8..... 13.....21.....34.....

55..... EL NÚMERO REPRODUCTOR

LOS ANIMALES SON NÚMEROS REPRODUCTIVOS

LOS NÚMEROS SON ANIMALES REPRODUCTIVOS

No acepta ninguna estratificación de soportes, el lugar es lugar. De lugar de ser vacío a conciencia general para todas las intervenciones en lugares llenos. Es la conciencia por la que casi todo el mundo prefiere el bar al que va todo el mundo. Para los obreros de Nápoles la cantina es un lugar automático diario. Los pedazos son pedazos de un pedazo de psicología pública presentados de acuerdo con la fraseología del arte. El pensamiento matemático es la suma derivada de los cánones metafísicos o estéticos o puramente normales para la representación coral en movimiento que este en realidad es agradable es aceptado como dicho de realidad. E incluso psicológicamente no formal. El bar acepta ser automático lugar de encuentro.

Una serie de personas en un restaurante es más elemental que una serie de números (la serie es elemental pero los hombres congregados para una función común son una cosa más elemental).

Números en el restaurante
personas en el restaurante
números como personas en el restaurante
una persona más otra persona suman dos personas
dos personas más una persona que llega suman tres personas
una suma real es una suma de gente.

Fibonacci-Nápoles
elección artística que no describe el tiempo libre
sino el tiempo real (colectivo).

LOS NÚMEROS DE FIBONACCI Y EL ARTE

Los números de Fibonacci están en expansión acelerada, de ellos saqué la idea de que es posible representar con nuevas facultades todos los ejemplos que se encuentran en el mundo de materias en expansión entendidas también como vidas vitales vivas, materias vivas que están, pues, en expansión rápida y controlable.

Por lo tanto, los números están emparejados con la realidad: ni los números ni la realidad son dominantes en cuanto a que en la idea de este arte representativo dos cosas deben ser independientes aunque se superpongan.

Un ejemplo fabuloso de independencia y de superposición se presenta en el estudio hecho por el propio Fibonacci del nacimiento de conejos de acuerdo con los números de Fibonacci, o de los números de Fibonacci superpuestos como en una pantalla imaginaria y real al crecimiento de los conejos.

Los números son una prolongación relativa del cuerpo del cuerpo a través de los cinco dedos. Relativa porque excluyen la prolongación psicológica pero no la fisiológica. La pared está cargada (ladrillos, piedras, cal, angustias históricas, angustias psicológicas), los números lo descargan como la música descarga la densidad química de la atmósfera. También la música tiene equivalencias matemáticas o numéricas.

El tiempo es una raíz pivotante metida en la tierra (la fecha de nacimiento) el tiempo se desarrolla en una realidad objetiva y relativamente libre del mismo modo que el árbol se desarrolla a partir de la raíz en la atmósfera. También el tiempo es una angustia que se desarrolla en una única dirección, pero lógicamente pueden volver a recorrerse al revés con la huella, del mismo modo que los números pueden volver a recorrerse al revés con la huella.

El paso de la luz por determinados orificios y solo por ellos es numerología. La arquitectura antigua no es casual, porque no es una simple cobertura de espacio. Lo que falta en la numerología es la narrativa, pero la narrativa es simplemente la realidad. No deformable es la realidad.

todo (los árboles los animales las piedras las casas las nubes) es atribuible a la arquitectura
es arquitectura
es atribuible a la arquitectura, es arquitectura,
la cantidad o complejidad de los soportes que se simplifican “naturalmente” por sí mismos, como el agua se evapora o, con ayuda de cotas, como las distancias entre fenómenos. Lo que no se refiere naturalmente a la arquitectura es la psicología es decir la religión es decir el miedo a la muerte y el miedo a las relaciones humanoides, es decir, entre humanos, por arquitectura entiendo todo lo que es cota, cotizable, no solo descriptivo, cotizable en tantos niveles. La forma de una nube es arquitectura. La sustancia, la materia de la que está hecha una nube, es arquitectura, el agua hace arquitectura. El asalto psicológico del miedo a la nube portadora de agua tempestuosa no forma parte de la arquitectura. La arquitectura es una suma (por suma entiendo el distanciamiento analítico premeditado) de cotas. Entre las nubes y la tierra plana existe una cota, entre la nube viajera y la montaña inmóvil existe una cota, entre el viento y un árbol existe una cota, compleja pero analizable. Lo que no es analizable es el miedo al viento en las ramas del árbol cuando el viento se transforma en tormenta es decir aumenta su cota personal frente a la cota “estable” del propio árbol. De esa observación se deduce que las cotas en desacuerdo, la tensión entre cotas estables y cotas en aumento, provoca psicología, es decir, miedo. El desacuerdo entre gestos animales atribuibles a cotas de arquitectura animal y gestos atribuibles a la incidencia del miedo, pero en realidad derivados de ella, crea los sistemas sociales es decir lo que los históricos denominan la “historia” de los hombres.

El objeto artístico es contradictorio porque, en la estabilidad de la suma de cotas analizables, es portador de una relativa pero insuperable expresión de miedo frente a la propia estabilidad. Ese mismo objeto es portador de miedo frente a su propia sustancia, es decir, tiene miedo de sus propias cotas de confección. La poesía es la regulación de los miedos como la religión es el lago al que se vierten los miedos naturales, lago temeroso en el que los miedos “naturales” pasan a ser trascendentes confundiendo unos con otros, pasan a ser el lago trascendente del miedo total, el miedo indiscriminado a la muerte. La arquitectura es la suma de cotas laicas que el hombre ha reunido, a su pesar, o precipitada pero coherentemente, justo antes y justo después de los miedos religiosos. Entre las cotas laicas, las cotas artísticas y científicas, el miedo se dilata o se contrae, lago cósmico dominante o dominado según las civilizaciones o los ritmos personales.

he aquí un ejemplo de uno o más pasos entre “entropía y finalidad”

“tablas con patas se convierten en mesas”

las tablas son productos del espíritu geométrico, las cotas son geométricas, los tamaños son tamaños ya en la madera de los árboles.

El paso de tablas a “tablas con patas” lleva las cotas a una complejidad

creciente. El hombre introduce patas rodillas y pies, “las patas humanas”.

Las tablas incorporan a las cotas precedentes las nuevas cotas antropomorfas, del hombre: las cotas relativas a la cotidianidad de la vida:

“tablas con patas se convierten en mesas”.

La complejidad de las nuevas cotas, piernas humanas en relación antropomorfa con las patas de las mesas, provoca el alejamiento momentáneo de la entropía geométrica de las tablas cortadas en la madera. Alejamiento momentáneo

debido a una novedad. Y es que la entropía es la ley de la parada del tiempo.

La novedad o tiempo sucesivo disuelve la entropía geométrica, introduciendo lo antropomorfo de las patas, hasta que se repite en la siguiente parada.

Las cotas de las mesas son analizables, una vez paradas, irreversibles. Son numerables a partir del uno con una suma proliferante, añadiendo uno y repitiendo entrópicamente es decir geométricamente el eje de la suma inicial hasta un número puedan sostenerse solas espacialmente

sin disolverse en el espacio

la geometría se convierte en arquitectura.

Los análisis del nuevo objeto arquitectónico; las cotas de las tablas que con las patas se han convertido en mesas pueden reducirse a los números geométricos 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34 y

55. Estos números, por saltos geométricos, en el mismo terreno que la geometría descriptiva, representan, pueden representar una curva parabólica o el inicio de la espiral de los propios números, la espiral que es solo exposición de números.

La suma de las mesas cuadrangulares puede “convertirse” en un juego de representaciones diversas de los propios números, en lugar de una suma, una sucesión de curvas en expansión, es decir, una espiral.

La arquitectura cuadrangular se transforma en arquitectura en espiral, unificando la sucesión de mesas en una sola mesa, unitaria, todavía entrópica, dado que la espiral es una figura geométrica que se desarrolla sobre un plano, desde un sostén descriptivo, ese plano o llanura hace una especie de representación geométrica de la expansión de las cotas. La llanura que sostiene el plano de la mesa en espiral es un tema arquitectónico tan abstracto como el propio plano de la espiral. Pero con una abstracción distinta a la de la arquitectura de la espiral. Y es que en la sucesión entrópica su abstracción se fortalece con la presencia de sus propios productos, los frutos de la tierra, tentaculares productos de la llanura, todavía abstractamente viva en la geometría.

La llanura tiene ya dos vidas en la arquitectura cósmica.

Una geométrica o descriptiva o numerable o planetaria en posición fija o entrópica y otra madre de productos terrenales germinada en posición en torno al sol, pero en posición animada por el propio sol, entendiendo por sol un punto de referencia relativo pero irrenunciable.

En este momento dos arquitecturas, de las cuales la primera está en el cajón de las cotas fijas y la segunda está germinando otras cotas, a su vez descifrables, físicamente presentes. Los números se desplazan en la contabilidad de las germinaciones.

Los productos de la tierra son contables y están desplazados en la entropía de los números de la arquitectura de la espiral, se convierten a su vez en números y, con los números, en presencia y no ausencia.

La presencia es la nueva ley de la entropía.

El miedo al producto natural se aleja de la arquitectura, el producto natural se convierte en arquitectura y se hace número, se encarna, el número asume proporción.

El miedo al producto natural se aleja momentáneamente la proporción del número de productos es el adversario que momentáneamente aleja el miedo ancestral hacia el producto de la tierra.

¿La geometría es un derivado de formas entrópicas o es fuente entrópica de formalidades descriptivas?

¿la entropía es naturaleza o arte descriptivo?

¿el número es entrópico?

¿la transformación se convierte en entropía?

los números son

analizadores

convergentes

de realidades del aspecto divergente.

cualquier objeto es arquitectura con aspecto divergente

una forma analíticamente gobernable es cósmica arquitectura

aunque la forma sea descifrable como antropológica

converge para organizarse en símbolos, el producto final es un punto, el punto del principio y del final.

El número es la primigenia revelación de la lógica de las máquinas, pero también de la existencia. El número nació como distinción de seres iguales. La proliferación de seres es la primigenia conciencia catalogadora de la realidad. Las hojas del castaño tienen características comunes por eso son contables, sumables (en proliferación). ¡La conciencia de ello es la acción “conciencia”! Las hojas del castaño pertenecen a un ser vivo en proliferación. Los campesinos conocen la proliferación de los seres de los seres porque viven de ella. Y deben por lógica de existencia contar.

En 1967 utilicé un pensamiento de Giap para hacer un arte de observación. Pensé que su pensamiento observa la realidad, el “enemigo” puede representarse con un número de hombres en un espacio, si los hombres se reagrupan dejan el espacio libre a las demás fuerzas, si se dispersan pierden toda fuerza de choque. También la observación de Giap es numérica.

Concentra y abandona el terreno
dispersa y pierde la fuerza
el aliento tiene dos narices
la mano tiene cinco dedos.

Iglú, forma sintética y natural, su superficie
como la mayor superficie en el menor espacio.

La vida puede desarrollarse con distintas intenciones.

El control de los muros debe sustituirse con cualidades que puedan pronunciarse desde el interior hacia el exterior.

Los muros controlan el interior partiendo del exterior hacia el interior (las divisiones). Abolidos los muros el interior tiene facultades vitales de expansión del interior hacia el exterior.

2) Adelante en el tiempo.

Pero ¿cuál es el mecanismo vital que permite en la nueva casa dilatar la casa del interior al exterior?

Es posible vislumbrar ese mecanismo en un mecanismo de mesas en dilatación.

Mesas = elemento elevado con respecto al terreno.

Las mesas son el espacio intelectual y práctico elevado con respecto al terreno.

Las mesas mecanismo de dilatación intelectual y práctica en el futuro derriban los muros de división y conducen prácticamente es decir artística-arquitectónicamente.

La casa tiene un desarrollo coherente con el futuro.

Aboliendo los muros y dilatándose a sí mismos mediante un sistema de autocontrol unitario y en espiral.

Los números son el autocontrol en serie en espiral de las mesas.

Las mesas aumentan con la potencia del número y a su vez controlan el poder excesivo del número con la conciencia de su existencia en la cotidianeidad.

El espacio mesas-elevación del terreno es un espacio relativo (60 cm de lado la primera mesa, 540 x 480 cm la última).

de la unidad a una suma de unidades todas juntas

Es decir, un número que va del menor al mayor en una dilatación siguiendo la dilatación del espacio.

no lineal pero orgánica. El significado de eso está escondido evidentemente, pero es natural.

Los arquitectos y los artistas rechazamos la fabricación en línea de las mesas (o sea en cadena) y rechazamos la idea de que pueda haber un número prefijado de persona en

cualquier ambiente, fabricamos una mesa para una persona, como caso límite.

Como las mesas pertenecen a la realidad cotidiana de la vida, tienen que ser para

un espacio lleno y para un espacio vacío al mismo tiempo.

podríamos

Si solo hubiera una persona sería posible destinarle una mesa.

Para un número en aumento de personas es necesario fabricar mesas en aumento,

que aumentan como aumenta un racimo. Para que el número de personas esté en

el espacio contenga las mesas.

aumento orgánico es necesario también que el número de las mesas esté en aumento

orgánico.

Es decir, es posible pensar que las mesas aumentan sobre sí mismas, como las personas en

realidad aumentan sobre sí mismas. Es decir, es posible pensar que las mesas representan la

tener un espacio para una persona.

fuerza dilatadora del espacio. Es posible fabricar una mesa completamente parecida a la mesa

precedente para una persona todavía.

Es posible fabricar una mesa completamente parecida a las precedentes para dos personas. Es

tener un espacio

posible fabricar una mesa completamente parecida a las precedentes para tres personas. No es

tener un espacio

posible fabricar una mesa completamente parecida a las precedentes para cinco personas.

La nueva mesa tiene que aumentar para contener en sus lados a un número

es posible tener un espacio

orgánicamente mayor de personas. La nueva mesa para ocho personas

tiene que aumentar para contener en sus lados a un número de ocho personas, una nueva mesa

es posible tener un espacio

tiene que aumentar para contener en sus lados a un número de trece personas, una nueva

es posible tener un espacio

mesa tiene que aumentar para contener en sus lados a un número de treinta y cuatro

personas... ¿cómo es posible tener un espacio para nadie o para ochenta y ocho personas?

Génesis

el espacio primordial no estaba saturado económicamente

el espacio abstracto no está saturado económicamente

el espacio en el que vivimos está saturado económicamente

Utopía

salvar el espacio en el que vivimos de la saturación económica

discutir el espacio y la calidad del espacio del futuro

para la asociabilidad como conciencia

y la sociabilidad como estructura

y para la sociabilidad como conciencia

y la asociabilidad como estructura

¿GIRAS TÚ ALREDEDOR DE LAS CASAS O GIRAN LAS CASAS A TU ALREDEDOR?
UN ÁRBOL OCUPA SOBRE TODO TIEMPO
DOS ÁRBOLES OCUPAN EL MISMO TIEMPO, PERO UN ESPACIO MAYOR
EL BOSQUE OCUPA EL MISMO TIEMPO, PERO UN ESPACIO MAYOR
EL PERFUME DE LOS PINOS ES UNA DERIVACIÓN DEL TIEMPO
EL ESPACIO ES EL TIEMPO COMESTIBLE
EL TIEMPO DE CAÍDA DE UNA PIÑA ES PROPORCIONAL A LAS DIMENSIONES DEL TIEMPO
QUE HA TARDADO EN FORMARSE
UNA CASA ES PRACTICABLE ENTRE ESPACIO Y TIEMPO
EN LOS MOMENTOS DE LA REPRODUCCIÓN LOS ANIMALES SON INDEPENDIENTES
DE LOS ANIMALES DE OTRAS ESPECIES
LOS NÚMEROS EN REPRODUCCIÓN SON INDEPENDIENTES DE LOS NÚMEROS
DE OTRAS CLASES
LOS NÚMEROS EXTRAEN FUERZA DE REPRODUCCIÓN (PROLIFERACIÓN)
DE UNIDADES DISTINTAS PERO VINCULADAS COMO LOS ANIMALES DE LA PROLIFERACIÓN
SEGUIR EL PROCESO DE PROLIFERACIÓN LLEVA A UNA VISIÓN ANTIPARÓDICA DE LA VIDA
HACERSE MAYOR (CRECER) ES ANTIPARÓDICO
UNA CASA ES UN PRODUCTO CRECIDO
HACER UNA CASA ES TENER EN CUENTA LA PROLIFERACIÓN DE CRECIMIENTO
LO DESCONOCIDO Y LO INCOMUNICABLE ESTÁN DENTRO DE CASA
UNA CASA ES UNA PROPORCIÓN ENTRE EL HOMBRE Y UN DERROCHE DE NATURALEZA
¿UN CONJUNTO ES UN MOVIMIENTO DE PIEZAS SUELTAS O REPRESENTA UNA TOTALIDAD?
¿LAS CASAS SON UNA SUMA DE ESPACIO O UNA PROLIFERACIÓN VIVIENTE?
¿LA REALIDAD ESTÁ HECHA PEDAZOS O ES COMPLETA?
¿GIRAS TÚ ALREDEDOR DE LAS CASAS O GIRAN LAS CASAS A TU ALREDEDOR?

Busca la primera casa

Busca la casa semiesférica

Busca el modelo perfecto de la idea de casa

Busca, que está ahí, entre las ramas muestras arrastradas del bosque

una idea perfecta, imposible de hacer, una idea nacida

en mitad de la "imposibilidad" de hacer cualquier cosa

que no esté en relación perfecta con la acumulación bancaria

o con la tradición del saber de sentido único.

Busca "fuera" de la acumulación bancaria

Busca "fuera" de la tradición del saber de sentido único

la primera casa, o la última casa, la primera que sea consciente

de que la casa se hace "fuera" de la acumulación bancaria y

"fuera" de la tradición del saber de sentido único, la primera casa

lanzada al movimiento, semiesférico, semirreal, semioccidental,

semiconsciente, semilúcido, semieléctrico.

Busca la casa abandonada en el campo oloroso del mar

ciencia única sin testigos

en la vida cubierta de falsos testimonios

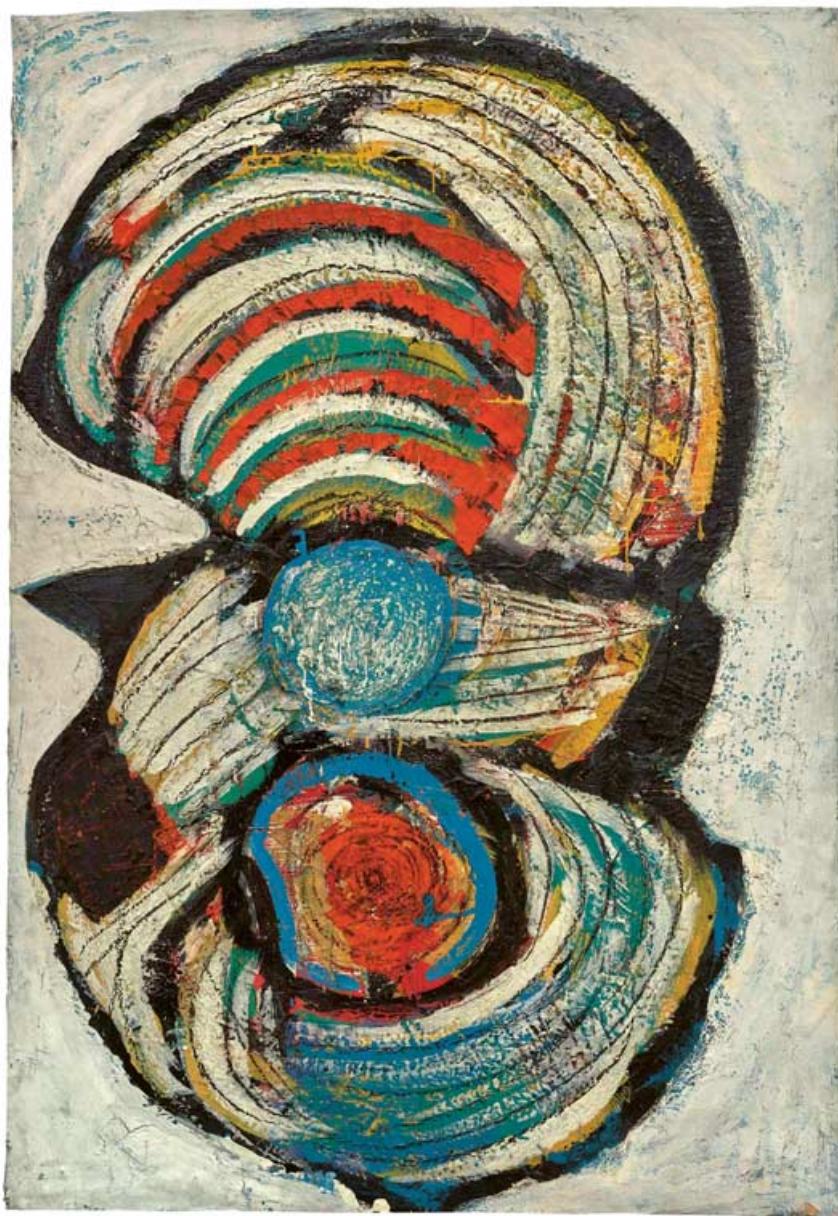
La casa con los dedos dentro de la roca del mar

Busca con los dedos rosas en el agua la concha en la comida

continua de las algas

que se mueve infinitamente por el suelo de tu casa,

la comida infinita - movimiento de las algas.



SIN TÍTULO
1952
Técnica mixta sobre tela
129,5 x 90 cm
Colección Merz, Turín



CONTADINO

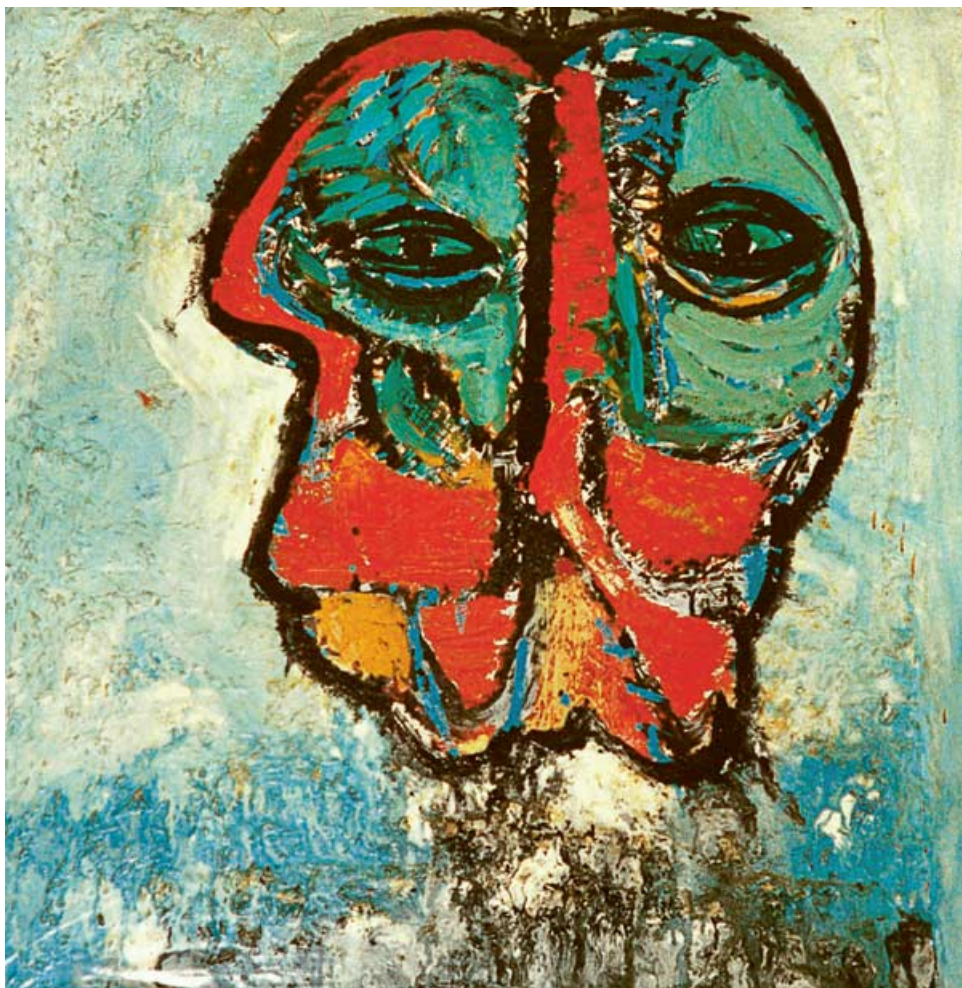
[Campesino]

1954

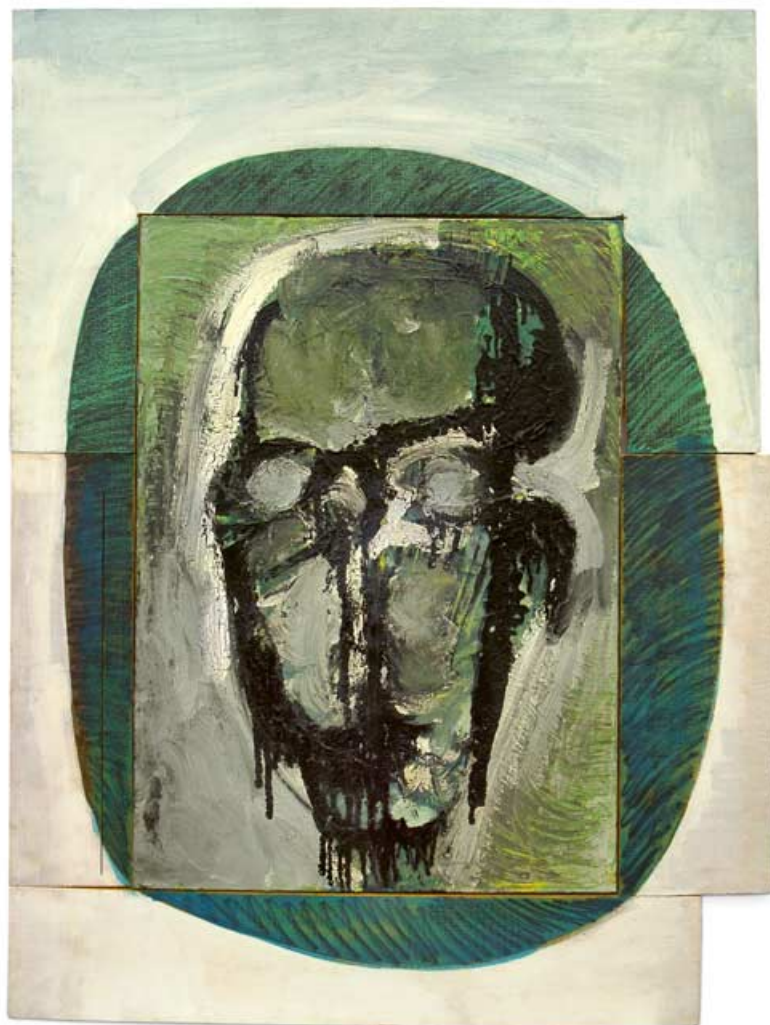
Técnica mixta sobre tela

110 x 130 cm

Colección particular, Turín



FACCIA ROSSA E VERDE
[Cara roja y verde]
1955
Técnica mixta sobre madera
122 x 118 cm
Colección Merz, Turín



SIN TÍTULO

s/f

Técnica mixta sobre madera
y lienzo

153 x 114 cm

Colección Merz, Turín



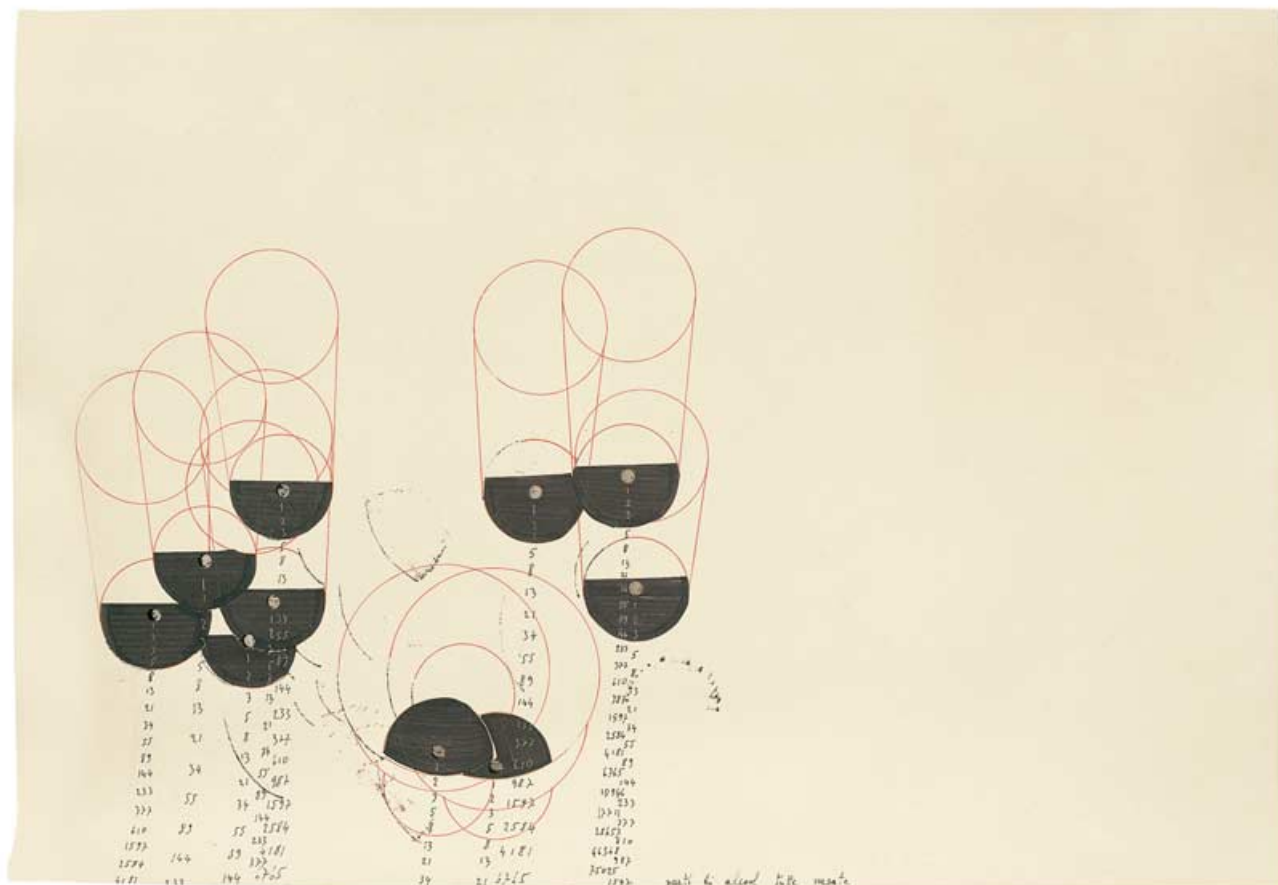
SIN TÍTULO

1984

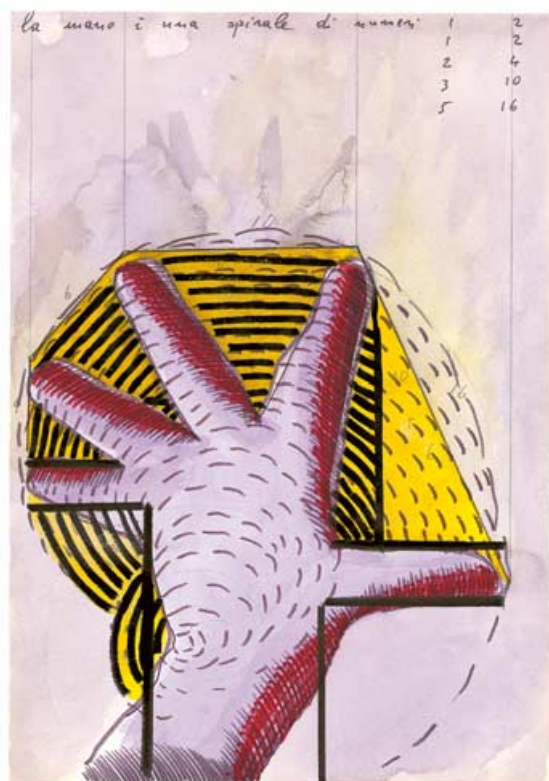
Técnica mixta sobre panel

278 x 265,5 cm

Van Abbemuseum, Eindhoven



PARTI DI ALCOOL TUTTE VERSATE
 [Partes de alcohol totalmente vertido]
 1970
 Rotulador y tinta china sobre papel
 70 x 100 cm
 Colección particular



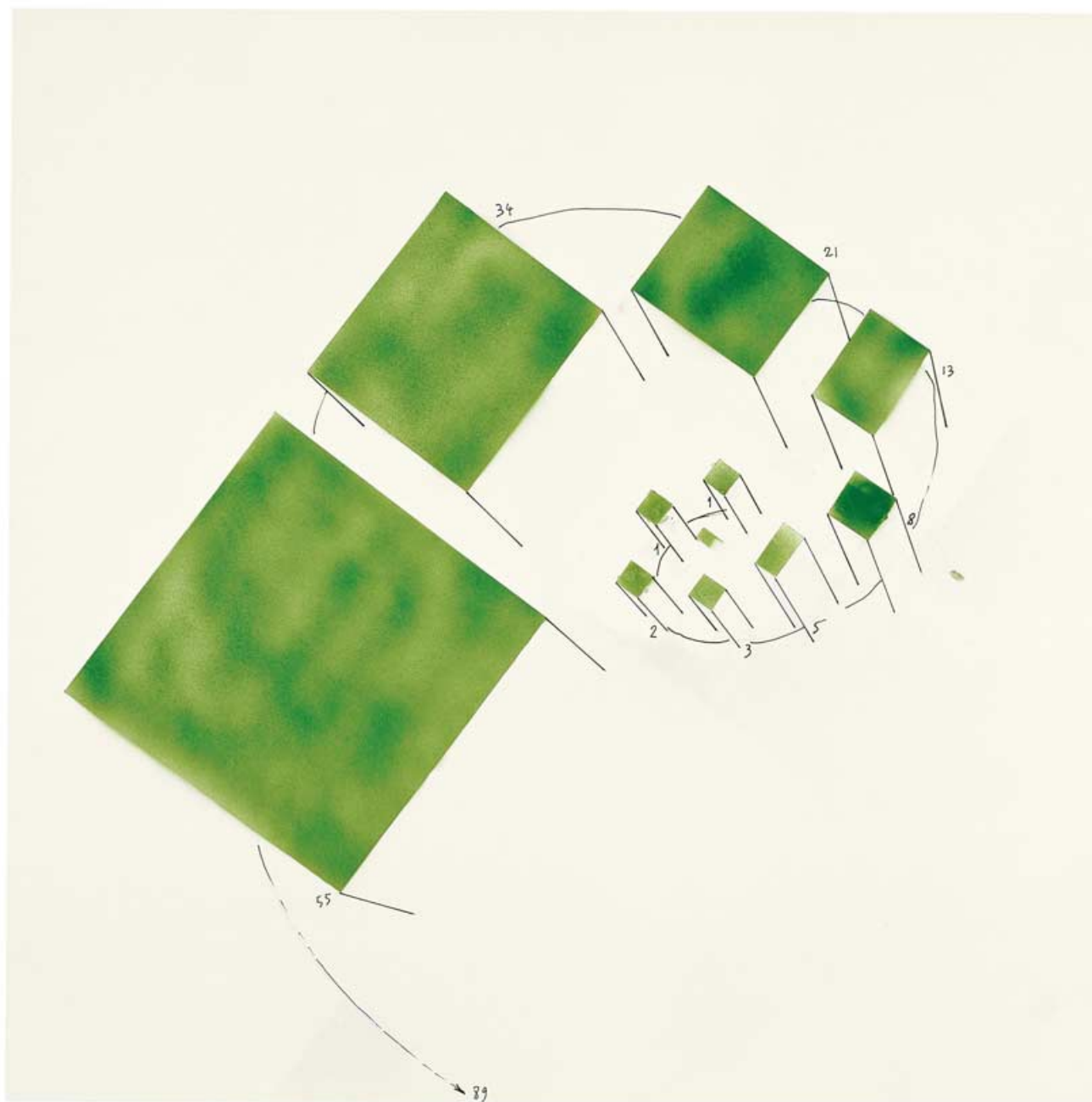
SIN TÍTULO

1973

Rotulador y tinta china sobre papel

33,5 x 23,8 cm

Colección Merz, Turín



SPIRALE DEI TAVOLI - DA UNA TAVOLA PER 1 PERSONA ALLA TAVOLA
PER 55 PERSONE

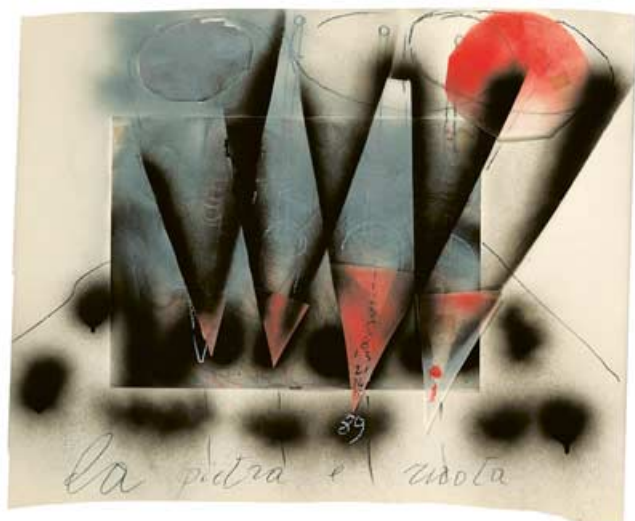
[Espirales de mesas - De una mesa para 1 persona a la mesa para 55 personas]

1974

Esmalte, lápiz y tinta china sobre papel

70 x 70 cm

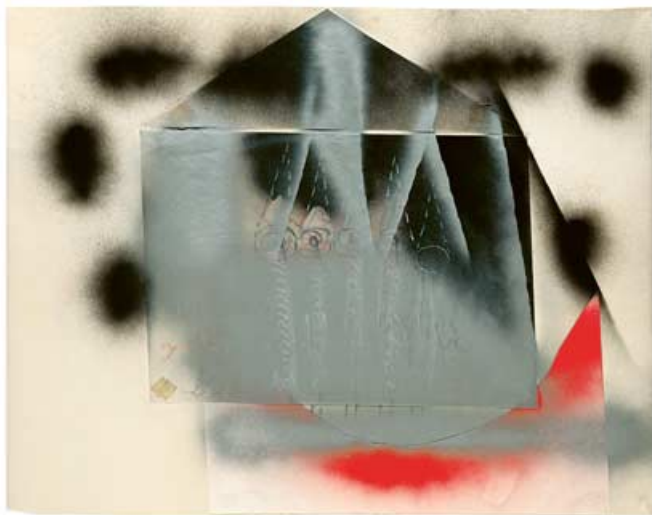
Colección particular, Alemania



SIN TÍTULO
1978
Esmalte, carboncillo, lápiz
y tinta sobre papel
40 x 50 cm
Colección Merz, Turín



SIN TÍTULO
1978
Esmalte, carboncillo, lápiz
y tinta sobre papel
40 x 50 cm
Colección Merz, Turín



SIN TÍTULO

1978

Esmalte, carboncillo, lápiz
y tinta sobre papel
40 x 50 cm

Colección Merz, Turín

SIN TÍTULO

1978

Esmalte, carboncillo, lápiz
y tinta sobre papel
40 x 50 cm

Colección Merz, Turín

SIN TÍTULO

1978

Esmalte, carboncillo, lápiz
y tinta sobre papel
40 x 50 cm

Colección Merz, Turín



SIN TÍTULO
s/f
Técnica mixta sobre papel
67,5 x 47,5 cm
Colección Merz, Turín



SIN TÍTULO
s/f
Técnica mixta sobre papel
67,5 x 47,5 cm
Colección Merz, Turín



SIN TÍTULO
s/f
Técnica mixta sobre papel
67,5 x 47,5 cm
Colección Merz, Turín



SIN TÍTULO
s/f
Técnica mixta sobre papel
67,5 x 47,5 cm
Colección Merz, Turín



SIN TÍTULO
s/f
Técnica mixta sobre papel
67,5 x 47,5 cm
Colección Merz, Turín



SIN TÍTULO
s/f
Técnica mixta sobre papel
67,5 x 47,5 cm
Colección Merz, Turín



SIN TÍTULO
s/f
Técnica mixta sobre papel
67,5 x 47,5 cm
Colección Merz, Turín



SIN TÍTULO
s/f
Técnica mixta sobre papel
67,5 x 47,5 cm
Colección Merz, Turín



SIN TÍTULO
s/f
Técnica mixta sobre papel
67,5 x 47,5 cm
Colección Alessandra e Paolo Barillari

el agua da y recibe las memorias
el agua dirige las direcciones cardinales
se convierte en las direcciones cardinales
el agua es una e infinitas memorias
si memorias direcciones memoriales
sur norte este oeste:
son solo 4

una escultura

montar un largo período de inmovilidad
es un modo de sentir que no te aconsejo
estar en el período reservado a ti mismo
paralelo a las actitudes
las palabras son la cantidad
una lo sujeta todo junto

expansión de follaje
conserva la gota

me dices adrede que no sirve
la disolución

no existe la sombra de la cosa en disolución

espero la desaparición de la gota durante veinte minutos

la gota se escribe antes de caer

mira
en larga instantánea
la gota se ha formado

estamos a cubierto

la cantidad de gotas
es un pensamiento solo solitario y unitario

solitaria
es la disolución también en vuelo

protegerse contra el vestido
aceptado con placer el follaje
porque tiene una forma arbolada

el calor contiene el follaje en la forma
el frescor hace vivir en cantidad en calidad

¿qué se puede hacer para no tener demasiadas cosas que hacer
que no sirven para nada?

las formas espacio de las numeraciones de las gotas
y de sus numeraciones horizontales

dominio de la horizontalidad

de una rama batuta redonda
de una cantidad enorme de hojas
de una rama como un dedo
primitivo y futuro

decide

¿cuánto cuesta una gota?

parsimoniosa
dispuesta a disolverse
útil
tan próxima
y comprensible
en su forma

tiene velocidad lenta en su resbalar

para caer a velocidad automática

para permanecer colgada basta poco,

por sí sola, para soltarse

¿mañana también habrá una gota?

por ahora vuelve a caer
y vuelve a formarse

el conjunto de la sociedad

sin respuesta
sonrisa
respuesta

La extrañeza está en la maraña de las cosas vistas en lo orgánico.

En lo orgánico cuesta encontrar las reglas del arte.

La máscara roja de la maduración.

Una generación de antiorgánicos crece sobre la superficie orgánica de la tierra.

En lo orgánico es difícil encontrar las reglas de la geometría.

Encontrar las reglas que desvelen y que no permanezcan ocultas.

Introducir en el trabajo directamente organismos pertenecientes al reino de lo orgánico como las ramas de las plantas.

Ha surgido un monstruo potente, el movimiento continuo o al menos la idea que podemos hacernos del movimiento continuo.

Movimiento continuo con objetos de uso mecánico, como la electricidad.

Siempre he pensado que la electricidad es un producto orgánico desvelado en fórmulas de potencia mecánica.

Una generación de antiorganicistas que emplean fácilmente todo lo que puede ser facilidad mecánica en los paisajes crece a ojos vistas en la superficie orgánica de la tierra, pero la fascinación de lo desconocido vuelve a proponerse a las mismas personas que en el fondo desean hacer caso omiso de ella.

Por un absurdo la geología interesa a aquellos a quienes no ha sucedido nada interesante, mientras que, en el arte, o en el pensamiento, se complican continuamente las cosas en las que nace con facilidad algo interesante como nace un gusano de la tierra. Lo único auténtico, pero absolutamente necesario para la supervivencia más allá del aburrimiento de la nada es justo ese gusano que se forma sin saber cómo.

la condición para liberarse de la seguridad
en la que se basa la tentación de considerar
definido
el dominio del propio ser poeta o pintor
la condición era no estar obligado a demostrar
que es corriente
el modo de ser la velocidad del todo
de las propias piernas
la velocidad de la palabra la velocidad de las
consecutivas
hacer quiere decir no estar en condiciones
de desarrollar apretar para desarrollar
no método
sino siempre únicamente conocimiento de velocidad
rogar y esperar seguir en el mundo de los planetas
no sirve de tanto ser mostrar
la memoria es el conocimiento
es la conjugación del proyecto
porque proyecto
es negación o solo espacio
intenta creer que el planeta
no consiga salir adelante nos espera una buena
esa es la condición de prescindir de la pintura
para mí nunca ha existido

así pues, no se necesita seguridad
la hierba es una señal del planeta no una señal de la pintura

conocimiento
la precisión para nombrar
hacer
qué hacer
pintor en áfrica
hacer con respecto a no hacer
nacer es lo de todos
no hacer es lo que revitaliza
dar el nombre
producir parece conducir, pero conducir es la velocidad del
león por eso he hecho al león
producir papel los cuadros son rápidos

el cerebro es el paréntesis entre velocidad y lentitud

hacer que hacer y hacer el cuadro no antes
pintor en África no significa conocimiento de África
arquitectura y conocimiento del ser en tierra en el planeta
no preguntar cuándo ha nacido alguien preguntar cuándo ha podido
hacer el primer cuadro sin obsesión
pon la música y continúa
convierte el cuadro en música
papel no en venta
papel negro quiere decir color negro que significa
conocimiento de la noche
avanza aún más
avanza aún más

la torre es nuestra torre, pero también el hecho de ser tan social, tan social,
más social que un montón
de piedras porque en la torre las piedras están ordenadas en torre
de enigmas está lleno el mundo
de oriente estamos llenos nosotros
de nuestras divergencias
divisiones determinaciones
desencantos honestos, partidas
y, en general, viajes de viajeros, aunque inciertos
de las raíces son lo próximo la voluntad de existencia
las voluntades en general
el elemento
es el magma dividido en elementos
queda física, una, también el agua del grifo

el agua del río es la música que discurre

Llevar a buen puerto lo que tiene la imposibilidad de estarse quieto

Hasta que se termina el trabajo es soportable, la imagen está en formación.

No se ve antes

No se ve después

se ve mientras se forma

lo que se ve al final es ya objeto de admiración

el ojo interior

ve lejos

plumón y satélite

Enredo de miradas matemáticas

enredo de hojas resplandecientes

Como en la historia de los hombres, las espadas están por todos lados y
se parecen todas

La mesa está dividida en cinco partes

tiene un ángulo puntiagudo y por lo tanto una punta penetrante

y una cola que se ensancha por sí sola,

y la mesa en realidad está en perspectiva con dos esquinas que se enfrentan

pero son de apertura desigual como en la mayor parte

de los campos de agricultura

Dibujar con fines indistintos

comunicar con hojas lejanas

Toda piedra parece querer ser a la vez insignificante y significativa

Una mano puede girarse en el aire

una piedra puede girarse en el aire

las arrugas de las hojas son geometría

las hojas son también esquemáticas pero el conjunto del follaje es emocionante por
los números

Una casa de piedra que gira sobre sí misma muestra la cantidad de piedras
suspendidas que se elevan una sobre otra

debajo de ella el río se antoja un espejismo orgánico

un cúmulo de ramas en posición vertical hace ver el pueblo la calle el cielo y la fuerza
del número

un pensamiento fragmento da una vuelta entera al mundo de los fragmentos hasta
regresar como un fragmento esperado como se espera la primera luna de agosto
todos los años. Mientras el pensamiento fragmento ha desaparecido

La abstracción numérica parece tener
una fuente lejana y alegre como
una luz de noche
Pitágoras es sin duda más alegre que Isaías
pero Isaías es más alegre que el doctor Freud
Pero Freud abre
Isaías cierra y Pitágoras
planea provocativo por encima
de los sumergibles

la repetición se realza en la luz
y se extingue

8 metros de pared para Marisa
8 veces Marisa en altura

no, no existe la historia social
las cosas son hermosas así

liso (y) arrugado
opaco (y) transparente
débil (y) poderoso
siempre y sobre sí mismo

si haces una botella
la haces doble
luego enseguida triple y aun luego
más fraccionada
hasta que el grupo domine

juncos con teléfono claro
piedras con radar celeste y esquinas
y con sombra oscura

cuadrantes luminosos
juncos con teléfono

la palabra ha caducado
la palabra es floja
no crea proverbios
no crea plegarias
no se crea a sí misma
en las proximidades de
solo hace el verso
de la gallina
de patio
es gárgara
y los ojos
la preceden
la garganta
es su final
y no la mente

el hacer deshacer del [viento]
es hacer en infinitas y finitas direcciones:
así
la dirección del techo
la dirección del árbol
en la cumbre
la dirección del cilindro del árbol
superacorazado
la dirección del infinito
100 y 200
y trescientas briznas de hierba
que corren en una dirección
la dirección
de la sombra
de la columna
que está en un rincón pronunciado
con la dirección
de su viento
la dirección
de la sombra
del señor de la túnica
del señor Piero della Francesca
la dirección del agua
acanalada de viento
y de dirección
la dirección del humo
que corre por la calle
con los bomberos

que conducen y trabajan
la dirección
del polvo de los campos
y desde los campos llega
y corre en dirección
la dirección
es una deriva que cruza
de forma natural y antinatural
todas juntas las lagunas
del arroz
el ojo dirige

LISTA DE OBRAS

SIN TÍTULO

1952

Técnica mixta sobre tela

129,5 x 90 cm

Colección Merz, Turín

CONTADINO

[Campesino]

1954

Técnica mixta sobre tela

110 x 130 cm

Colección particular, Turín

FACCIA ROSSA E VERDE

[Cara roja y verde]

1955

Técnica mixta sobre madera

122 x 118 cm

Colección Merz, Turín

IMPERMEABILE

[Impermeable]

1963-1978

Impermeable, madera y neón

222 x 135 x 28 cm

Kröller-Müller Museum,

Otterlo, Países Bajos

P. 65

SALAMINO

[Salami pequeño]

1966-1967

Manta de lana y neón

120 x 15 x 50 cm

Colección Merz, Turín

P. 68

CITTÀ IRREALE

[Ciudad irreal]

1968

Estructura de metal, malla

de alambre, cera, neón

y transformador

110 x 62 x 10 cm

Colección particular /

Kunstmuseum Liechtenstein,

Vaduz

P. 69

CHE FARE?

[¿Qué hacer?]

1968-1973

Aluminio, cera y neón

12,5 x 66,8 x 19,1 cm

ARTIST ROOMS

Tate y National Galleries of

Scotland. Adquisición conjunta

de la d'Offay Donation y los

National Heritage Memorial

Fund y Art Fund 2008

CONO

ca. 1967

Mimbre

221 x 129,5 x 129,5 cm

Tate. Adquisición en 1983

P. 82

IGLOO DI GIAP

[Iglú de Giap]

1968

Estructura de hierro, bolsas de

plástico llenas de barro, neón,

baterías y acumuladores

120 x 200 cm

Musée national d'art

moderne/Centre de création

industrielle Centre Pompidou,

París

P. 73

IGLOO (TENDA DI GHEDDAFI)

[Iglú (Tienda de Gadafi)]

1968-1981

Estructura de hierro y acrílico

sobre yute

240 x 500 cm

Castello di Rivoli Museo d'Arte

Contemporanea, Turín

P. 72

SCIOPERO GENERALE

AZIONE POLITICA RELATIVA

PROCLAMATA

RELATIVAMENTE ALL'ARTE

[Acción política de huelga

general proclamada en relación

con el arte]

1970

Neón y plexiglás

10 x 535 x 10 cm

Colección Merz, Turín

Pp. 76-77

IGLOO FIBONACCI

[Iglú Fibonacci]

1970

Tubos de latón, bisagra de

acero, 8 placas de mármol

con cinta adhesiva y números

blancos

180 x 260 cm

Kunstmuseum Wolfsburg

P. 87

PARTI DI ALCOOL TUTTE

VERSATE

[Partes de alcohol totalmente

vertido]

1970

Rotulador y tinta china

sobre papel

70 x 100 cm

Colección particular

FIBONACCI NAPOLI

(FABBRICA A SAN GIOVANNI

A TEDUCCIO)

[Fibonacci Nápoles (Fábrica

en San Giovanni a Teduccio)]

1971

Fotografías en blanco y negro,

neón y transformador

Medidas variables, 10 fotografías

de 20 x 30 cm c/u

Museo Nacional Centro de Arte

Reina Sofía, Madrid

Pp. 94-96

SIN TÍTULO

1973

Rotulador y tinta china sobre

papel

33,5 x 23,8 cm

Colección Merz, Turín

PER I TAVOLI

[Para las mesas]

1974

Técnica mixta sobre tela

280 x 370 cm

Colección Angelo Baldassarre,

Bari

Pp. 66-67

LE GAMBE

[Las piernas]

1978

Metal, carboncillo, pintura

acrílica, tubos de neón,

transformador sobre lienzo

y ramas de brezo

250 x 280 cm

Museo Nacional Centro de Arte

Reina Sofía, Madrid

Pp. 70-71

SIN TÍTULO

1978

Esmalte, carboncillo, lápiz

y tinta sobre papel

40 x 50 cm

Colección Merz, Turín

SIN TÍTULO

1978

Esmalte, carboncillo, lápiz

y tinta sobre papel

40 x 50 cm

Colección Merz, Turín

SIN TÍTULO

1978

Esmalte, carboncillo, lápiz

y tinta sobre papel

40 x 50 cm

Colección Merz, Turín

SIN TÍTULO 1978 Esmalte, carboncillo, lápiz y tinta sobre papel 40 x 50 cm Colección Merz, Turín SIN TÍTULO 1978 Esmalte, carboncillo, lápiz y tinta sobre papel 40 x 50 cm Colección Merz, Turín <i>PICCOLO CAIMANO</i> [Caimán pequeño] 1979 Caimán disecado y neón Medidas variables, caimán 56 cm Colección particular Pp. 74-75 <i>RINOCERONTE</i> 1979 Técnica mixta sobre lienzo y neón 291 x 435 cm Colección particular, Madrid Pp. 80-81 <i>NOI GIRIAMO INTORNO ALLE CASE O LE CASE GIRANO INTORNO A NOI?</i> [¿Las casas giran a nuestro alrededor, o giramos nosotros alrededor de las casas?] 1982 Carboncillo y pintura en aerosol sobre papel vitela en postes de bambú y arcilla 434 x 333 x 351 cm Sperone Westwater, Nueva York P. 86 SIN TÍTULO 1982 Técnica mixta sobre lienzo y neón 180 x 540 cm Giorgio Persano, Turín Pp. 78-79	<i>PITTORE IN AFRICA</i> [Pintor en África] 1983 Tubos de metal, malla de alambre y neón 300 x 260 x 37 cm Anne & Wolfgang Titze Collection P. 90 SIN TÍTULO 1984 Técnica mixta sobre panel 278 x 265,5 cm Van Abbemuseum, Eindhoven <i>LA GOCCIA D'ACQUA</i> [La gota de agua] 1987 Estructura de metal, vidrio, neón, cubo, manguera y agua 80 x 2640 x 445 cm Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie Pp. 88-89 <i>DÉCLARATION DES DROITS DE L'HOMME ET DU CITOYEN</i> [Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano] 1989 Estructura de metal, técnica mixta sobre lienzo, periódicos y neón 287 x 287 x 190 cm Kunstsammlung Nordrhein- Westfalen, Düsseldorf Adquisición en 2004, antigua Colección Ackermans P. 91 <i>TAVOLO A SPIRALE</i> [Mesa en espiral] 1989 Estructura metálica, cristal y violines de cera de Marisa Merz 75 x 900 cm Colección Merz, Turín Pp. 92-93	<i>CASA SULLA FORESTA</i> [Casa en el bosque] 1989 Estructura de metal, malla de alambre, caucho, cera, neón y ramas 102 x 260 x 120 cm Colección Merz, Turín P. 83 SIN TÍTULO 1998 Collage sobre Folex 7 paneles, 150 x 340 cm c/u Merz Collection, Turin Colección Merz, Turín Pp. 84-85 SIN TÍTULO s/f Técnica mixta sobre madera y lienzo 153 x 114 cm Colección Merz, Turín SIN TÍTULO s/f Técnica mixta sobre papel 67,5 x 47,5 cm Colección Merz, Turín SIN TÍTULO s/f Técnica mixta sobre papel 67,5 x 47,5 cm Colección Merz, Turín SIN TÍTULO s/f Técnica mixta sobre papel 67,5 x 47,5 cm Colección Alessandra e Paolo Barillari	SIN TÍTULO s/f Técnica mixta sobre papel 67,5 x 47,5 cm Colección Merz, Turín SIN TÍTULO s/f Técnica mixta sobre papel 67,5 x 47,5 cm Colección Merz, Turín SIN TÍTULO s/f Técnica mixta sobre papel 67,5 x 47,5 cm Colección Merz, Turín SIN TÍTULO s/f Técnica mixta sobre papel 67,5 x 47,5 cm Colección Merz, Turín SIN TÍTULO s/f Técnica mixta sobre papel 67,5 x 47,5 cm Colección Merz, Turín SIN TÍTULO s/f Técnica mixta sobre papel 67,5 x 47,5 cm Colección Merz, Turín
---	---	---	---

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE

Ministro

José Guirao Cabrera

REAL PATRONATO
DEL MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Presidencia de Honor

SS. MM. los Reyes de España

Presidente

Ricardo Martí Fluxá

Vicepresidente

Óscar Fanjul Martín

Vocales Natos

Javier García Fernández

(Subsecretario de Cultura y Deporte)

María José Gualda Romero

(Secretaria de Estado de Presupuestos y Gastos)

Román Fernández-Baca Casares

(Director General de Bellas Artes)

Manuel Borja-Villel

(Director del Museo)

Cristina Juarranz de la Fuente

(Subdirectora Gerente del Museo)

Vicente Jesús Domínguez García

(Viceconsejero de Cultura del Principado
de Asturias)

Francisco Javier Fernández Mañanes

(Consejero de Educación, Cultura y Deportes
del Gobierno de Cantabria)

Patricia del Pozo Fernández

(Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico
de la Junta de Andalucía)

Pilar Lladó Arburúa

(Presidenta de la Fundación Amigos del Museo
Nacional Centro de Arte Reina Sofía)

Vocales Designados

Miguel Ángel Cortés Martín

Montserrat Aguer Teixidor

Marcelo Mattos Araújo

Santiago de Torres Sanahuja

Pedro Argüelles Salaverría

Patricia Phelps de Cisneros

Carlos Lamela de Vargas

Alberto Cortina Koplowitz

Estrella de Diego Otero

Ana María Pilar Vallés Blasco

José María Álvarez-Pallete (Telefónica, SA)

Ana Patricia Botín Sanz de Sautuola O'Shea
(Banco Santander)

Ignacio Garralda Ruiz de Velasco

(Fundación Mutua Madrileña)

Antonio Huertas Mejías (Mapfre, SA)

Pablo Isla Álvarez de Tejera (Inditex)

Patronos de Honor

Guillermo de la Dehesa

Pilar Citoler Carilla

Claude Ruiz Picasso

Carlos Solchaga Catalán

Secretaria del Real Patronato

Carmen Castañón Jiménez

COMITÉ ASESOR

Zdenka Badovinac

Selina Blasco

Bernard Blistène

Fernando Castro Flórez

María de Corral

Christophe Cherix

Marta Gili

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Director

Manuel Borja-Villel

Subdirectora Gerente

Cristina Juarraz de la Fuente

Asesora de Dirección

Carmen Castañón

GABINETE DE DIRECCIÓN

Jefa de Gabinete

Nicola Wohlfarth

Jefa de Prensa

Concha Iglesias

Jefa de Protocolo

Sonsoles Vallina

EXPOSICIONES

Jefa del Área de Exposiciones

Teresa Velázquez

Coordinadora General de Exposiciones

Belén Díaz de Rábago

COLECCIONES

Jefa del Área de Colecciones

Rosario Peiró

Jefa de Restauración

Jorge García

Jefa de Registro de Obras

Carmen Cabrera

ACTIVIDADES EDITORIALES

Jefa de Actividades Editoriales

Alicia Pinteño

ACTIVIDADES PÚBLICAS

Directora de Actividades Públicas y del Centro de Estudios

Ana Longoni

Jefe de Actividades Culturales y Audiovisuales

Chema González

Jefa de Biblioteca y Centro de Documentación

Isabel Bordes

Jefa del Área de Educación

María Acaso

SUBDIRECCIÓN DE GERENCIA

Subdirector Adjunto a Gerencia

Ángel Esteve

Consejera Técnica

Mercedes Roldán

Jefa de la Unidad de Apoyo a Gerencia

Guadalupe Herranz Escudero

Jefe del Área Económica

Luis Ramón Enseñat Calderón

Jefa del Área de Desarrollo Estratégico y de Negocio

Rosa Rodrigo

Jefa del Área de Recursos Humanos

María Esperanza Zarauz Palma

Jefe del Área de Arquitectura, Instalaciones y Servicios Generales

Javier Pinto

Jefe del Área de Seguridad

Luis Barrios

Jefa del Área de Informática

Sara Horganero

Este catálogo se publica con motivo de la exposición *Mario Merz. El tiempo es mudo*, organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en colaboración con la Fondazione Merz, Turín que tuvo lugar del 10 de octubre de 2019 al 29 de marzo de 2020

EXPOSICIÓN

Comisariado
Manuel Borja-Villel

Jefa del Área de Exposiciones
Teresa Velázquez

Coordinación
Suset Sánchez

*Responsable Gestión
de Exposiciones*
Natalia Guaza

Registro
David Ruiz

Restauración
Begoña Juárez,
restauradora responsable
Cynthia Bravo
Ana Iruretagoyena
Juan Antonio Sánchez

PUBLICACIÓN

Catálogo editado por el departamento
de Actividades Editoriales del Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía

Jefa de Actividades Editoriales
Alicia Pinteño

Coordinación editorial y corrección de textos
Teresa Ochoa de Zabalegui

Lectura de pruebas
Mercedes Pineda

Diseño gráfico
gráfica futura

Traducción
Del italiano e inglés al español:
Carlos Mayor

Gestión de la producción
Julio López

Fotomecánica
La Troupe

Imprenta
Artes Gráficas Palermo

Encuadernación
Ramos

ISBN: 978-84-8026-601-7
NIPO: 828-19-025-9
D.L.: M-31069-2019

Catálogo general de publicaciones oficiales
<http://cpage.mpr.gob.es>

Distribución y venta
<http://www.mcu.es/publicaciones>

© de esta edición, Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía, 2019
© de los ensayos, BY-NC-ND 4.0 International
© de las traducciones, BY-NC-ND 4.0 International
© de las obras, textos y otros materiales de archivo
de Mario Merz, Mario Merz by SIAE, VEGAP,
Madrid, 2019
© de otras imágenes, sus autores

Se han hecho todas las gestiones posibles para
identificar a los propietarios de los derechos
de autor. Cualquier error u omisión accidental,
que tendrá que ser notificada por escrito al editor,
será corregida en ediciones posteriores.

Este libro se ha impreso en Materica de 360 gr
para la cubierta y en Magno satin de 150 gr
y Munken polar de 130 gr para los interiores.
Ha sido compuesto en tipografía Theinhardt Pan

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Archivo Fondazione Merz, Turín: 33 (arriba),
47 (arriba izda.), 58 (abajo izda.), 120, 121, 122,
125-130. Fotografías de: Claudio Abate: 17, 42,
47 (arriba dcha.); Maria Benelli: 48; Paolo Bressano:
33 (abajo), 40, 41; Andrea Guermani: 119; Paolo
Pellion: 31, 45, 47 (abajo), 58 (arriba y abajo dcha.),
60; Nicky Sheidy: 54-55

Archivo Gilardi, Turín: 53

Juhani Pallasmaa, Helsinki: 19 (abajo), 22

Van Abbemuseum, Eindhoven. Fotografía de
Peter Cox: 123

Reportaje fotográfico de Joaquín Cortes
y Román Lores, Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía, Madrid: 1-8, 65-96 y 153-160

AGRADECIMIENTOS

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía desea expresar su más sincero agradecimiento a Beatrice Merz, así como a todo el equipo de la Fondazione Merz, en especial a Mariano Boggia y Luisa Boro.

Este caluroso reconocimiento se extiende a la generosa contribución de las siguientes personas e instituciones que han prestado sus obras para la realización de esta exposición, así como a todos aquellos que han preferido permanecer en el anonimato:

Collezione Alessandra e Paolo Barillari
Collezione Angelo Baldassarre
Anne & Wolfgang Titze Collection
Borja Coca
Mariano y Liliana Boggia
Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea
Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turín
Giorgio Persano Gallery
Kröller-Müller Museum
Kunstmuseum Liechtenstein
Kunstmuseum Wolfsburg
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle Centre Pompidou, París
Sperone Westwater, Nueva York
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie
Tate
Van Abbemuseum

Por último, a todos aquellos que han colaborado en la exposición de diversas formas:

Patrizia Pisani
Jesús Vicente
Christian Stein Gallery

Y a los autores, Thomas Lawson, Robert Lumley y Juhani Pallasmaa por sus textos.



pittore in Africa.







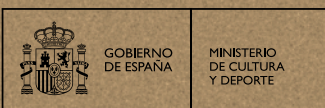








MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA



fondazione merz

