

## **OBJET TROUVÉ. La obra de Joan Millet como revulsivo contra la banalización del poder**

David Marqués Serra<sup>1</sup>

**Resumen:** El presente artículo, a través del análisis formal, conceptual y narrativo de la obra objetual de Joan Millet (Gandía, 1958), pretende arrojar algo de luz sobre la situación en la que se encuentra el arte contemporáneo en general. Además, se lanzan ciertas cuestiones referentes al arte y a la sociedad actual, con la intención de incitar a la reflexión a cualquier consumidor artístico. Empleando como pretexto la producción artística de Joan Millet, el propósito último del presente escrito radica en sonsacar las claves conceptuales que permiten una potente actualización de la técnica denominada *ready made*.

**Palabras Clave:** Objeto encontrado, arte, contemporaneidad, Joan Millet, poder.

**Abstract:** The present article, through the formal, conceptual and narrative analysis of the objectual work of Joan Millet (Gandia, 1958), expects to shed light on the situation in which the contemporary art in general is. In addition, some issues are proposed, regarding the art and today's society, with the intent to encourage any art consumer to reflect on them. Using as a pretext Joan Millet's artistic production, the final purpose of the present text lies in identifying the conceptual keys which allow a powerful update of the technique called *ready made*.

**Keywords:** ready made, art, contemporariness Joan Millet, power.

### **1. Introducción, objetivos y metodología**

Toda vez que, de acuerdo con su filosofía del arte, la auténtica función cognoscitiva de la obra artística es, y debe ser, presentar la totalidad de una época, no aprehensible por otro procedimiento, podemos muy bien preguntarnos si es realmente posible presentar como totalidad un mundo en «ruina de valores» (Arendt 1974: 26)

El arte viaja siempre con los pasos de la evolución social, congruente con el entorno que, de un modo u otro, lo sostiene y le permite las posibles vías de cambio, de evolución, de renovación formal, narrativa o conceptual. Hoy ya estamos acostumbrados a vivir en un ambiente de constante mutación, en un imparable y desmesurado transcurrir sucesivo al que denominamos *progreso*, aunque dicho término, a nuestro parecer, hasta cierto punto, debiera implicar una finalidad última positiva con la que, definitivamente, no se cuenta. Sin embargo, ese *progreso*, al que hemos configurado como un titán sobrenatural que avanza unilateralmente sin consideración alguna, al igual que *El Coloso*<sup>2</sup> de Goya, cuyo contundente desplazamiento no parece contemplar ni sortear las corrientes humanas que se generan bajo sus pies, carece de cualquier tipo de deferencia hacia el mundo que, en última instancia, le brinda la existencia. No sería descabellado admitir la presencia de un error

---

<sup>1</sup>. Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia y profesor en la Escuela de Arte y Superior de Diseño de Castellón. dmarques@easdcastello.org

<sup>2</sup>. *El Coloso* (1808-1812) es una obra atribuida definitivamente a Francisco de Goya, aunque hay quienes defienden que el cuadro lo realizó su ayudante, el pintor valenciano Asensio Juliá. La pieza se encuentra expuesta en la colección permanente del Museo Nacional del Prado, Madrid.

en esta concepción del *progreso* encaminada hacia un desproporcionado avance vertical demasiado alejado de la propia Naturaleza a la que pertenecemos. Esta panorámica, normalizada en la actualidad, tiene sus raíces en el planteamiento antropocéntrico que hizo arrancar lo que ahora se conoce como Modernidad, a la que debemos tantos avances; sin embargo, tras el exponencial debilitamiento que está sufriendo la moral en los tiempos que corren, podríamos decir que responde a una idea desbordada de ese mismo espíritu moderno cuyas consecuencias le perjudican gravemente. Se presenta, entonces, necesaria una nueva forma de entender la supervivencia y la evolución humana con la capacidad de permutar la verticalidad acumulativa, propia del llamado *progreso*, por un sistema circular más acorde con nuestra verdadera razón de existir, aunque eso aún está por llegar.

Al centrarnos en el terreno del arte contemporáneo, nos encontramos con nuestro propio reflejo, como colectividad; es un espejo que, sin duda, dejará constancia del contexto en el que nos tocó vivir. Las desorbitadas cifras que alcanzan las piezas contemporáneas en las casas de subastas y todo el aparatoso dispositivo que se articula en torno al mercado artístico pueden compararse al universo de apariencias congregado en los límites del mismo arte. Y ese acercamiento meramente tangencial que no llega a penetrar en la profundidad del arte, en su misma esencia, que no deja de ser una tímida aproximación de la que no se puede sonsacar más que un pobre juicio *retiniano* -como bien apuntaría Marcel Duchamp<sup>3</sup>-, es el generado por la maquinaria del *poder* que controla el denominado *arte contemporáneo* a nivel global. Evidentemente, hablamos de un *poder* que, en último término, siempre es económico; un *poder* que ha conseguido extender su manto sobre el terreno artístico para permutar el *valor de uso* por el *valor de cambio*, desafiando las sentencias de Jean Clair<sup>4</sup> y convirtiendo la obra de arte en una simple mercancía.

Lo único primordial, imposible de abolir, es el valor de uso, a falta del cual, lo que actualmente llamamos «arte» no habría nacido, y sin él hoy muere el arte, abandonado a esa finalidad sin apariencia de fin que llamamos «vanguardia» y no es más que el rechazo o la imposibilidad de considerar el arte de acuerdo con lo que es: una salvaguarda ante la muerte (Clair 2010: 35)

Por lo tanto, atendiendo a la perspectiva de Jean Clair, podríamos decir que la definición de *arte* ya no le pertenece a aquello engendrado por las intenciones de un guion económico porque, además, «lo mismo sólo se deja decir cuando se piensa la diferencia» (Heidegger 1994: 187), con lo cual, procede remarcar esa *diferencia*. De lo contrario, estaríamos negándole su propia naturaleza al arte y no nos quedaría más remedio que admitir su muerte; lo que resultaría absurdo porque significaría huir de la producción que resiste desde la más absoluta invisibilidad, seguramente con más sinceridad y compromiso con los valores inherentes a la actividad artística. Llamémosles entonces *prácticas mercantiles*, si no queremos perder la identidad del arte, su unicidad. «En una sociedad en la que la negatividad de la represión y la negación dejan paso cada vez más a la permisividad y a la afirmación, cada vez se oirán menos voces. A cambio, crece el ruido de lo igual» (Han 2017: 88).

La transformación del arte en artículo de lujo ha supuesto un alejamiento del mismo de lo que podríamos considerar un receptor general. Ahora se centra en una élite perteneciente a un *poder* cuyos referentes, al contrario que ocurría con la

---

<sup>3</sup>. Artista francés, máximo exponente del *ready made* (1887-1968).

<sup>4</sup>. Jean Clair (1940 - presente): Escritor, historiador del arte y académico francés.

burguesía que trataba de imitar el buen gusto de la aristocracia, se han desprendido por completo y han dado paso al cinismo exagerado como valor fundamental.

Así pues, tras esta breve introducción que pretende reflejar una panorámica subjetiva -por supuesto- de aquello que hoy se le denomina *arte contemporáneo*, donde «todo parece estar permitido y, paradójicamente, nada toca el núcleo de la sociedad en la que se crean y digieren las obras» (Chirbes 2002: 16), hemos dirigido nuestra mirada hacia una producción plástica concreta que forma parte de nuestras investigaciones. Se trata de una serie denominada *Pour toi qui crois tout avoir*<sup>5</sup>, donde el artista Joan Millet (Gandía, 1958), haciendo alarde de su capacidad narrativa-objetual y de una paradójica seriedad ataviada con humor y delicada ironía, se plantea poner en jaque a ese *poder*, mencionado anteriormente y tan reiterativo en nuestra contemporaneidad, al que no duda en calificar de *freak*. Esta serie de piezas objetuales, que se enmarca en una exposición más amplia bajo el nombre de *Power*<sup>2</sup> <sup>6</sup>, podría decirse que es una maniobra de contraataque, una respuesta a la situación social del momento, ejecutada desde la retina de un creador realmente comprometido con su condición de artista perteneciente a una colectividad.



Figura 1 Joan Millet. Salvador Gregori (2006)

De tal modo, diremos que el objetivo principal que persigue el artículo que presentamos es, en última instancia, profundizar en la serie mencionada con el fin de extraer las posibles claves relacionales existentes entre el discurso narrativo-conceptual, la ejecución y manipulación objetual y la posible relación con el entorno, inevitablemente dilatado hasta nuestros días.

Con las mejores intenciones, y debido a las características concretas de las obras que configuran la serie, se ha decidido que la metodología idónea para

---

<sup>5</sup>. Trad.: Para ti que crees tenerlo todo.

<sup>6</sup>. Exposición celebrada en el Teatro Olimpia, Oliva, del 20-XII-1997 al 15-I-1998.

identificar esas claves, capaces de relacionar los aspectos mencionados, ha de pasar por un análisis individual -de cada pieza- que atienda tanto a las características formales como a las conceptuales. Por ello, consecuentemente, hemos decidido incluir un apartado de contextualización y, además, nos hemos permitido incluir ciertas observaciones tangenciales que consideramos necesarias para entender con plena totalidad el sentido intrínseco de las piezas en cuestión, así como su necesidad de ser creadas.

## 2. Contextualización

Afirmar la incertidumbre, cuestión que puede presentárenos -por lo que precede- como una situación de absurdo exagerado, no resulta tan descabellado si tenemos en consideración que quizás responda a la manifestación -sea del modo que sea- de una desazón contemporánea común. Circunstancia que ha mantenido en el desasosiego a la humanidad en general y al mundo del arte en particular a lo largo del período bautizado por algunos pensadores y críticos como Posmodernidad; etapa que, al parecer, aún no ha llegado a su fin. A finales del siglo XX la confusión material y espiritual esparció su sombra sobre la Tierra e inmiscuyó a las lúcidas mentes de los más atrevidos, amantes de la reflexión, en un viaje de ida en pos del sentido existencial del humano moderno y, lógicamente, de su comportamiento frente a dicha tesitura.

Zygmunt Bauman aplicó el concepto de «Modernidad líquida» (Bauman 2002) para definir la sociedad actual, a caballo entre dos siglos, el XX y el XXI. El reconocido filósofo atribuyó un adjetivo que, a priori, podía no parecer el más adecuado y, sin embargo, emulsionó con el nombre al que acompañaba y le dio una orientación renovada al mismo. La liquidez, cuyas características inherentes modificaron y actualizaron el concepto de Modernidad en el discurso de Bauman, es una metáfora tanto de la sociedad actual como de las relaciones humanas en las que la incertidumbre, la inseguridad y la vulnerabilidad imperantes nos advierten de la fragilidad del individuo del siglo XXI. Pese a todo, el reconocido pensador nos sitúa aún en el camino de la Modernidad, senda que aun con los *hándicaps* propios de la fluidez, parece tener un sentido heredado del Renacimiento: el propósito de renovación permanente. Aspiración esta que emancipó a occidente, en su momento, del resto del mundo y lo impulsó en un camino de progreso, permitiéndole la confección de unos valores sociales y culturales que trascendieron en la Historia, esa Historia contada por los habitantes de poniente. Meditar alrededor de ideas como esta y tomar conciencia de la realidad acontecida, así como de la totalidad del mundo, que se encuentra, también, más allá de occidente, hacen que autores como Jean Baudrillard cuestionen la existencia de la antedicha Modernidad:

De tal suerte que, mirando hacia atrás, cabría preguntarse si toda esta historia, toda la razón occidental y la modernidad han existido de verdad, o más bien son la parodia de un acontecimiento que tuvo lugar pero del que ya no hacemos más que repartirnos los despojos. (Baudrillard 2006: 37)

Así pues, si se considera que la Modernidad fue un invento de occidente, los valores consustanciales a la misma que tanto se extendieron y se defendieron por los occidentales, se disuelven; se extinguen produciendo una situación de vacilación sin meta en el individuo. Desaparece cualquier norma, nada se sabe y, por consiguiente, la relación entre bien y mal se difumina hasta perder sus límites: entramos en el concepto *posmoderno*.

### 3. Desarrollo

En arte, como buen reflejo de la sociedad en que se coexiste -pues nada que no se conozca podría transmitirse- la actividad se desarrolla paralelamente, y estrechamente ligada a las preocupaciones del pensamiento, a menos que se sea de naturaleza hipócrita para con la creación artística, en cuya coyuntura no estaríamos hablando de arte.

El caso que nos atañe es un buen ejemplo de la toma de conciencia del momento en que se vive, en la órbita del cual transcurre todo aquello percibido lúcida o inconscientemente. Si nos adentramos en el universo de un individuo concreto, como hemos decidido hacer en la presente ocasión con un Joan Millet ya maduro en cuanto a realización, percepción y entendimiento en materia de arte se refiere, observaremos cómo la consternación, que erige su presencia en este siglo arropándonos sin evasiva alguna, es cuestionada y, al mismo tiempo, asimilada con entereza aun a pesar de obligar al propio artista a cambiar drásticamente su rumbo.

Y para comprender ese *cambio de rumbo*, a modo de plano situacional, es conveniente aclarar que nuestro particular artista, formado como pintor en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos y ferviente admirador de la pintura de todos los siglos, asiste en la década de los años ochenta a la degradación de la misma en lo concerniente a la técnica -eran momentos de experimentación. Sin embargo, él siempre ha considerado que el único compromiso del pintor solamente debe ser con la propia pintura y, por consiguiente, ha de respetar el procedimiento -sobre todo en ese momento en que todo se convertía en técnica mixta- y es su cometido velar por su perdurabilidad. Lejanía conceptual esta que, tal vez, fuera únicamente el resultado lógico del caos de la época al que ya nos hemos referido en la *contextualización* anterior; no obstante, para nuestro artista, en ese momento, se abría un abismo que separaba su presencia de la de sus coetáneos considerados por el *poder* como máximos exponentes del arte nacional de su época. Para Millet la pintura no tiene por qué tener unas características formales pero sí técnicas, que son intrínsecas y las responsables del sustantivo que la denomina. De esa suerte, y también debido a su cercanía, gusto y respeto por el mundo de las antigüedades, Joan Millet, a principios de los años noventa, encontró en el objeto un modo más sincero de contar sus inquietudes, con el que no contribuía a tal desacralización y, al tiempo, se alejaba del espectáculo que acabaría siendo el arte contemporáneo.

Hablando del *objet trouvé*, al que se vuelca Millet a mediados de los años noventa, resulta inevitable citar a Marcel Duchamp, artista francés que rompió con lo establecido. Duchamp abrió la puerta y entraron todos, pero él se quedó fuera observando cómo aquella acción de vanguardia -con el tiempo- redondeaba y moldeaba sus formas para encajar en el orden instaurado del momento posterior que ya había asimilado la *Fontaine*<sup>7</sup> firmada por un tal R.Mutt. En relación a ello, se convirtió el círculo artístico, y cuanto le rodeaba, en una especie de reiterado asentimiento de cabezas que trataban de convencerse a sí mismas de su condición intransigente y novedosa, como si la mera imitación formal, acompañada de un puñado de alabanzas filosóficas, fuera suficiente como para dotar a cualquier pseudo-artista de genio. Seguramente se les convenció de ello y también a ese público que tanto le interesaba al mercado del arte persuadir para que contribuyeran a la causa, dicho sea de paso, grupo social que, con el tiempo, parece presentárenos cada vez más inculto. Todo ello acaecía -y sigue sucediendo de un modo actualizado- sin que nadie se planteara nada, ni siquiera un instante, ni aun contando con la casi obligación de hacerlo, como en el caso de los propios artistas que deberían saber de dónde vienen y a dónde van, así como las razones de existir de su propia obra. Nadie ha reparado nunca en que la verdadera y única

---

<sup>7</sup>. Obra realizada por Marcel Duchamp, firmada con el pseudónimo R.Mutt (1917).

transgresión vino dada, una vez más, de la mano del artista francés: Duchamp abrió la puerta y se quedó fuera, contempló un instante y se largó con la elegancia que le caracterizaba.

Y, gracias a Marcel Duchamp y al público de consumo artístico, cuya mente baldía fue y es atiborrada de especulaciones biensonantes por cualquier perspicaz con el fin de agrandar el espectáculo del mercado del arte, nace la primera obra objetual de nuestro artista aparentemente invisible: *Pour toi qui croyais tout avoir I-II*<sup>8</sup>



Figura 2. *Pour toi qui croyais tout avoir I-II*. Millet (1994)

### 3.1. *Pour toi qui croyais tout avoir I-II*

Estrictamente hablando, esta obra se compone de dos piezas que formalmente cuentan con un mismo patrón: un par de obras gráficas originales del siglo XIX, grabadas por Vincenzo Feoli<sup>9</sup>, cuyo cometido reside en funcionar como soporte a dos *Scotch Brite* de fibra.

El primer grabado, realizado a buril y fechado en 1819, representa el interior de la basílica de Santa María la Mayor -Roma- ataviada para las exequias de la reina María Luisa de Borbón. El segundo grabado, también realizado a buril y fechado en 1820, representa el interior del templo de San Ignacio de Loyola -Roma- adobado para las exequias de la reina consorte de España: María Isabel de Braganza. Ambos grabados arrastran consigo parte de la Historia de nuestro país: dos acontecimientos importantes registra dos para la posteridad en una plancha metálica con la más minuciosa maestría y dominio tanto del dibujo como de la técnica. Láminas que se estamparían repetidas y limitadas veces sobre papel de alta calidad, pues la ocasión así lo requería.

Asistimos a la escenificación del funeral de dos reinas, lo cual nos sitúa, en calidad de espectadores *intertemporales*, frente a un suceso que atestigua el ocaso de lo que fueron *poderes absolutos*. El *poder*, como bien hemos explicado en la introducción a estos posteriores análisis, es el *leitmotiv* impulsor de la totalidad de las obras que ahora nos atañen. Partiendo de ello, nuestro artista arranca su recorrido cambiándose de piel, transfigurándose en el hagiógrafo cuyo cometido consiste en relatar, exageradamente, las cualidades, virtudes y miserias del *poder* y sus respectivos propugnadores. Así pues, empieza por el principio y cuestiona el valor de lo *absoluto*, aplicado al mismo *poder*. Objeción esta que se nos revela al visitar el título de las piezas en cuestión, cuyo tiempo verbal se sitúa en un pretérito que, necesariamente, cuenta con unas circunstancias ligeramente diferentes a las del tiempo en que se realizan ambas obras. Se plantea de ese modo una reflexión temporal acerca de la posesión material absoluta: Si bien, seguramente, ambas reinas poseyeron en su momento esa *totalidad* de la que hablamos, la cual únicamente es posible en un espacio situado entre dos segmentos temporales o,

<sup>8</sup>. Trad.: Para ti que creías tenerlo todo I y II.

<sup>9</sup>. Grabador italiano (1750-1831).

dicho de otro modo, en un instante concreto, no llegaron nunca, a pesar de su favorable condición, a poseer algo tan absurdo y vulgar como un estropajo de fibra verde y, mucho menos, dorado.



Figura 3. *Pour toi qui croyais tout avoir I*. Millet (1994)

Confluiremos entonces en que la dilatación del tiempo, por consiguiente, influye en cuanto a posesión se refiere.

Estas creaciones de Joan Millet que plantean al *poder* la falta de tenencia de una totalidad categórica, esbozan, a su vez, la siguiente interrogación: ¿Cómo la obra de arte, o pretendida, se cuestiona a sí misma desde el momento en que para su realización se emplea una obra original de otro autor como soporte? Estamos ante una situación de *apropiaciónismo* -Duchamp entregó tales operaciones al mundo del arte- donde se plantea el problema de la convivencia entre arte de distintas épocas. La parte más importante de las presentes piezas respondería al preciso trabajo de buril, realizado en su momento, que hoy es perturbado por dos elementos extraños confeccionados industrialmente con fibra verde, uno de ellos posteriormente dorado con oro fino al mixtión por nuestro artista. Elementos que se erigen y autoproclaman protagonistas, siendo consciente el artífice de dicha combinación de la necesaria complementariedad entre tales objetos correspondientes a distintos lapsos temporales, en beneficio de lo que se quiere transmitir. ¿Qué valor es superior en la obra, la ocurrencia de utilizar los dos grabados para hablar del *poder* o el trabajo a buril del grabador? Una copia reprográfica hubiera sido equivalente en cuanto a concepto, sin embargo, se prefiere la obra original, elección que nos obliga a preguntarnos el porqué de la misma. ¿Es un acto transgresor? ¿Se puede trasgredir a un artista que ya no vive, hoy desconocido excepto para los coleccionistas o entendidos del grabado? Seguramente Millet, además de hablarnos acerca de la inexistencia de un poder ilimitado, pretende trasgredir al *mundo del arte* que hoy sentencia al anonimato a autores como los de los buriles empleados y, en su lugar, cualquier torpeza gráfica de otros, más *actuales* -y nos referimos a *torpeza* en tanto en cuanto el término es utilizado como valor expresivo en el círculo de las artes contemporáneas- es admirada y valorada debido al desconocimiento generalizado. Así pues, en estas obras de corte elegante y sosegado, silenciosamente, el autor trota y cocea sobre especímenes de diferente clase y género. La memoria, tan necesaria para la evolución, se convierte, una vez más, en *cotemática*, lo cual se manifiesta ante nuestros ojos, testigos del valor que confiere el autor al trabajo realizado en siglos anteriores, pues su preferencia por los grabados originales así lo evidencia. Millet, en un acto aparentemente transgresor que parece atacar a las dos producciones gráficas ajenas, trata, en el fondo, de devolverles la importancia arrebatada por las prácticas y concepciones

contemporáneas: las dota de visibilidad mediante un giro regenerador. No las rechaza, así como tampoco niega la historia que remolcan o la precisión formal y técnica empleada, más bien las admira y, además, las suplementa convirtiéndolas en material necesario y, a su modo, recíproco para contar su propia historia. Los cuerpos que conforman el resultado, por separado, carecen del interés narrativo cuya intención engendra y le da sentido a la propia pieza en su totalidad. Esta duda, tan natural en los tiempos que corren, a la cual ya nos hemos referido en la *contextualización* del presente escrito, invita a la reflexión sobre el verdadero sentido de las imágenes: ¿Debemos considerar que sea la imagen la que narre de forma directa lo que el autor plantea? ¿Permanece condicionada la estética al momento narrativo? Lo que sí está claro es que las dos primeras obras de esta serie, en las que ahora profundizamos, realizadas mediante el uso del objeto, sugieren, pues, el empleo del mismo, ya sea buscado o encontrado, en un gran espectro de posibilidades que Joan Millet desarrollará hasta la actualidad.

### 3.2. *Pour toi qui crois tout avoir*

Tras la primera toma de contacto con el mundo objetual y como fruto de la evolución lógica del camino emprendido por nuestro artista, se origina *Pour toi qui crois tout avoir*. Tenaz programa de *aggiornamento*<sup>10</sup> emprendido por Millet en el año 1994 que iniciaría su andadura mediante el cambio del tiempo verbal, de pretérito a presente, acarreado todo lo que conlleva la antedicha permutación. Esta serie, cuyas obras en ningún momento tienen un aspecto que pueda ofender a quien van dirigidas, debido al cuidado y a la ausencia de lo excesivamente evidente, tan característicos de nuestro autor, son, entre la totalidad de su producción, las que poseen mayor carga de ironía y cinismo. La exageración con la que están impregnadas todas ellas tiene su punto de partida en la cavilación del artista y su afán por la creación de un personaje ficticio y poderoso que sea la continuación lógica de las reinas, recordadas en las obras precedentes, a cuyo funeral asistíamos para comprender la relatividad del *todo absoluto*. A dicha pretensión, cabría añadirle el interés por la gestación de un personaje que trascienda a los *adinerados* del momento (1994), con una ambición agigantada y satirizada por el Millet más cáustico. Tentativa premonitoria esta, fruto de la simple observación de todas las circunstancias y comportamientos que envuelven al arte contemporáneo y del intento de continuación dialéctica de dicho personaje que acabaría por convertirse en monstruo del consumo exacerbado. El mismo Jean Baudrillard decía que «la historia, al repetirse, se convierte en una farsa. Pero la farsa, al repetirse a su vez, acaba siendo historia» (Baudrillard 2006: 38) y Millet nos demuestra que la historia resultante de una farsa, es una historia aberrante e inhumana. A pesar de ello, los seres grotescos que la configuran también tienen unas exigencias igualmente exageradas pero, asimismo, con la necesidad de ser atendidas por los *profesionales*. Por ello, y debido también a su amor por el diseño que, en teoría, debiera surgir siempre en función de una necesidad, nuestro artista, experimentado ya en clientes inconformistas y *podridos de dinero*, se convierte en el concesionario oficial del objeto absurdo capaz de contentar algunas de las insatisfacciones intrínsecas de ese personaje ficticio que cree poseerlo todo, a cuyo nacimiento hemos acudido posteriormente. Efemérides que agradecerán eternamente artistas como Jeff Koons<sup>11</sup> o Damien Hirst<sup>12</sup>.

Se plantea, de esta suerte, además, la función del arte del siglo XXI: ¿Debe ejecutarse como arte o como producto? ¿Si se engendra como producto directamente,

---

<sup>10</sup>. Término italiano que el papa Juan XXIII popularizó como expresión en su deseo de que la Iglesia Católica saliese actualizada del Concilio Vaticano II.

<sup>11</sup>. Artista norteamericano (1955-presente).

<sup>12</sup>. Artista inglés (1965-presente).



deja de ser arte? Millet estima que la creación artística corresponde y merece ser tratada de la manera más sincera y con los valores artísticos que la definen, no obstante, se aventura en esta andadura objetual con la intención de abastecer a esa nueva clientela poderosa que, con el tiempo, a él le gustará tildar de *divina friki*. No cabe el engaño y el resultado, aunque pueda -porque así debe ser- parecer el de un producto de uso, alberga tras su superficialidad una intención punzante, narrativa y conceptualmente artística. Se da un giro sarcástico al personaje opulento, peculiar comprador -o inversor- del arte más contemporáneo y se ofrece una visión anunciadora de la sociedad consumista del lujo de superchería que se avecinaría en los años inmediatamente siguientes. Nuestro artista, una y otra vez, «repite la farsa» (Baudrillard 2006: 38) porque cree que aún no se ha dicho bastante. Y, al final, se materializa.



Figura 4. *Pour toi qui crois tout avoir III*. Millet (1994)

Esta será su serie más extensa hasta el momento y en ella advertimos un uso generalizado del oro y los diamantes, ambos materiales dotados por la mente del autor de cierta aptitud para la transfiguración en todo aquello que es capaz de imaginar la mente generosa, a la vez que perversa, que todo artista debiera poseer.

Elementos usuales cargados de valor *oro*, por lo cual pasan a tener cotización por sí mismos, son exhibidos en un mordaz escaparate que escruta la más vil naturaleza humana, *money-teísta* y con delirios de grandeza. Se propone algo tangible para la clase opulenta contemporánea, como en *Pour toi qui crois tout avoir III* donde se recomienda a esa casta elitista, amante de la ostentación y del confort desorbitado, el uso del jabón con oro y el papel de oro -aquí dispuestos áureamente sobre un granito negro-, con el

propósito de *amamantar* mediante el preciado metal a las ratas de las cloacas cada vez que se laven sus respectivas y sucias manos, manchadas de corrupción y, en cierto modo, cómplices de lo criminal. Podríamos decir que una pieza como esta va a adelantarse en el tiempo a todas esas exquisiteces actuales que no son más que la vulgarización ulterior y real en que se convertiría el uso del oro: champagne, cremas y aceites de todo tipo aparentemente provistos del más ansiado metal. A diferencia de los productos citados anteriormente, en el artículo que Millet nos exhibe, las piezas cuentan con un baño de auténtico oro fino al agua. Aunque, dada la imposibilidad del bruñido, el acabado se presenta en mate. Remate que, para el autor, resulta más próximo a la imagen que éste tiene del metal que la alimentada por las artes suntuarias y decorativas, que suelen jugar con los efectos de brillo y mate, en la mayoría de los casos, con la finalidad de realzar volúmenes.

Nos encontramos, asimismo y en esta producción, con objetos como hormas de oro en *Pour toi qui crois tout avoir IV* que nos incitan a una ineludible comparación con las primeras obras de la serie, en cuyos grabados observábamos la elegancia en la decoración, propia de la aristocracia del siglo XIX. Tras el obligado parangón nos percatamos prontamente de la evidente involución en cuanto a las necesidades de los acaudalados se refiere, estamento social que hoy parece haber extraviado la sofisticación, el gusto y la satisfacción por cualquier tipo de arte. A ellos les proveerá Millet de unas hormas de oro con las que mantener impolutos sus respectivos zapatos, fieles escoltas que, día a día, les acompañarán por un camino unidireccional en el que lo inimaginable, como veremos, también deberá estar presente. Únicamente el lujo puede ser tan absurdo como innecesario y, a la vez, siempre presente para algunos miles ejemplos de lo *divino*. Entendemos, por lo tanto, que es de un imperativo ineludible que aquellos que calzan bien tengan las mejores hormas.



Figura 5. *Pour toi qui crois tout avoir IV*. Millet (1995) Figura 6. *Pour toi qui crois tout avoir V*. Millet (1997)

Tras los módulos de oro presentados sobre estas líneas y fechada en el año 1995 admiramos con codicia *Pour toi qui crois tout avoir V* donde el autor adopta una ligera permutación en la intención creativa: el objeto concebido ya no está destinado a ser poseído por aquel monstruo que la imaginación de Joan Millet creó basándose en el comportamiento del adinerado en el transcurso de los siglos y a quien dedica la serie. La presente obra, realizada utilizando como modelo unas auténticas extremidades de gallina, la de los huevos de oro, está confeccionada por y para el propio artista. La existencia, pues, de una doble provocación es innegable, dado que el artista no únicamente es poseedor absoluto de tan deseada ave, productora natural del más refinado mineral áureo y, a su vez, metáfora de la creación plástica y del papel que desempeña en ella el propio artista, que elabora piezas por las cuales posteriormente, en ocasiones, se pagan grandes cantidades de dinero; sino, además, se hace alusión a la relación artista-sociedad y al compromiso que mantiene y defiende nuestro amparado

artífice y por el cual se le mantiene en la invisibilidad. Aquél ser humano creativo cuyas necesidades básicas les son cubiertas, puede hacer cuanto quiera y como quiera, del mismo modo que cuenta con total libertad para expresar mediante su arte lo que le resulte ineludible, aunque, debido a ello, tenga -en la mayoría de las veces- que adueñarse de la condición de anónimo. Pero dejemos por el momento la invisibilidad y centrémonos en aquello que nos concierne.

Además del atractivo narrativo, cabe destacar el interés técnico que radica en la dificultad en cuanto a ejecución de la pieza en cuestión, a cuyo procedimiento nos referimos a continuación: primeramente se confeccionaron moldes de silicona de las patas originales que miden, aproximadamente, veintidós centímetros de altura. La fundición en bronce, debido al interés del artista por mantener la máxima fidelidad en el detalle para dotar a las piezas de un realismo exacto, se hizo mediante micro-fusión. Dicha técnica es empleada, mayormente, para la fabricación de artículos de joyería, por lo cual, los tambores de fundición cuentan con un tamaño reducido. Fue una complicación técnica a la que se tuvo que enfrentar nuestro autor, forzosamente y debido a las necesidades de su pieza aún por fecundar, pues la altura de las extremidades excedía lo que normalmente se introduce en el cilindro. En cuanto a los huevos de oro, desvelar que, en la realidad, están confeccionados en madera de haya torneada. Habitualmente, este tipo de objetos se usaban para zurcir los calcetines rotos.

En un principio, la disposición de la obra fue pensada como una gran instalación donde doscientas extremidades y trescientos huevos dorados hubieran ocupado una amplia estancia y generado mayor expectación. A pesar de ello y debido a cuestiones económicas, sumadas a la inexistencia de subvenciones para artistas invisibles, quedó limitada a un espacio menor y a un número reducido de ejemplares -seis en total-, situados todos ellos sobre una tarima de parqué. No obstante, puesto que un artista siempre está dispuesto a resolver problemas y, al igual que el camaleón, a adaptarse a las necesidades y a los medios con los que cuenta, Millet sacrifica el tono espectacular que pudiera haber tenido la obra para convertirla en un guiño contra el *poder*, de carácter más poético, desechando así una posible y efectista polémica que nada espiritual le hubiese aportado.

Y ya perteneciendo a la exposición *A divinis*<sup>13</sup> y del año 2004, tropezamos con *Pour toi qui crois tout avoir VI* en la que el autor sigue con ese deseo por crear objetos del más absurdo desquiciado lujo y donde lo importante, además de la suntuosidad, es lo insignificante que resulta la misma en manos de gente tan poderosa.

[...] la ironía conduce los pasos del espectador por un elegante pavimento en el que brilla el artificio como una ortopedia a medida de clase acomodada. De nuevo, el artista, en una absurda escenografía, ofrece sus más refinadas obras a quien cree tenerlo todo, pero carece de los preciados moldes con los que convenir sus formas. (Clemente 1997: 12)

Los zapatos que nos son descubiertos mediante la presente obra, opulentos en su apariencia debido a la púrpura tela con las que fueron revestidos, contienen en sus respectivas suelas los grafemas iniciales de su fabricante: «JM» -Joan Millet. Caracteres confeccionados a partir de la acumulación de símiles de diamantes semiesféricos de talla brillante cuya sucesión moldea las figuras que conforman ambos signos.

---

<sup>13</sup>. Exposición celebrada en la Sala Coll Alas, Gandía, del 25-II-2006 al 26-III-2006.



Figura 7. *Pour toi qui crois tout avoir VI*. Millet (2004)

Es digno de subrayar, además, la elección de situar dichos brillantes lejos de cualquier participación decorativa propia de cualquier fastuosa calzadura. El sentido de la obra en la cual indagamos radica, precisamente, en la capacidad con la que cuenta el propio zapato para dignificar al individuo que lo calza. Así pues, el autor propone la manufactura de zapatos en cuyas suelas se incrusten, compuestas por joyas, las letras capitales de sus respectivos usuarios<sup>14</sup>.

El revulsivo de la obra viene proporcionado por la ubicación estrictamente meditada de los diamantes. Su situación en la parte inferior del calzado, abocados al perenne contacto directo con el asfalto y, consecuentemente, al continuo deterioro, nos revelan la identidad de un ser cuyo poder económico rebasa lo acostumbrado. El sujeto en cuestión, en este caso imaginario, descarta cualquier empleo de las piedras preciosas en hebillas y demás complementos decorativos propios de la opulencia en materia de zapatos. Su exuberancia es tal que sobrepasa cualquier demostración superficial de poder, optando por una manifestación de superioridad de mayor arraigo y acorde con la mentalidad del monstruo consumista desorbitado: no le basta con lucir diamantes, su preferencia es ir pisándolos, rompiéndolos o perdiéndolos, no importa.

[...] los diamantes reciben un inusitado uso, en una demostración desenfrenada de poder y de riqueza, que sería, si no habitual, sí al menos plausible en el mundo de las excentricidades pecuniarias en las que vivimos. (Escartí 2006: 17-18)

Con *Pour toi qui crois tout avoir VII*, también denominado por el autor *Collar barba*, llegamos al culmen del individuo derrochador que se inventó Millet premonitoriamente y al que tiene que ir restableciendo, siempre un paso por delante, según la evolución del suntuoso adinerado real. La barba, icono de la masculinidad, del poder y, al tiempo, memoria del conquistador occidental es convertida para la ocasión en gargantilla, en este caso de mujer cómplice, cuyo papel reside en el total desconocimiento de la proveniencia de su caudal monetario, aunque sí participa de este con el mayor gusto y descaro en su dilapidación. Exhibición de ello es el propio *Collar barba* cuya característica esencial se establece en la ausencia de afianzamiento para los diamantes. De modo que dicho complemento retrata, de una manera zaherida aunque no menos verídica, a la exacta sociedad de opulencia en la que usuarias de joyas como ésta, donde los brillantes no están engarzados, se *espolvorean*, cada vez que salen de casa, un puñado de los mismos sobre la maraña filamentosa que conforma el citado collar,

---

<sup>14</sup>. Aquí se utiliza «JM» porque son las iniciales del autor.

conscientes de la posterior e indubitable pérdida de la mayoría de ellos. Diamantes de *usar y tirar* que se convierten en un perfume sólido porque pueden permitirse el lujo.



Figura 8. *Pour toi qui crois tout avoir VII*. Millet (2004)

#### 4. Consideraciones finales

La frivolidad encubierta de una nueva estética demandada por la reciente clase social surgida de un mundo de las finanzas del que es mejor no saber y no preguntar nada, junto con la pretensión e interés creativo de Millet en aquello que le reclama atención y esfuerzo, han sido el motivo de la creación de las presentes piezas. En definitiva, se trata de un impulso del intelecto por adelantarse en el tiempo para prever al individuo que la televisión, veinte años después, daría a conocer en programas como *¿Quién vive ahí?*, *Mujeres ricas* o *Comando actualidad*, destinados a descubrirnos un mundo del que sólo participan unas minorías selectas en cada país del globo terráqueo. ¡En nombre del *glamour*, sírvanse con las manos llenas!

La exposición *Power*<sup>2</sup>, realizada entre 1994 y 1997, es un debut por parte de nuestro artista de su andadura objetual, la cual inicia con la serie titulada *Pour toi qui crois tout avoir*, de la que nos hemos ocupado en el presente escrito. El *leitmotiv* principal de la misma se podría resumir con el mismo vocablo constituidor del título de la exposición *-power-* y la potencia numérica a la que está elevado establece una relación intencionada de superioridad por parte del autor. Se trata de una preeminencia que tiene que ver con la ubicación de la figura del artista frente a la sociedad y a la creación plástico-conceptual tras la crisis Posmoderna a la que ya nos hemos referido con anterioridad; un intrépido posicionamiento que mantiene la coherencia y el aplomo de alguien que ha sido incapaz de sacrificar el valor connatural del arte y ha rechazado convertirse en cotización, en producto. Joan Millet, consumidor y admirador artístico, no niega la tradición, pero sí la reconsidera y revaloriza con la intención de ejercer un cuestionamiento y autocrítica constante sobre su obra, pues su compromiso con ella resulta fundamental.

De espíritu crítico procede tildar la producción objetual de este artista cuya obra, con la voracidad propia de quien se siente física y espiritualmente involucrado con la misma, encarrila su dirección hacia un nuevo lenguaje visual. Se conjuga en ella la elegancia o el *kitsch* indistintamente, pero siempre condicionados por un guion sugeridor donde el objeto se convierte en protagonista, en lugar de funcionar solamente como un elemento compositivo o plástico; suave velludo encubridor de una demoledora crítica a la que, tarde o temprano, habrían de enfrentarse el *poder* y su arte. La obra de Millet en la cual a lo largo de estas líneas hemos profundizado es, en última instancia, un *Réquiem*, una bofetada de alguien lúcido que, cual canto rodado, superviviente a todo tipo de corrientes, ha transitado por el fluir de las aguas del río del arte por cuyo cauce turbulento

y permanentemente descendente consiguió fusionarse con la transparencia de lo invisible para aprender de un silencio que, más tarde, se convertiría en susurro irreparable. Y esa tenue pero sólida voz que, por necesidad, se vuelve incansable e *incallable*, habiendo conocido ya los vaivenes propios de *todo cuanto envuelve al arte* –que no es el arte propiamente dicho–, descansa, con serenidad, al final de la pendiente. El nivel cero es aquél que sitúa a nuestro artista invisible en posición de recordar, como ya lo hacía en sus pinturas, que «los hijos de puta no suben las escaleras, nacen para estar arriba»<sup>15</sup>, a lo que cabría añadir que sin la susodicha el desplome se vuelve condición irremediable. «Las pesadillas no son malos sueños, sino las descripciones acertadas de un estado del mundo que nos obsesiona a todos y, por desgracia, casi siempre termina por alcanzarnos» (Didi-Huberman 2015: 29). De modo que, tal vez, nos convendría confiar el porvenir del arte a los artistas conscientes, liberados de cualquier tentación del *poder* manipulador.

## 5. Bibliografía citada

ARENDDT, Hannah. 1974. «Poeta contra su voluntad» en Broch, Hermann. *Poesía e investigación*. Barcelona: Barral.

BAUDRILLARD, Jean. 2006. *La agonía del poder*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

BAUMAN, Zygmunt. 2002. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

CHIRBES, Rafael. 2002. *El novelista perplejo*. Barcelona: Anagrama.

CLEMENTE, José Luis. 1997. «Recursos ecológicos para el mejoramiento artístico» en Millet, Joan. (coord.) *Power2* (Exposición celebrada en Oliva, Teatro Olimpia, del 20-XII-1997 al 15-I-1998). Oliva: Ayuntamiento de Oliva.

DIDI-HUBERMAN, Georges. 2015. *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1*. Santander: Shangrila.

ESCARTÍ, Vicent Josep. 2006. «Joan Millet o l'art de la insinuació» en Millet, Joan. (coord.) *A divinis* (Exposición celebrada en Gandía, Sala Coll Alas, del 25-II-2006 al 26-III-2006). Gandía: Ayuntamiento de Gandía.

HAN, Byung-Chul. 2017. *La expulsión de lo distinto*. Barcelona: Herder.

HEIDEGGER, Martin. 1994. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal.

Recebido para publicação em 18-08-18; aceito em 16-09-18

---

<sup>15</sup>. Serie pictórica realizada por Joan Millet a principios de los años noventa. Bajo el título *Los hijos de puta no suben las escaleras, nacen para estar arriba*, el autor presentaba una serie de escaleras vacías y de difícil o imposible subida.