

**El arte reciclado de David Kemp:  
*assemblages* y esculturas comprometidos con su  
entorno**

**The recycled art of David Kemp:  
environmentally engaged assemblages and  
sculptures**

---

Carmen MARTÍNEZ CAMPOS  
*Universidad de Málaga*

Recibido: 15-IV-2015 / Aceptado: 15-V-2015

*RESUMEN:* Un breve recorrido por el arte del siglo XX nos permite descubrir que la presencia de objetos encontrados y materiales de desecho ha estado intrínsecamente vinculada a algunos de los cambios más influyentes en el devenir del arte, desde el collage hasta las nuevas corrientes de posguerra, como el Happening o el Land Art, así como a una creciente conciencia ecológica por parte de los artistas. Al hilo de este contexto, el presente artículo se propone analizar la obra de David Kemp, escultor y artista del *assemblage*, estableciendo relaciones con estos precedentes. La heterogeneidad de su producción artística se hace eco de todos ellos, reflejando no sólo un interés por el entorno y el medioambiente, sino una profunda confianza en el poder transformador del arte sobre la sociedad, propia del artista comprometido con su tiempo.

*Palabras clave:* David Kemp, Assemblage, Objet trouvé, Site-specific, Ecología, Reciclaje, Basura.

*ABSTRACT:* A brief tour around the 20th Century art work lead us to discover the presence of found objects and waste materials has been deeply bound to some of the most influential changes in Art from collage to new post war art movements, such as the so-called Happening or Land Art. Both hand-in-hand have set up roots for an increased environmental conscience on the artist mind. This article analyses David Kemp's art work, as a sculptor and artist of the assemblage, and looks at the established relations between his work and his precedents. The heterogeneity of his art work production reflects not only the influences of those named tendencies, highlighting his great interest on the surroundings and the environment, but also his belief in the transforming power of art, proper of committed modern artist of his time.

*Keys words:* David Kemp, Assemblage, Objet trouvé, Site-specific, Ecology, Recycling, Junk.

## INTRODUCCIÓN

La presencia del objeto, de la realidad misma en la obra de arte, ha sido un hecho característico de la modernidad desde principios del siglo XX hasta la actualidad. Objetos encontrados se convertían en materia artística e incluso en obras de arte *per se*. Dentro de este universo ilimitado de recursos, el artista se nutre en muchas ocasiones de los detritos de la sociedad, objetos y espacios que han perdido su función. El empleo de materiales desechados se convirtió en práctica habitual ya desde las primeras vanguardias y a partir de los 70 comenzó a vincularse a una conciencia ecológica cada vez más asumida por los artistas actuales, como es el caso de David Kemp. Escultor y artista del *assemblage* de origen inglés, viene desarrollando su obra desde mediados de los 70 hasta nuestros días en el entorno de una zona minera abandonada de Cornualles, cuyos restos materiales le han servido e inspirado para realizar sus creaciones. Para establecer los antecedentes de su obra, indagaremos en las genealogías del arte del *assemblage*, realizado a partir de material encontrado y ligado a algunos de los más significativos cambios del arte del siglo XX. De esta forma, la obra del artista estrecha lazos con unos antecedentes que se remontan a las vanguardias históricas y a las corrientes neodadaístas y nuevas expresiones de los años 50 y 60, en las que empezaba a expandirse el campo de lo artístico hacia una mayor relación con el entorno y la vida. Esta vinculación con la sociedad se convierte en característica muy valorada, e incluso exigida, en todo artista contemporáneo comprometido con su tiempo. En relación a este contexto, analizaremos la obra de David Kemp y de qué manera desarrolla este compromiso a través de su arte.

## EL ARTISTA TRAPERO

El artista trapero se define como aquel que recoge los restos o desechos dejados por la sociedad urbana e industrial para devolvérselos transformados en arte. Esta visión romántica del recolector de basura o chata-

rrero procede de finales del siglo XIX, heredada principalmente de la poesía de Baudelaire, que lo tomó como tema de su obra y como metáfora de su propio trabajo de escritor<sup>1</sup>. Posteriormente, se aplicó también al artista plástico y, a lo largo del siglo XX, ha ido evolucionando hasta la actualidad, donde encontramos una fuerte recuperación de esta figura, hasta tal punto que se ha convertido en la elección de un modo de vida anti-materialista dentro del mundo desarrollado. En el arte actual encontramos un gran número de artistas trabajando a partir de desechos. Aunque el deambular del trapero se contextualizaba en un principio dentro del entorno urbano, David Kemp se desplazó a los márgenes de la civilización, donde se dedicó a recoger los restos de chatarra y maquinaria abandonada de un paisaje convertido en sí mismo en "espacio basura" (Fig.1), al desaparecer por completo la actividad que durante siglos se había desarrollado en él. Cuando los restos comenzaron a escasear, sus amigos y vecinos empezaron a surtir al artista con cualquier trasto que ya no utilizaran. Actualmente, páginas web como eBay son para él una forma recurrente de hacerse con nuevo material para sus obras.



▪ Fig. 1. Ruinas de Levant Mines, cerca de St. Just, Cornualles. Foto: <http://www.davidkemp.uk.com/post-industrial/>

El artista trapero (basurero, recolector, chatarrero...) realiza una labor arqueológica, recuperando aquello que no tiene ya

<sup>1</sup> G. WHITELEY, *Junk: Art and the Politics of Trash*, Londres, 2011, p. 17.

lugar en la sociedad y ha quedado olvidado. De hecho, los objetos que admiramos en los museos, desenterrados tras cientos de años, no son sino la basura de antiguas civilizaciones. El mismo David Kemp describe su obra como *future archeology*. Rogelio López Cuenca habla de la figura del trapero en relación con el trabajo del periodista que recupera archivos para recrear la “otra” historia, la olvidada o la que no se cuenta<sup>2</sup>. Alude al paralelismo, ya señalado por el propio Freud, entre la arqueología y el psicoanálisis, como métodos ambos que tratan de desenterrar lo que parecía muerto y perdido, deteniéndose en lo que, a ojos del resto, parecía banal. Por último, señala que lo importante no es sólo sacar a la luz lo olvidado, sino que lo indispensable es articularlo para hacerlo comprensible y plantear de esta forma cuestiones que lo vinculen con lo contemporáneo. Así también el artista, descontextualizando y reordenando la propia realidad, nos facilita una nueva mirada sobre ella. Algo característico del trabajo de Kemp es que, además de las obras que crea con el material encontrado, escribe historias, mediante las cuales otorga un supuesto origen mítico a sus creaciones o simplemente inventa un cuento que nos revele los significados que encierran<sup>3</sup>. De esta forma, elabora metáforas plásticas y poéticas de nuestra propia sociedad, de sus grandes logros y de sus grandes males. Nos hablan sobre lugares, experiencias, personas; en definitiva, el mundo que nos rodea y nuestra manera de habitarlo. Al recuperar los restos de la civilización, el trapero, como un psicoanalista, ahonda en el subconsciente y en la historia, tanto individual como colectiva.

<sup>2</sup> R. LÓPEZ CUENCA, “Mal de archivo”, *El Observador*, 2013. Consultado el 23 de noviembre de 2013. URL: <http://www.revistaobservador.com/opinion/28-flaneur/8168-mal-de-archivo>.

<sup>3</sup> Estas historias pueden encontrarse en su página web [www.davidkemp.uk.com](http://www.davidkemp.uk.com), en D. KEMP, *Things Reconstructed*, Cornwall, 2002, y en D. KEMP y J. SPALDING, *White Man's Magic. Relics and Reconstructions from The Last Machine Age. David Kemp*. Catálogo de la exposición, Sheffield, 1983.

La autora Gillian Whiteley realiza un interesante análisis sobre la evolución de la basura, en relación con la sociedad y con el arte, como un fenómeno desarrollado desde los comienzos de la era industrial que ha llegado a convertirse hoy día en una amenaza para la propia existencia<sup>4</sup>. Antes, los desechos eran principalmente orgánicos; la basura es un fenómeno relativamente nuevo, fruto de la industrialización y la urbanización de las sociedades capitalistas, caracterizadas por una ingente producción de desechos. La historia de la basura comenzó como una separación de los desechos humanos orgánicos del resto; luego se fue categorizando en higiénica o no higiénica, tóxica o no tóxica. De forma que la basura, concluye Whiteley, “se crea por clasificación”<sup>5</sup>. Por tanto, frente al uso de materiales de desecho en la obra de arte, siempre debemos considerar el contexto del que proceden, con sus particularidades históricas, culturales y geográficas. En el caso de Kemp, la relación con el contexto es siempre fundamental.

La gestión de estos desechos se ha convertido en uno de los principales debates políticos y muchos artistas han adoptado el discurso ecologista como un compromiso moral con la sociedad. En el siglo XXI, “la basura se ha convertido en la metáfora de moda de nuestra sociedad”<sup>6</sup>. Baudelaire recogía en sus poemas personajes marginales de la sociedad, igual que el trapero recogía la basura de la calle. Walter Benjamin, buen conocedor de su obra, consideraba que el objeto de estudio no eran los grandes hombres y los eventos que tradicionalmente ha celebrado la historiografía, sino los detritos de la historia, los restos de la vida diaria de la colectividad<sup>7</sup>. Así, el arte ha ido focalizando su atención no sólo sobre los restos materiales, sino sobre todo lo que la sociedad desecha, lo cual incluye los llama-

<sup>4</sup> G. WHITELEY, *Op. cit.*

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 17.

dos paisajes del deterioro y determinados grupos sociales o comunidades, porque basura es todo aquello que no tiene lugar o se considera inservible. Los artistas vuelven su mirada a ellos no sólo como tema de la obra, sino tratando de intervenir, confiando en el poder transformador del arte. Así lo cree Kemp, que intenta despertar las conciencias a través de sus obras. En este hacer, el arte toma como objeto el "otro" de la civilización, ofreciéndonos así un retrato completo de nosotros mismos<sup>8</sup>.

#### LA VIDA ARTÍSTICA DE LA BASURA

Desde principios del siglo XX, los artistas han tratado de rehabilitar y reevaluar lo perdido, desechado o rechazado, encontrando en ello un interés estético, un reflejo de nuestro propio subconsciente y un acto contra lo establecido, o todo a la vez. Los antecedentes de la obra de David Kemp se encuentran en el arte de las primeras vanguardias y, sobre todo, en el arte después de 1945, principalmente aquellas corrientes etiquetadas como neodadaístas. Buckman lo define como escultor y artista del *assemblage*<sup>9</sup>. Rastreamos los orígenes de este arte, ligado al uso de nuevos materiales, que a su vez dieron lugar a nuevas técnicas con las que se vincula, como el *collage*, el *objet trouvé* o el *ready-made*.

La *Pequeña Bailarina* (1880-1) de Edgard Degas, escultura que incorpora lazo de raso y peluca de cabello natural, se considera uno de sus primeros precedentes en el arte occidental<sup>10</sup>. Pero será durante las primeras vanguardias donde encontremos un uso más extendido de materiales no tradicionales. El cubismo y el futurismo serán de los primeros en introducir objetos de la vida cotidiana.

<sup>8</sup> F. GIL VILLA, *Elogio de la basura. La resistencia de los excluidos*, Salamanca, 2005, p. 111.

<sup>9</sup> D. BUCKMAN, *Artists in Britain since 1945*, Vol. 1, Bristol, 2006, p. 873.

<sup>10</sup> Esto no es aplicable en relación al arte de las llamadas culturas primitivas, en las que la variedad de materiales empleados siempre ha sido mucho mayor que en occidente.

Boccioni expresó su profunda desafección por los materiales habituales: "Debemos destruir la llamada nobleza, totalmente literaria y tradicional, de mármol y bronce... (...) El escultor puede usar veinte o más materiales diferentes si él quiere... (...)...vidrio, madera, cartón, hierro, cemento, pelo, piel, ropa, espejos, luz eléctrica..."<sup>11</sup>. Anticipa casi todo el arte del siglo XX en cuanto al tipo de materiales. Sin embargo, será el cubismo el origen de la senda que seguirá el arte durante buena parte del siglo y donde encontremos con más fuerza el uso de materiales cotidianos a través del *collage* iniciado por Picasso, que posteriormente trasladó a las tres dimensiones por medio de ensamblajes y esculturas construidas. Desde los años 30, se dedicó mucho a la escultura, que realizaba a partir de todo tipo de objetos encontrados, principalmente chatarra<sup>12</sup>, material protagonista en la escultura de esta generación, de la que participa Julio González, con el que colaboró estrechamente. "Trozos de chatarra, muelles, tapas de cerola, cedazos, tornillos y tuercas elegidos cuidadosamente en los montones de basura podían tomar misteriosamente su lugar en estas construcciones. De manera ingeniosa y convincente iban adquiriendo vida con una nueva personalidad. Los vestigios de su origen permanecían visibles, testigos de la transformación que el mago había llevado a cabo: un desafío a la identidad de cualquier cosa y de todas las cosas"<sup>13</sup>. *Cabeza de toro* (1943),

<sup>11</sup> U. BOCCIONI, *Manifiesto futurista*, 1912, en G. WHITELEY, *Op. cit.*, p. 36.

<sup>12</sup> Calvo Serraller habla de una "revolución de la chatarra", cuya preeminencia estética habría pertenecido a Picasso, pero en cuya técnica destacó Julio González, que según el testimonio de su círculo íntimo solía merodear por las afueras de París en busca de chatarra para llevarla a su taller y convertirla en escultura. F. CALVO SERRALLER, *La constelación de Vulcano: Picasso y la escultura de hierro del siglo XX*, Madrid, 2004, p. 137.

<sup>13</sup> R. PENROSE, *Picasso: His Life and Work*, London, 1958. Citado en F. CALVO SERRALLER, *Op. cit.*, p. 67. Es curioso cómo estas palabras coinciden con las del galerista Julian Spalding al definir la obra de Kemp como "objetos reveladores de la expansión de la imaginación": no fuerza los elementos encontrados para que encajen en su nuevo rol, sino que deja que la idea nazca

realizada por Picasso a partir de un sillín y un manillar de bicicleta, es un buen ejemplo de la línea formal que llegará hasta Kemp.

Los artistas comienzan a enfrentarse así a un universo material mucho más amplio, hallando en los desechos y objetos sorprendentes posibilidades expresivas: “con la reivindicación del protagonismo del material en la obra, cobran especial relevancia las connotaciones simbólicas y los lenguajes propios que su uso implica (...) Valores que aporta el material y que a su vez trascienden a un mundo de referencias, significaciones y simbolismos más allá de los datos puramente sensibles”<sup>14</sup>. Por otro lado, el uso de los nuevos materiales supuso para la escultura un gran impacto, propiciando una nueva forma de entender el medio, obligando al artífice a enfrentarse a novedosos procedimientos que requieren otra mentalidad y otro proceso creativo, basados en la construcción, más allá del modelado y la talla, lo cual significa pensar, proyectar y prever de antemano materiales heterogéneos que hay que ensamblar<sup>15</sup>.

La línea del cubismo fue continuada por dadaístas y surrealistas. Los ensamblajes de Kemp se sitúan a medio camino entre la explotación formal cubista y las connotaciones simbólicas y semióticas de los siguientes. Los artistas del dadaísmo y del surrealismo tenían una actitud diferente ante la vida y el arte. Frente al optimismo de futuristas y constructivistas, los dadaístas y surrealistas rechazaban el “progreso” de la sociedad burguesa y civilizada. Los primeros desde la ironía y los segundos mediante el libre fluir de la mente y el subconsciente, en busca de

de ellos. Por ejemplo, el depósito de una moto adquiere una nueva identidad sin perder la suya original: sigue siendo el depósito de una moto y al mismo tiempo es el caparazón de un escarabajo. D. KEMP y J. SPALDING, *Op.cit.*, p. 44.

<sup>14</sup> P. MATÍA MARTÍN (et al.), *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, Madrid, 2006, p. 53.

<sup>15</sup> J. MADERUELO, *Caminos de la escultura contemporánea*, Salamanca, 2012, p. 26.

mundos que escapasen a las leyes de la razón<sup>16</sup>.

El dadaísmo llevó la ruptura hacia consecuencias radicales, transmitiendo sobre todo una actitud<sup>17</sup>. Denunciaban los males de la civilización del progreso y, cultivando el absurdo, reflejaban lo absurdo de la propia sociedad. En su rechazo hacia ésta, incluían al propio arte. Exploraron sus fronteras y en última instancia proclamaron su disolución en la vida, y viceversa. En Alemania, tenían un especial gusto por las construcciones y los montajes, algunos incluso se autodenominaban montadores, como Schwitters, que destacó por sus construcciones o *merzbau*, influencia fundamental en el *junk art* y el arte *povera*. Hausmann desarrolló la técnica del ensamblaje; su obra paradigmática es *El Espíritu de Nuestro Tiempo - Cabeza Mecánica* (1919-20), hecha con madera, metal, piel, cartón y objetos encontrados. Quería satirizar y revelar el lado grotesco y brutal de la humanidad. Dadá estaba en contra de la mecanización del mundo. De la senda del dadaísmo, partió uno de los artistas más determinantes del siglo XX: Marcel Duchamp. Sus *ready-mades*, objetos descontextualizados y desfuncionalizados por la simple elección del artista, marcaron un punto de inflexión en el paradigma estético moderno. Este nuevo gesto terminó por transformar las relaciones tradicionales entre sujeto y objeto. Si el arte tradicional se ha basado principalmente en la representación de la realidad, el arte del siglo XX se caracterizará por apropiarse de la realidad misma, situando “el universo

<sup>16</sup> “Dadaístas y surrealistas se rieron perversamente de cualquier liberador invento mecánico, maquinao o no, pues para estos depredadores del ilusionismo, el más extraordinario artilugio mecánico no era, al fin y al cabo, sino pura chatarra capaz de hacer polvo a un hombre poco avisado”. F. CALVO SERRALLER, *Op.cit.*, p. 137.

<sup>17</sup> El dadaísmo no se puede definir como un estilo sino como “una presencia que se deja sentir en todo espíritu abierto a la espontaneidad creadora dispuesto a ampliar las fronteras del arte y la sensibilidad estética”. S. MARCHÁN-FIZ en el prólogo a R. HUELSENBECK (ed.), *Almanaque dadá*, Madrid, 1992.

entero en el elevado trono del arte"<sup>18</sup>. Esto llevó a muchos a hablar de la muerte del arte, puesto que si todo puede ser arte, entonces nada lo es. Dadá terminaría diluyéndose a favor del movimiento surrealista y la mayoría de sus artistas se incorporaron a él, como Schwitters y Arp, que introdujeron en el surrealismo los procedimientos a base de desperdicios<sup>19</sup>.

El surrealismo explotó las propiedades metonímicas y asociativas de los objetos. Nos legaron el concepto de *objet trouvé*, elegido por sus cualidades "maravillosas", sus construcciones "fantásticas" y sus insólitas asociaciones de objetos en la línea de Lautréamont, destinadas a despertar lo escondido en el subconsciente. Este objeto, por sí mismo, o en relación con otros, era capaz de establecer metáforas plásticas, con el mismo poder evocativo que una metáfora en poesía. El gesto que realiza Duchamp con el *ready-made* era, al menos en principio, mucho más nihilista, ni siquiera movido por un fin estético. El surrealismo fue más allá y su influencia se deja sentir en todo el arte posterior, incluso en nuestro artista. No en vano Breton hablaba de situar el objeto encontrado en el "espacio del inconsciente", como "residuos visuales" de una experiencia pasada que vuelve en sueños. Como ejemplos de construcciones surrealistas, *Personnage* (1931) o *Project pour un monument* (1954), de Miró.

Aquella generación del hierro de la escultura comenzada por Picasso y González fue continuada por Calder<sup>20</sup>, el primer Giacometti de los años 30 y David Smith, representante de la escultura norteamericana de los años 40, heredero de la escultura construida cubista a través sobre todo de la vía de Julio González. Empleaba restos de maquinaria y materiales de la industria pesada y siderúrgica, creando

obras de gran peso y tamaño, inéditas hasta entonces. Durante la posguerra, parecía obvio que la escultura seguiría la senda formalista marcada por cubistas, constructivistas, la generación de los 30 y la nueva generación encabezada por Smith. Sin embargo, la escultura es mucho más lenta que la pintura en responder a la situación de posguerra y se encuentra con una gran falta de cohesión o definición. Aunque seguiría sintiéndose atraída por el "ethos de la chatarra"<sup>21</sup>, como John Chamberlain y R. Stankiewicz, se caracterizará, sobre todo, por una incesante experimentación con nuevos materiales. Esta situación no gusta al crítico de arte Clement Greenberg, afamado defensor del formalismo, que opinaba que la escultura no estaba llevando la senda correcta que conduciría a una ruptura pareja a la de la Escuela de Nueva York en pintura.

Lo que ocurre en los años 50 en Estados Unidos son estas nuevas experimentaciones con los materiales y los formatos. Este nuevo rumbo del arte se produce por un cambio de fuentes: del surrealismo, preocupado por el subconsciente y centrado en la figura del artista -como Jackson Pollock, máximo representante del expresionismo abstracto-, se pasa al dadaísmo, preocupado por explorar las fronteras del arte. Algunos artistas se dedicaron a seguir la tradición del *collage*, el objeto surrealista y el *ready-made* sin alejarse mucho de sus orígenes, pero la mayoría pasaron a formar parte de ese nuevo paradigma del arte denominado como neodadaísmo<sup>22</sup>, que los definía como herederos del espíritu humorístico de dadá, de Duchamp y del objeto surrealista. Sus mejores representantes fueron Jasper Johns y Robert Rauschenberg, quien reconocía que hacer obras con desechos le daba la oportunidad de trabajar en el espacio entre el arte y la vida. En Europa, sucedía

<sup>18</sup> Cita del artista Jean Arp en H. READ, *La escultura moderna*, México, 1966, p. 120.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p.71.

<sup>20</sup> Antes de instalarse en París, Calder ya se había interesado por la chatarrería industrial y, una vez allí, mantuvo siempre contacto con Picasso y González. F. CALVO SERRALLER, *Op. cit.*

<sup>21</sup> E. LUCIE-SMITH, *Movimientos en el arte desde 1945*, Buenos Aires, 1979.

<sup>22</sup> "Rechazaron la alienación y la individualidad del arte (...) abogando por un arte más expansivo e inclusivo, apropiándose de materiales antiartísticos, englobando la realidad cotidiana y aplaudiendo la cultura popular". A. DEMPSEY, *Estilos, escuelas y movimientos*, Barcelona, 2008, p. 202.

algo parecido a través de un grupo de artistas denominados bajo el nombre de nuevo realismo francés, en cuyo seno se comenzó a hablar por primera vez de un arte expresamente hecho a partir de basura: el *Junk Art*. Destacan Arman y Cesar Balduccini.

Llegados a 1960, los críticos se encuentran con un panorama bastante heterogéneo y complejo de definir. Sin embargo, hubo alguien que se percató de algo común a muchos de estos artistas: el concepto de *Assemblage*. Fue William C. Seitz, que comisarió en 1961 para el MoMA de Nueva York la exposición *The Art of Assemblage*, que supuso el afianzamiento del concepto y su aceptación como técnica legítima. Definió el término como “todas las formas de arte compuesto y maneras de yuxtaposición” y como un lenguaje de artistas jóvenes impacientes, hipercríticos y anarquistas, que relaciona con la cultura Beat por la técnica, la unión entre arte y vida y el empleo de motivos y objetos cotidianos, particularmente en forma de basura. Para Seitz, el ensamblaje de basura “hablaba”<sup>23</sup>. No obstante, la carga ideológica o crítica dependerá siempre del contexto, apunta Whiteley. El término, por cierto, aunque usado por el pintor americano Arthur Dove en 1925, se suele atribuir a Jean Dubuffet, que lo empleó en 1953 para definir sus composiciones con alas de mariposa. Seitz lo eligió porque era más amplio que *collage* y más específico que “construcción”, subrayando la acumulación de elementos aún reconocibles por separado.

La exposición pretendía establecer las líneas históricas y contemporáneas del *Assemblage*, por eso incluyó *collages* y *ready-mades*. Entre los artistas: Kurt Schwitters, Joseph Cornell, Marcel Duchamp, Man Ray, Jean Dubuffet, Louise Nevelson, Enrico Baj, Alberto Burri, Ettore Colla, John Latham, Daniel Spoerri, Eduardo Paolozzi, etc. Aun así sólo había artistas de Estados Unidos y Europa. Durante los 60, encontramos artistas trabajando el *assemblage* en Australia, como Mike Brown y Colin Lacey, o en Canadá, como Al Neil, artista polifacético y ávido recolec-

tor de basura. En Gran Bretaña, contexto de nuestro artista, destacaron tres artistas por trabajar extensivamente con basura y técnicas de *assemblage* entre mediados de los 50 y los 60: George Fullard, Bruce Lacey, constructor de *assemblages* mecánicos, y el mencionado Eduardo Paolozzi, que para la crítica Jasja Reichardt, fueron los escultores más significativos de los 60<sup>24</sup>. No obstante, la tradición americana y anglosajona de finales de los 60 avanzaría por una escultura pesada, en la línea de David Smith y Anthony Caro, principalmente abstracta, al contrario que el resto de Europa en general. Esta influencia se puede apreciar en las grandes esculturas públicas de Kemp, pero nunca en la línea de la abstracción.

El *Assemblage* no sólo favoreció la transición hacia el paradigma neodadaísta al provocar una reconsideración radical de los formatos, sino que por ello mismo supuso un punto de partida para dos conceptos: el medioambiente y el *Happening*. Críticos e historiadores coinciden en señalar esta sensibilidad del *assemblage* y el *collage* hacia la creación de ambientes y *happenings*<sup>25</sup>: los artistas empleaban los “restos” de la ciudad y la vida cotidiana para crear esculturas, performances chamánicas y eventos espontáneos, a veces explorando las propiedades formales, materiales y físicas de los objetos para propósitos estéticos, antiestéticos, o explotando sus propiedades asociativas, para abordar temas de política, género e identidad. Las acciones y entornos solían envolver o involucrar a los ensamblajes. El arte, cansado de su propio ensimismamiento, terminó por salir en busca de la naturaleza. Así surgieron nuevas categorías como el *Land Art*, que Robert Smithson definió como el arte que toma forma a través de la exploración de “lugares” y que se acerca a los diversos recursos del mundo natural e industrial sin concepciones apriorísticas sobre cuáles son los materiales “artísticos”<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>26</sup> P. WOOD, (et al.), *La modernidad a debate: el arte a partir de los años cuarenta*, Tres Cantos (Madrid), 1999,

<sup>23</sup> G. WHITELEY, *Op. cit.*, p. 31.

Rosalind Krauss definió los nuevos fenómenos como la “expansión del campo escultórico”, por superar la lógica interna de la escultura tradicional, del monumento, conmemorativo, simbólico, representativo y asentado en un lugar específico<sup>27</sup>.

En el arte actual, el uso de la basura como material o tema de la obra otorga amplias posibilidades a los artistas, que pueden abordar el proceso creativo desde una visión puramente estética o bien desde la intención de crítica. Sirva como ejemplo la exposición celebrada en San Sebastián en el año 2009, *Revolviendo en la basura: residuos y reciclajes en el arte actual*, en la que diferentes artistas y colectivos, como Chris Jordan, Donna Conlon, Vik Muniz, Ester Partegás o Basurama, abordan la relación entre arte, residuos y reciclaje desde diferentes puntos de vista.

#### LA OBRA DE DAVID KEMP: “CONSTRUYENDO UN AYER MEJOR”

David Kemp (Fig.2) recela del arte con mayúsculas, incluso puede que en algún momento de su conversación lo llame *rat* (rata), invirtiendo el orden de las letras. Así lo relata Julian Spalding en el texto que escribió para uno de sus catálogos<sup>28</sup>. Como algunas vanguardias históricas, corrientes de posguerra y artistas actuales, rechaza la autonomía del arte, el llamado “arte por el arte”, declarando un compromiso moral con su entorno. A través de su obra, pretende focalizar la atención sobre ciertas realidades negativas de nuestra humanidad, pero con el espíritu positivo y humorístico que desprenden sus ingeniosas creaciones. Él mismo define de esta sencilla manera su trabajo: “me gusta reciclar cosas y encontrar nuevos usos para lo que se ha desechado. Algunas cosas dicen algo sobre su entorno, y otras se convierten en algo más”<sup>29</sup>.

p. 200.

<sup>27</sup> R. E. KRAUSS, “La escultura en el campo expandido”, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, 2006, p. 292.

<sup>28</sup> D. KEMP y J. SPALDING, *Op.cit.*, p. 44.

<sup>29</sup> D. KEMP, *Op.cit.*, p. 2.



▪ Fig. 2. David Kemp junto a la entrada de su taller. Foto: D. KEMP, *Things reconstructed*, Cornwall, 2002.

No siempre se dedicó a esta labor artística. Kemp nació en Londres en 1945, pero pasó su infancia en Canadá. Posteriormente, regresó a Inglaterra, donde asistió a una escuela secundaria para chicos. Durante cuatro años formó parte de la Marina Mercante, que finalmente abandonó para estudiar pintura en las escuelas de arte de Wimbledon y Farnham. Sin embargo, su dedicación principal ha sido la escultura y el arte con objetos, aunque sigue realizando acuarelas y óleos inspirados por el entorno y el mar, al que continuaría sintiéndose muy vinculado.

En 1973 se trasladó a la costa atlántica de West Cornwall (Cornualles), cerca de St Ives, una zona que durante siglos había sido un importante centro minero desde época medieval y que formaba parte de lo que se denominó como “el país del estaño”, declarado Patrimonio de la Humanidad por la Unesco en 2006. Hoy día su economía se inclina principalmente a favorecer el turismo, atraído por sus admirables costas. Estableció

su taller en una antigua construcción de las minas, en la parte más suroccidental, junto al acantilado de Botallack, en el llamado *Land's End*, el equivalente británico del Finisterre español. Desde entonces, se ha dejado inspirar por el paisaje natural y las ruinas de la industria minera. En su taller, formado por un patio y un interior, acumula las chatarras que recoge del entorno. De esta manera, ayuda a limpiar el paisaje a la vez que se nutre de material para su obra.

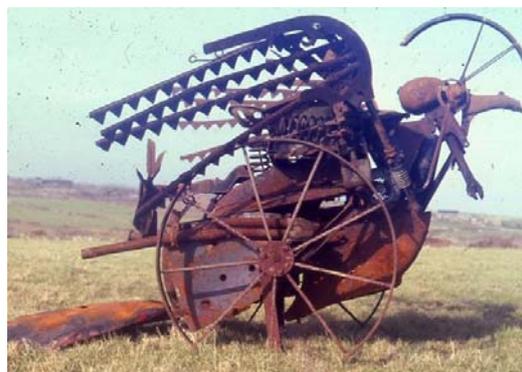
En el libro *Behind the Canvas, 40 Artists working in West Cornwall*, publicado en 2001, los autores recogen una cita del artista que nos sirve para profundizar un poco más en su filosofía de trabajo y que enlaza perfectamente con ese proceder del traperero del que hablábamos al comienzo: “Comencé haciendo cosas de chatarra hace años porque era gratis y fácilmente disponible. Nuestras vidas están llenas de cosas y lo que tiramos a la basura dice tanto como lo que guardamos. El desordenado ‘lenguaje de las cosas’ está lleno de pistas que cuentan historias sobre nosotros mismos y la manera en que vivimos. Estoy muy interesado en encontrar maneras de poner objetos delante de la gente que pueden comunicar ideas sobre el lugar que compartimos. Algunas cosas son divertidas y otras dan miedo. Las cosas que hacemos cambian el mundo”<sup>30</sup>.

Aparte de su obra pública, parte de su colección se encuentra recogida en el Northern Arts y en galerías públicas de Glasgow, Manchester, Sheffield y Wolverhampton, entre otras. Ha recibido varias becas como artista residente desde 1981 y ha participado en exposiciones colectivas e individuales en Graves Art Gallery (Sheffield); Manchester City Art Gallery; Glynn Vivian Art Gallery (Swansea); MacLellan Galleries (Glasgow) y Newlyn Art Gallery, entre otras. En 1995, sufrió un importante revés en su carrera cuando unos vándalos entraron en su taller y lo

incendiaron, provocando así la destrucción de gran parte de sus veinte años de trabajo.

#### LA MAGIA DEL HOMBRE BLANCO. RELIQUIAS Y RECONSTRUCCIONES DE LA ÚLTIMA EDAD DE LA MÁQUINA.

Kemp trabaja muy a menudo con series de obras. Una de las más representativas es la denominada *La Magia del Hombre Blanco. Reliquias y reconstrucciones de la última edad de la máquina (o del hierro)* (Figs. 3, 4 y 5). Está compuesta por los artefactos y “seres” creados a partir de la chatarra y la maquinaria que encontraba en el entorno minero abandonado de su taller. El artista las define como “reliquias” de civilizaciones pasadas que, una vez re-ensambladas, exhibe como artefactos etnográficos y arqueológicos de una sociedad extinguida y ficticia que él mismo inventa a través de sus relatos. Al mismo tiempo, no son sino los restos de nuestra propia civilización, los mismos que podría encontrar un arqueólogo de una sociedad futura. Este doble sentido es el que se encierra en su concepto *future archeology*, que define como “artefactos de una serie continua de ‘museos del futuro’, reconstrucciones de la tecnología, mitología, etnología, tótems y cultos del consumidor de la última edad del hierro”<sup>31</sup>.



▪ Fig. 3. David Kemp, *Ornithopter*. De la serie *Reliquias de la última edad de la máquina*. Foto: <http://davidkemp.uk.com/post-industrial/>

<sup>30</sup> S. BRITAIN y S. COOK en *Cornwall Artist Index*. Consultado el 29 de enero de 2014. URL: <http://cornwallartists.org/directory/k?page=1>.

<sup>31</sup> D. KEMP, *Op.cit.*, p. 30.



▪ Fig. 4. David Kemp. *Unkel Sam* y *Sarcophagus of Kulture Vulture*. De la serie *Reliquias de la última edad de la máquina*. Foto: <http://davidkemp.uk.com/works/nggallery/david-kemp/the-tribe-that-held-the-sky-up>



▪ Fig. 5. David Kemp, *Birdman*. De la serie *Reliquias de la última edad de la máquina*. Foto: <http://www.davidkemp.uk.com/works/nggallery/david-kemp/the-tribe-that-held-the-sky-up>

Uno de esos relatos que escribe el artista para acompañar las piezas es la presunta memoria de la supuesta expedición arqueológica que habría encontrado los restos, en la

que además describe las labores de reconstrucción y re-ensamblaje llevadas a cabo por el ficticio “Departamento de Reconstrucción”, cuyo lema es “Construyendo un ayer mejor”. El resultado de la reconstrucción han sido diferentes artefactos, especies y seres de esta antigua edad de la máquina, cada cual con sus correspondientes nombres y habilidades<sup>32</sup>.

Un tema común a casi toda su obra y especialmente característico de esta serie es la relación entre tecnología y mitología o la tecnología como la nueva diosa madre de nuestra civilización. “Kemp ha ahondado más allá en nuestra edad de alta tecnología, creando imágenes del último ídolo del hombre, adorado con fe ciega y terror final”<sup>33</sup>. La antigua civilización descubierta en el ficticio yacimiento arqueológico es denominada como *La tribu que sostenía el cielo*, cuya leyenda cuenta los avatares de esta sociedad condenada a la desaparición por la propia grandeza de sus poderes. Una irónica metáfora de nuestra propia sociedad tecnificada, a la vez que una reflexión sobre el devenir de las civilizaciones y su paso por el tiempo.

David Kemp ha trazado todos los detalles de su juego artístico, en el que nos invita a participar, aun siendo conscientes de la trampa, con una mirada libre de prejuicios, dispuestos a reflexionar y cuestionarnos acerca del mundo que habitamos. Estos ensamblajes se han relacionado con el trabajo de etnólogos y arqueólogos e incluso se han llegado a exhibir en el museo, conscientemente, como auténticos restos arqueológicos. En este sentido, podemos relacionarlos con los trabajos del fotógrafo Joan Fontcuberta, muy dado a realizar este tipo de “engaños artísticos”, a través de los cuales plantea cuestiones acerca de la relación entre fotografía y realidad o sobre el

<sup>32</sup> En el catálogo a la exposición de Sheffield en 1983 encontramos un gran número de fotografías de estos supuestos seres animados, casi con un carácter cinematográfico en las que se recrea una puesta en escena para cada uno de ellos y se definen sus correspondientes habilidades y funciones. Muchas de estas obras se perdieron en el incendio de 1995. D. KEMP y J. SPALDING, *Op.cit.*

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 44.

discurso legitimador del museo y la obra de arte. Como ejemplo, sus series *Fauna*<sup>34</sup> y *Sputnik*. Remontándonos más atrás en el arte del siglo XX, existe un curioso paralelismo entre esta serie y la instalación *Patio & Pavilion*, creada por Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi y el matrimonio de arquitectos Smithson para la exposición *This is Tomorrow*, que tuvo lugar en la Whitechapel Gallery de Londres en 1956<sup>35</sup>. La instalación estaba formada por un espacio creado *ad hoc* en el que parecían encontrarse los restos arqueológicos de un lugar devastado por una catástrofe nuclear. El público experimentaba un efecto que era a la vez primitivo, moderno y postapocalíptico, semejante al que transmiten las creaciones de Kemp mediante su unión entre primitivismo y tecnología.



▪ Fig. 6. David Kemp, *Máscara Tailight Society*. Foto: D. KEMP, *Things reconstructed*, Cornwall, 2002.

<sup>34</sup> A. JIMÉNEZ, "Fauna de Joan Fontcuberta en el Museo Universitario del Chopo", *Inkult Magazine*, 2012, consultado el 23 de junio de 2015. URL: <http://inkultmagazine.com/blog/fauna-de-joan-fontcuberta-en-el-museo-universitario-del-chopo/>

<sup>35</sup> El matrimonio diseñó un espacio simbólico que Henderson y Paolozzi llenaron de objetos siguiendo la estética del *as found* o lo «así hallado» creado por los Smithson, una relectura del *objet trouvé*. Estos objetos son los "signos de ocupación" del espacio que revelan la forma en que ha sido habitado. También relacionaron el concepto de *as found* con la escultura como "organización de cosas metálicas halladas". A. SMITHSON y P. SMITHSON, "Lo 'así hallado' y 'lo hallado'", en E. WALKER (ed.), *Lo ordinario*, Barcelona, 2010, p. 97.

Dentro de su producción, encontramos una extensa colección de máscaras (Fig.6), también relacionadas con esta misma serie, que destacan por su especial sentido del humor y expresividad, fruto del ingenio con que han sido ensamblados los objetos que las conforman. Estas máscaras, así como una serie de obras tipo tótem, estrechan lazos con el arte de las culturas denominadas primitivas, caracterizados por el uso de una heterogeneidad de materiales mucho mayor que el del arte occidental. Esta variación técnica es la que observamos, asimismo, en las esculturas construidas de cubistas y surrealistas, que explotan las cualidades formales y metonímicas de los objetos encontrados, y su significación, más que simbolismo, con respecto a la vida cotidiana, como hace Kemp. El historiador y crítico de arte Herbert Read relacionó las esculturas construidas de Picasso de los años 30, que después de todo no serían tan formalistas, con el arte de las culturas animistas, reconociendo en las obras del artista un carácter "mágico" como el de los ídolos tribales<sup>36</sup>. "Magia" en los términos en los que la describe Levi-Strauss: "nunca fue ni es un sustituto de la ciencia, sino más bien una actividad constructiva, que desempeña una función social específica"<sup>37</sup>. Según filósofos y antropólogos como Strauss, la finalidad de los objetos y de los rituales mágicos es la de despertar las emociones en el grupo para transformarlos en agentes específicos de la vida práctica de la comunidad. Según Read, "la interpretación de la magia como ciencia primitiva ha sido sustituida en nuestra época moderna por una teoría que la considera una característica permanente de los grupos colectivos, aliada próxima al arte"<sup>38</sup>. Ésta es la magia que reside en los ensamblajes de Kemp, que bien podrían ser los ídolos de nuestra propia época, formados por objetos de la vida cotidiana, a los que ha dotado de un cierto halo de vida o de ánima, "una fuerza de significación social, que es el vitalismo que proyectamos so-

<sup>36</sup> H. READ, *Op. cit.*, p. 70.

<sup>37</sup> C. LEVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, Paris, 1962 en *Ibidem*.

<sup>38</sup> H. READ, *Op. cit.*, p. 70.

bre los objetos y que el artista transmite a su obra, que va más allá de la belleza por su poder de expresión conmoviendo los sentidos”<sup>39</sup>.

Otro tanto ocurre con los objetos de otra de sus series más representativas: *Uncertain Instruments* o *Instrumentos inciertos* (Fig.7), formada por los supuestos artefactos de *La tribu que sostenía el cielo* y por objetos provenientes tal vez de un “mundo paralelo cercano”, como los define el artista, que no han sido creados aquí ni han sido nombrados, por tanto no tienen función ni han transformado nuestra existencia. La variedad estilística y material de los *assemblages* de esta serie es amplia. Muchos de ellos, definidos como de estilo “electro rococó”, realizados a partir de piezas de ordenadores, los concibe como los “santuarios” y “objetos votivos” de esta ancestral civilización tecnológica, que remite a la nuestra propia. El *leitmotiv* de esta serie es el poder de la tecnología y la electricidad como transformadora de nuestra vida, destructora en ocasiones, y nuestra veneración cada vez mayor por ellas. La particularidad de esta serie, a diferencia de la anterior, es que las sugerentes combinaciones de los objetos enlazan en mayor medida con cierta poética surrealista, ya que el artista se muestra propenso a metáforas plásticas de una mayor carga semántica y simbólica, que en ocasiones parecen encerrar alguna trascendencia psicológica o misterio.



▪ Fig. 7. Instalación en la Newlyn Art Gallery de la serie *Uncertain Instruments* (2002). Foto: <http://www.davidkemp.uk.com/works/nggallery/david-kemp/uncertain-instruments>

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 163.

## ESCULTURA PÚBLICA

Kemp ha realizado numerosas esculturas de encargo para espacios públicos, en su mayoría de gran tamaño, siguiendo la tradición escultórica inglesa de posguerra. Se caracterizan por su carácter de obras *site-specific*, concepto relacionado con el *Land Art* que define la vinculación específica de una obra con el lugar en el que se emplaza. Las esculturas públicas de Kemp están especialmente vinculadas con el espacio que ocupan, tanto física como simbólicamente. Las realiza a partir de materiales recogidos en el entorno, ahondando así en la “cultura territorial” del lugar<sup>40</sup>, de manera que a través de la escultura devuelve al lugar una parte de su historia y su identidad frente a la pérdida de sentido del “no-lugar” en que se había convertido<sup>41</sup>, estableciendo una relación ética con el paisaje y el entorno, a la vez que emocional<sup>42</sup>.

La primera obra dentro de esta categoría fue la *Cabaña del Hombre Pájaro* (*Birdman's Hut*), que realizó gracias a una beca para trabajar en el bosque de Grizedale en 1981, donde antes que él trabajaron otros artistas del *Land Art*, como David Nash o Andy Warhol. Esta obra está más relacionada que el resto con la categoría *Land Art* por su especial carácter *site-specific* y su concepción de obra efímera, destinada a la ruina. La construyó a base de restos encontrados en el bosque (maderas, piedras, plumas de ave...). La cabaña es la “residencia” del *Hombre Pájaro de Botallack*, definido por el artista como una especie de “chamán post-tecnológico” de la última edad de la máquina que combinaba mitos antiguos, reliquias del pasado lejano y la compañía de los pájaros para reinventar

<sup>40</sup> J. NOGUÉ (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid, 2008, p. 19.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> “En el paisaje se entrelazan naturaleza y cultura, pero también las dimensiones éticas de un uso práctico de la naturaleza y las propias de una experiencia y configuración estéticas: el paisaje siempre es naturaleza real –y, en consecuencia, relación social con esta realidad– y, a la vez, posee una dimensión estética”. *Ibidem*, pp. 20-21.

el vuelo. Según cuenta el propio autor en su página web (que invito a visitar), fue aquí cuando comenzó a gestar sus ideas acerca del contexto y la construcción de esculturas *site-specific*, así como el interés por el reciclaje, los futuros postindustriales, la narración de historias y las conexiones entre mitología y tecnología<sup>43</sup>.

A través de su obra pública, Kemp redefine o reinterpreta la noción de monumento con esculturas como *The Old Transformers* (1990) o *King Coal* (1992) (Fig.8). Los primeros son dos gigantes realizados con viejos transformadores de las antiguas industrias siderúrgicas de Consett, que un día fueron las más grandes de Europa. El segundo es una cabeza de nueve metros que construyó con ayuda de voluntarios locales, involucrando así a la comunidad en el proceso artístico, y con restos encontrados en el entorno de la estación abandonada de Pelton Fell, antiguo pueblo minero del carbón: sillería del puente demolido de la vía férrea y de un horno de cal, un ventilador de 15 toneladas de una mina de carbón y 8 palas de minero. Estas esculturas se convierten no tanto en símbolos como en hitos que hablan de una determinada experiencia de la vida en ese lugar, en este caso su tradición industrial y obrera, más allá de una simple representación figurativa, anecdótica o descriptiva de la historia.



▪ Fig. 8. David Kemp, *King Coal* (*Rey Carbón*). Foto: D. KEMP, *Things Reconstructed*, Cornwall, 2002.

<sup>43</sup> URL: <http://www.davidkemp.uk.com/>

Una serie especialmente ligada a la experiencia es *Sabuesos de Geevor*, realizados con las botas de los antiguos trabajadores de la mina de estaño de Geevor, que cerró en 1990 después de casi dos mil años de actividad. El autor las define como “reliquias de una vasta mano de obra subterránea que raramente vio la luz del día. Cada uno de estos sabuesos (formados por siete botas) alimentó a tres familias y media. Liberados de sus labores subterráneas, ahora deambulan por los acantilados buscando un buen trabajo”<sup>44</sup>. Posteriormente, el Consejo de Cornwall le encargó una réplica en bronce para una plaza en Redruth, donde podemos encontrarlos aún hoy.

Terminamos este apartado con una serie de esculturas públicas que destacan por sus elementos cinéticos. La escultura cinética, de la que no hemos hablado en los antecedentes, se desarrolla entre los años 50 y principios de los 70, y abarca una buena cantidad de categorías de objetos. Sin embargo, una escultura mecánicamente accionada se puede rastrear por lo menos hasta principios de 1920. Sus antecedentes son tanto constructivistas como dadaístas. Algunos *readymades* de Duchamp eran móviles, como su *Rueda de bicicleta* (1913). El arte cinético de posguerra ha tendido a reflejar esta doble ascendencia. Uno de los principales precursores es Alexander Calder, relacionado con el movimiento surrealista, conocido como el inventor de los “móviles”, que se relacionan principalmente con el “instinto de juego”, que Schiller identificaba con la libertad esencial y la esencial humanidad de la obra de arte. Las influencias desde dadá hasta Calder se aprecian en los mecanismos desencajados de Jean Tinguely (miembro del nuevo realismo), que debe mucho a las obras dadaístas de Picabia de entre 1917 y 1919, por sus materiales y su sentido del humor<sup>45</sup>. Las máquinas-escultura de Tinguely son uno de los precedente más cercanos a la obra de Kemp, no sólo formalmente sino en su crítica de carácter satírico contra la sobrepro-

<sup>44</sup> D. KEMP, *Op.cit.*, p. 45.

<sup>45</sup> E. LUCIE-SMITH, *Op. cit.*, p. 179.

ducción inútil de materiales y objetos de la sociedad industrial y capitalista. Cuando sus esculturas cinéticas quedan en reposo parecen estar ocultando su esencia o su razón de ser. Aunque buena parte de las obras de Kemp tienen elementos cinéticos, hay ciertas esculturas públicas que destacan especialmente por este carácter como *The Navigators* (1985), situada en la Hay's Galleria, antiguo muelle del puerto de Londres. Una fuente cinética de 18 metros de alto con forma de pez que recuerda a los buques que atracaban en el puerto. Kemp se inspiró en la historia del muelle, los relatos del comercio marítimo y las aventuras de época victoriana, combinando la fantasía, los monstruos marinos, el hombre y la máquina, influenciado todo ello por las historias de Julio Verne.

#### "TEATRO PAISAJE" Y EXTRAÑAS PLANTACIONES

La influencia del arte del *Happening* surgido en el contexto de los años 60 se deja sentir también en David Kemp. Ha colaborado con proyectos teatrales realizando el vestuario y los decorados, elaborados a partir de la basura recogida en las playas de West Cornwall, donde luego se llevaban a cabo las representaciones. *Ghost Nets* (Fig.9) (redes fantasma), realizada en 1996, cuenta una historia sobre la polución marina y es la primera de una serie de producciones al aire libre realizadas en colaboración con Bill Mitchell, por entonces director del Kneehigh Theatre, que inició y desarrolló las ideas acerca de un "teatro paisaje" *site-specific* sobre la contaminación marítima. En estos proyectos es donde se aprecia más claramente la conciencia ecológica y la relación entre arte, vida y entorno que se crea en la obra de Kemp y que lo enlaza con las prácticas artísticas desarrolladas principalmente desde los 70 hasta la actualidad. Por ejemplo, el colectivo Basurama realizó en 2009 una instalación en el paseo marítimo de Santo Domingo de una gran ola de envases de plástico recogidos en el Malecón, como un tsunami de basura, o el colectivo Yodogawa Technique, que presentó para la Trienal de Setouchi en Japón en

el año 2010 un enorme pez realizado a partir de envases de plástico, cables, juguetes y otros desperdicios rescatados del mar.



• Fig. 9. Representación de *Ghost Nets* en una playa de Cornualles. <http://www.davidkemp.uk.com/works/nggallery/david-kemp/outdoor-theatre>

Esta conciencia y preocupación por el medioambiente y la ecología se transmiten así mismo muy especialmente a través de una serie de esculturas públicas en forma de plantas. Para el Eden Project de St Austell (Cornualles), en el que los visitantes podían ver plantas procedentes de todo el mundo, le encargaron dos proyectos de los que destacamos el realizado en el 2000: *Flexiplant, Paisajes Instantáneos* (Fig.10), una instalación temporal basada en la yuxtaposición entre lo "real" y lo "artificial", que se retiraría cuando crecieran las plantas reales que habían sido sembradas en ese mismo lugar. Según el propio autor, la idea surgió una noche como un comentario irónico sobre las modernas "plantaciones arquitectónicas" y la "conveniencia" del plástico y lo artificial en nuestras vidas. Las "plantas" estaban realizadas con materiales de plástico, concretamente tuberías de drenaje del terreno, como las que se extendían bajo el suelo de Eden Project<sup>46</sup>. Algunos visitantes, al verla, desaprobaron enérgicamente la instalación.

<sup>46</sup> Frente a los costosos cuidados que requieren las plantas de verdad, *Flexiplants* sintéticos se definen como "la respuesta del hoy a los programas de plantaciones modernos donde, con frecuencia, se requieren efectos instantáneos (...) son de bajo mantenimiento, fáciles de instalar y se encuentran en una variedad de formatos (...) Disponibles en una gran gama de colores moder-



▪ Fig. 10. David Kemp, *Flexiplant, Paisajes instantáneos* (2000). Instalación en el Eden Project de St. Austell, Cornwall. Foto de la autora.



▪ Fig. 11. David Kemp. Conjunto y detalle de *The Hanging Baskets of Basildon*. Foto: <http://www.davidkemp.uk.com/the-hanging-baskets-of-basildon/>

Kemp reflexiona así sobre la presencia del plástico y lo artificial en nuestras vidas a través de un humor y una ironía cercanos al arte pop, aunque probablemente más crítico bajo su sarcástica complicidad.

#### OBRA RECIENTE

Terminamos este breve análisis de su obra con su serie más reciente, que comenzó

nos y brillantes, en plástico fácil de limpiar, pueden ser combinados con suelo sintético para dar una solución colorida a los problemas de plantado para todas las estaciones. Puede usarse en arcenes de autopistas y áreas de descanso; como elementos decorativos de una rotonda; en universidades y parques empresariales; centros comerciales; programas de plantación urbana, y en casi cualquier sitio". D. KEMP, *Op.cit.*, p. 28.

a realizar en el verano de 2010. Se trata de *El Jardín de las Delicias de Plástico*, que se incluye dentro de esa categoría de "plantas", inspiradas esta vez en la tabla de *El Jardín de las Delicias* de El Bosco y en la diversidad de la vida vegetal.

Para esta ocasión, el artista ha acudido a las tiendas del "todo a cien" británicas en busca de los materiales de su obra: artículos de uso doméstico realizados con plástico de baja calidad. A partir de una relectura y actualización del cuadro de El Bosco, reflexiona, a través de un lenguaje y una poética más cercanos al surrealismo y a una estética *kitsch*, sobre los males de nuestra sociedad relacionados con el consumismo y la artificialidad que nos seduce, principalmente, a través de la publicidad. Una de las construcciones que forma parte de este "jardín" es *The Hanging Baskets of Basildon* (Fig.11), que llegó a incluirse en la exposición *British Surrealists*, celebrada en 2012 en la Falmouth Art Gallery de Cornwall, junto a las obras de los más destacados británicos relacionados con el surrealismo: Paul Nash, Cecil Collins, Ceri Richards, Roland Penrose, John Tunnard, Ithell Colquhoun y Eileen Agar.

#### CONCLUSIONES

Podemos concluir que los rasgos que mejor podrían sintetizar su obra, más allá de

lo puramente formal, serían, por un lado, el sentido del humor que desprenden sus historias e ingeniosas creaciones, aunque sea un "humor serio" que pretende reflejar la locura y los excesos de este mundo, encerrando un compromiso moral con su entorno. El otro rasgo sería la imaginación, que nace de su mirada, y que es el impulso para transformar lo encontrado.

Otro aspecto que se ha revelado importante ha sido el carácter "mágico" de sus *assemblages* y esculturas que "focalizan y cristalizan, no tanto emociones personales como públicas, en relación con la sociedad, no como representación del mundo exterior, ni de la conciencia o del sentimiento personal del artista, sino más bien como catalizadores de una conciencia colectiva"<sup>47</sup>. Esta descontextualización y reordenación de los objetos hace que la realidad se presente ante el espectador cargada de mensajes antes ocultos, o tal vez novedosos. Kemp, como el artista trapero, realiza un psicoanálisis de la sociedad a través de sus restos para situarnos ante el mundo con una nueva mirada, que nos lleve a reflexionar e interrogarnos sobre nuestro habitar en él. Su concepto de *future archeology* es profundamente significativo a este respecto. Por otro lado, los relatos que escribe ayudan a reforzar el significado de las obras y a realizar la conexión entre pasado y presente.

La relación entre arte, basura y reciclaje ha experimentado una significativa evolución a lo largo del siglo XX por el que hemos realizado un breve recorrido, como antecedentes de la obra de Kemp. Descubrimos en él un espíritu heredero del neodadaísmo que le impulsa a una creación libre y espontánea, pero comprometida con el entorno y la vida, dispuesto a despertar las conciencias. En esta evolución, la técnica

del *assemblage* se ha revelado como fundamental, vinculada, asimismo, a la aparición de dos conceptos cada vez más importantes: el medioambiente y el *Happening*, en los que se hacía más fuerte la conexión entre arte y entorno. Sus construcciones públicas son el ejemplo perfecto de la redefinición moderna del monumento y destacan por su especial carácter de obra *site-specific*, profundamente vinculadas al lugar y a su historia. Por otro lado, los proyectos de "teatro paisaje" en los que ha colaborado son una más que interesante aportación para el mundo del *Happening*, en los que se transmite una conciencia ecológica en relación con el medio ambiente a través de una hibridación entre arte, vida y entorno.

Esta implicación con la sociedad no sólo caracteriza buena parte del arte actual, sino que incluso se le asume o se le llega a exigir al artista contemporáneo. David Kemp, en su rechazo de la autonomía del arte, ha asumido un compromiso moral con el entorno, que intenta incentivar y transmitir, llamando la atención sobre las realidades menos positivas de nuestra humanidad. No obstante, a pesar del carácter postapocalíptico que parecen adquirir algunas de sus obras, no se deja llevar por el pesimismo ni el alarmismo, sino que pertenece a ese grupo de artistas modernos que mantienen la confianza en el ser humano y en el poder del arte para influir en la vida de una manera positiva: "...el artista moderno continúa explorando su propia humanidad y las posibilidades de la imaginación humana con admirable y aun heroica persistencia. Algunos artistas se inclinan a proponer un veredicto completamente negativo sobre el futuro del hombre, pero la mayoría todavía parece ver al arte como expresión de fe en lo que le pueda suceder a la humanidad"<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> H. READ, *Op. cit.*, p. 71.

<sup>48</sup> E. LUCIE-SMITH, *Op. cit.*, p. 277.