



Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

JOSEPH CORNELL

1984

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

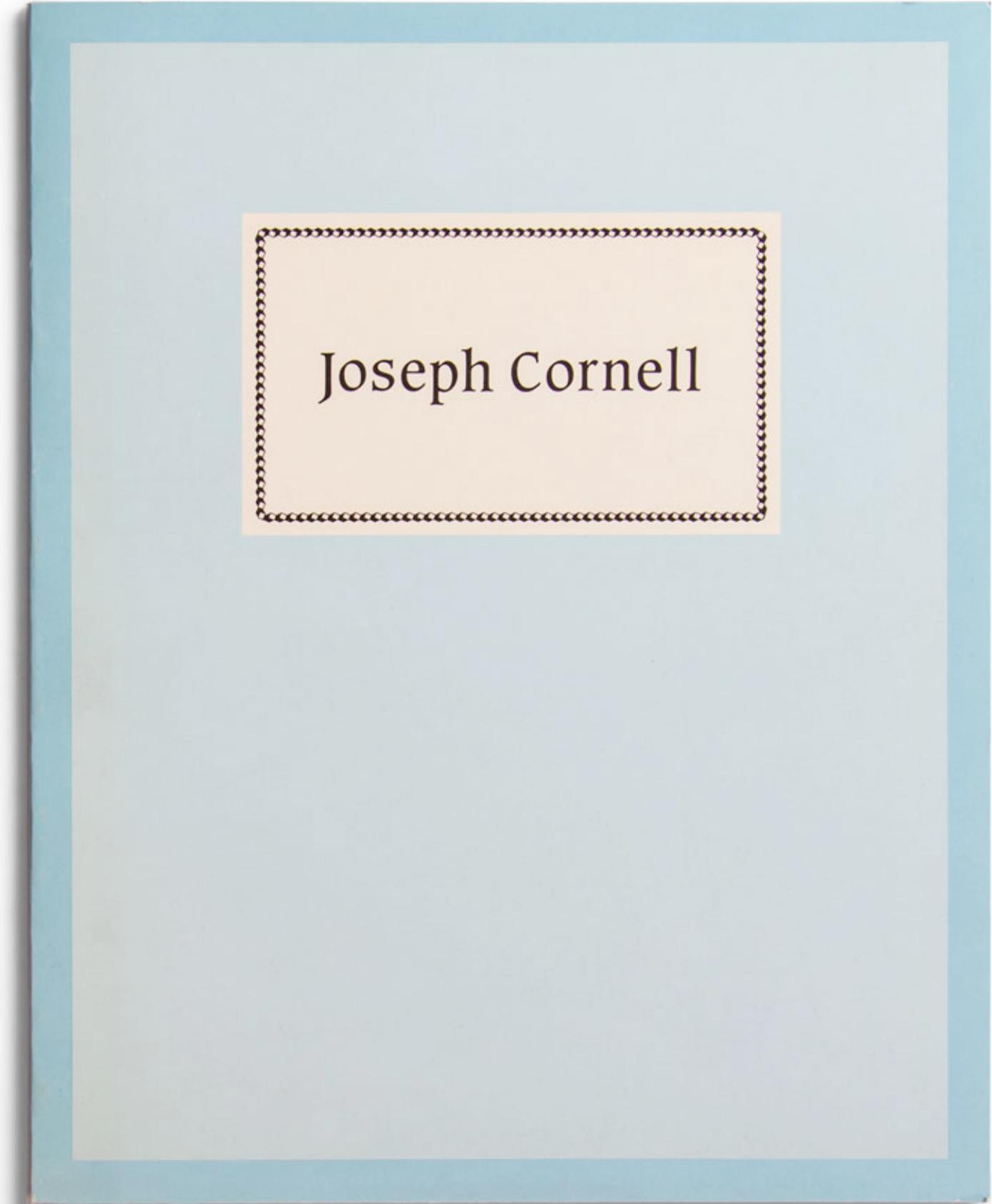
Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



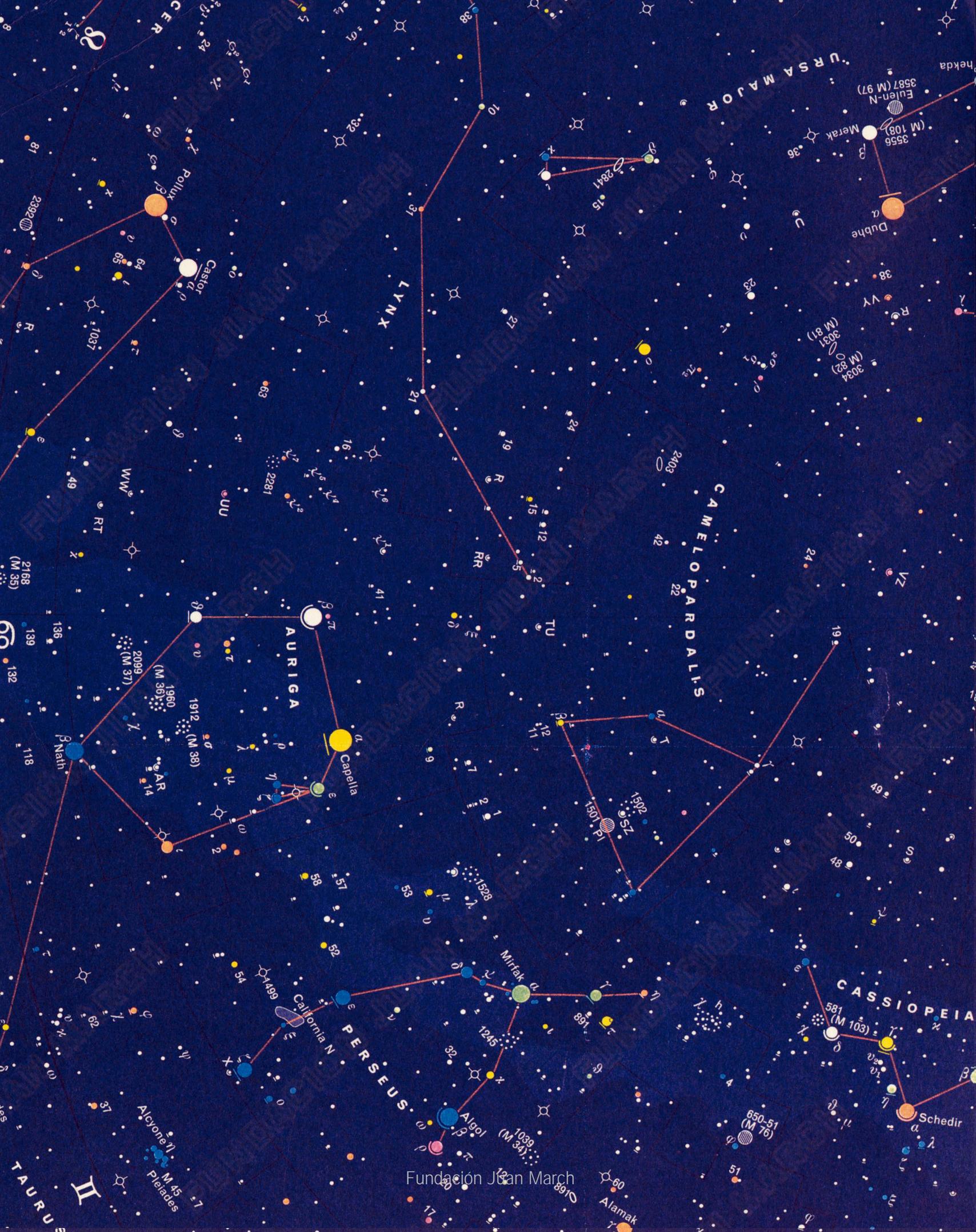
FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

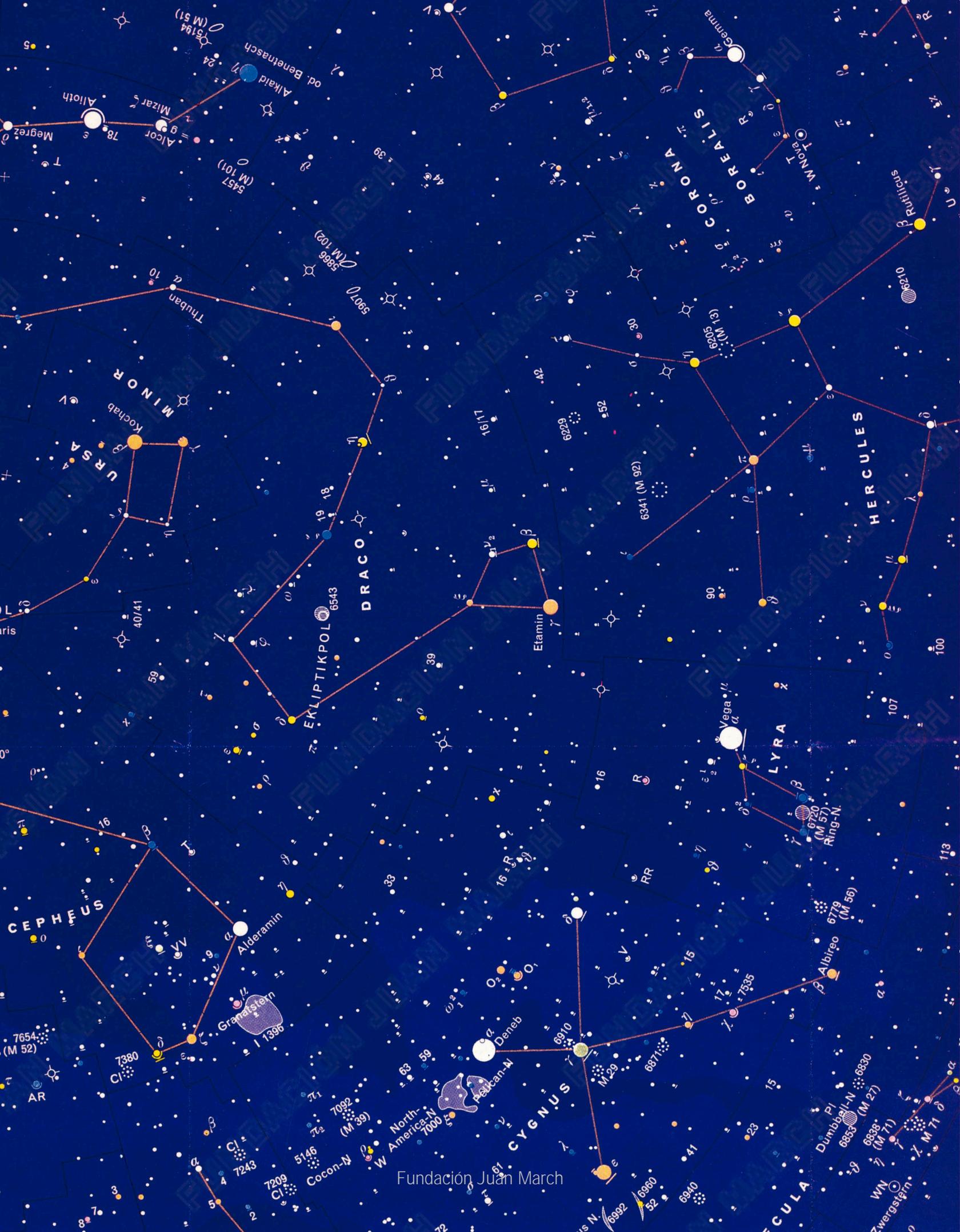


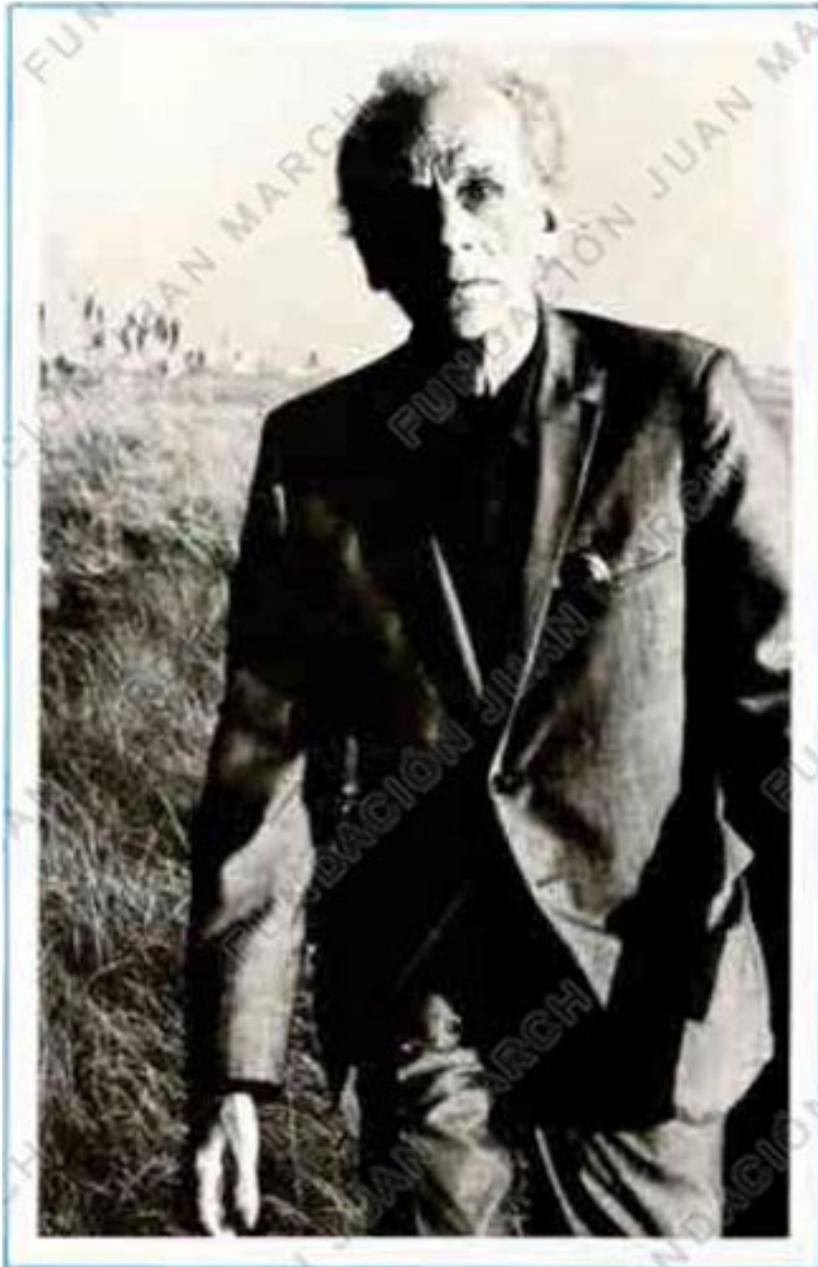
Fundación Juan March
Castelló, 77. Madrid-6



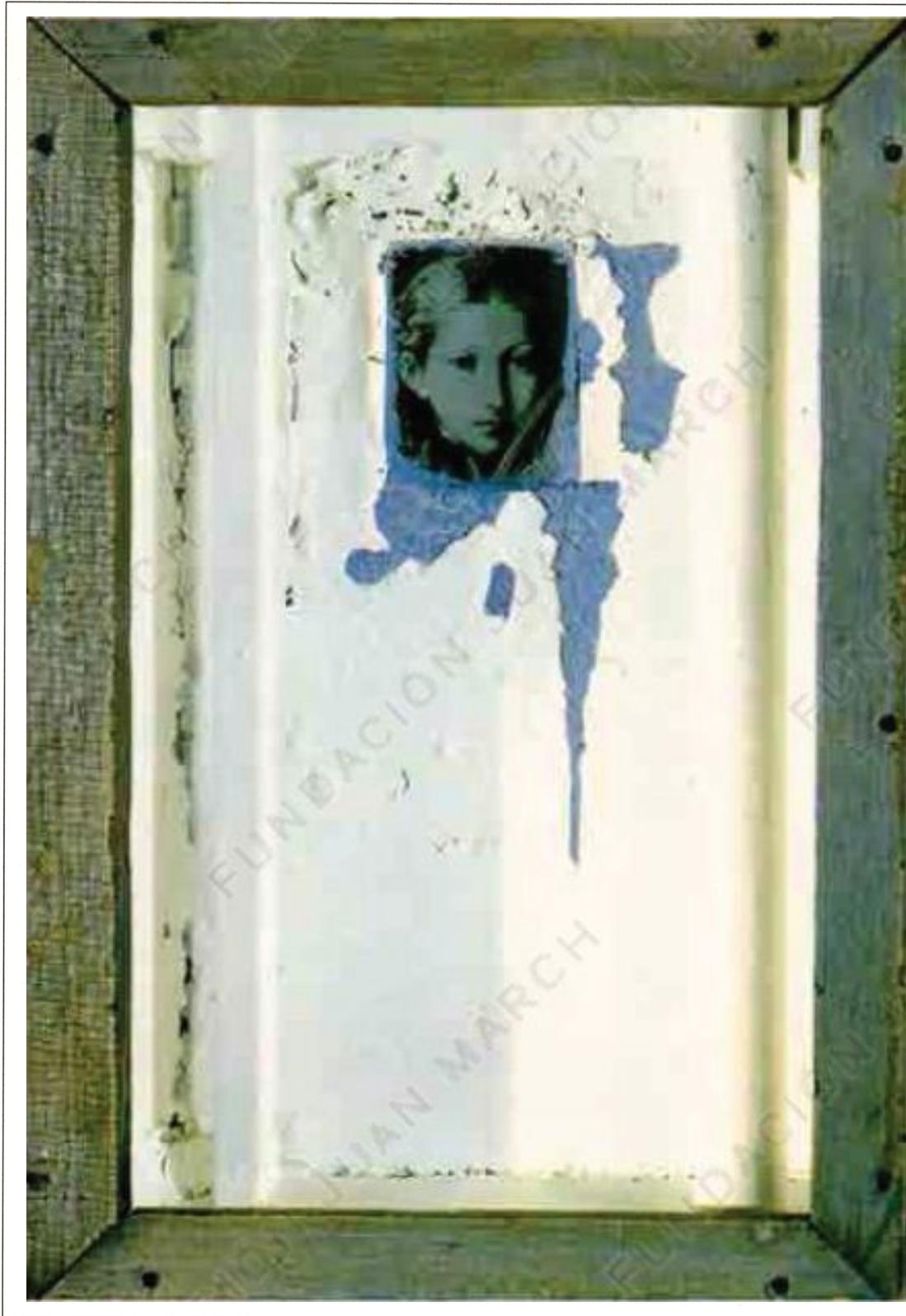
Joseph Cornell







Joseph Cornell



Joseph Cornell

Abril-Mayo 1984

Fundación Juan March

Pág. 4.

58 *Via Parmigianino (Para Allegra)*, 1956

© **Fundación Juan March**, 1984

Fotomecánica: Día
Fotocomposición e impresión: Julio Soto
Avda. de la Constitución, 202 - Torrejón de Ardoz (Madrid)

I.S.B.N.: 84-7075-293-6 - Depósito Legal: M-10084-1984

Textos: Fernando Huici

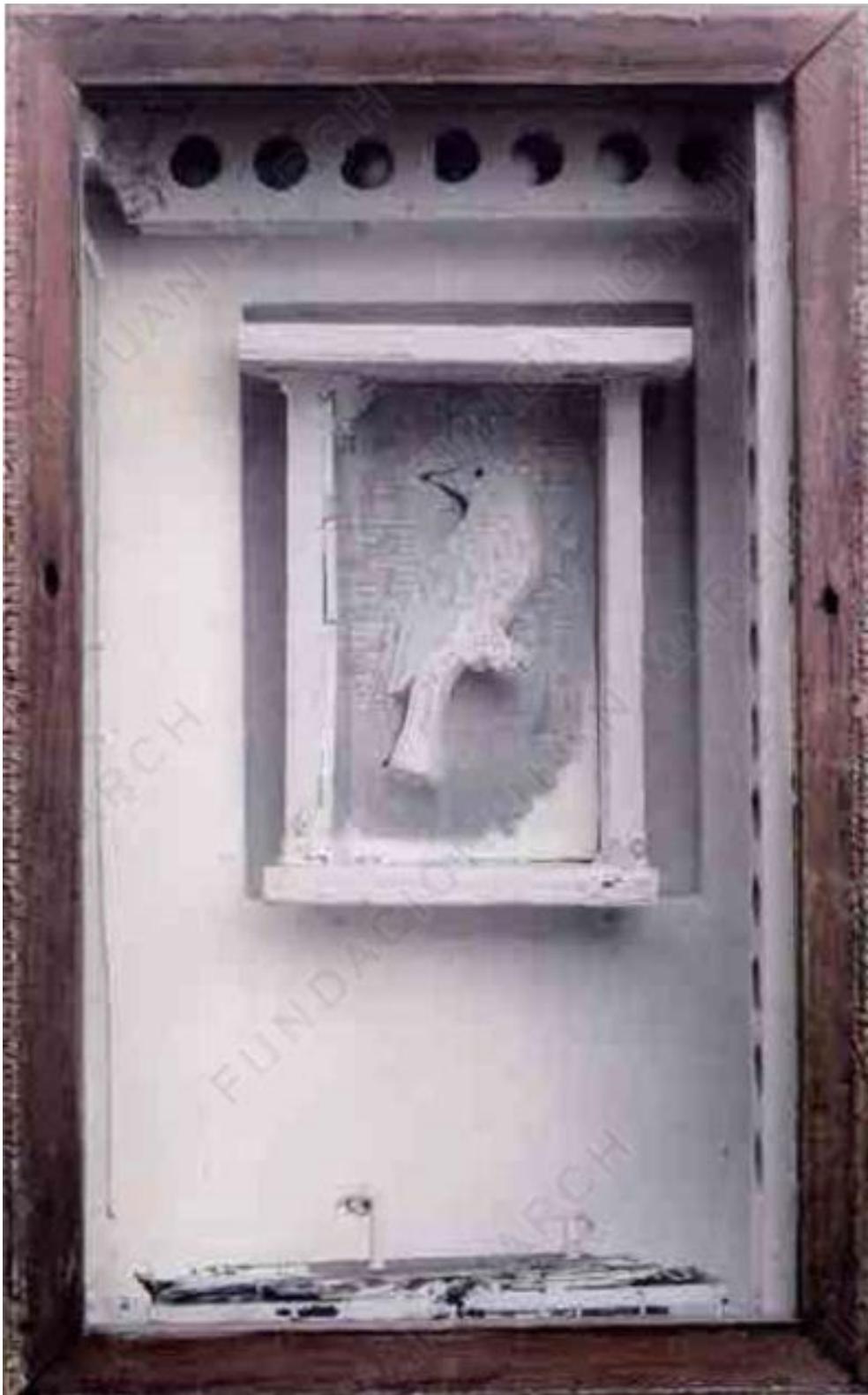
Créditos fotográficos: D. Zeidman y H. Namuth

Diseño Catálogo: Jordi Teixidor

La presente exposición ha sido posible gracias
a la colaboración prestada por el
Legado Joseph Cornell,
los señores Richard Ader, Leo Castelli, Richard Feigen,
James Corcoran, Burton Kanter, Linda Olin,
el Museo de Arte Moderno de San Francisco
y otros coleccionistas.

A todos ellos hace llegar la Fundación Juan March su agradecimiento.

Madrid, abril 1984



2 Sin título (*Profeta del tiempo*), c. 1950-52



LA VISION DE GULLIVER



Fernando Huici

Con esta traza llegué al patio interior y, acostándome de lado, acerqué la cara a las ventanas de los pisos centrales, que de propósito estaban abiertas, y descubrí las más espléndidas habitaciones que imaginarse puede.

Jonathan Swift

Tan brillantes como las más brillantes estancias que Gulliver viera en el palacio del rey en Mildendo son, sin duda, aquellas, también diminutas, con las que Joseph Cornell soñó tender un puente metafísico que conjurara el tiempo, que fundiera la memoria de las imágenes con los lenguajes del presente en una arquitectura poética capaz de redimirlo de sus terrores y dar a sus fascinaciones más íntimas un sentido cosmológico. El resultado de esa empresa solitaria —y a menudo, mal comprendida—, ha sido una de las aventuras más misteriosas y fascinantes de la plástica de nuestro siglo, necesariamente aislada en su peculiaridad, mas inequívocamente situada entre las páginas mayores del arte norteamericano.

Si la creación viene caracterizada, desde finales del pasado siglo, por una continua exploración del lenguaje, por su expansión hacia otras fronteras y otros medios, pocos ejemplos hallamos, sin embargo, que, como el de Cornell, parezca exclusivamente determinado, en el despertar de su vocación artística, de una vocación activa hacia la creación, por el encuentro con un punto concreto, incluso límite, entre las vías abiertas por dicha expansión. Hasta los 28 años, hasta su encuentro en la galería de Julien Levy, con la obra de los surrealistas europeos y, de modo muy particular, con los collages de Max Ernst, nada hay en la biografía de Cornell que permita suponer una dedicación artística más allá de su voraz —bien



8 *Sin título (Hotel)*, c. 1952-54

que peculiar, como veremos—, curiosidad de autodidacta. Sin embargo, el poder detonante que suele adjudicarse a dicho encuentro radica menos en una identificación profunda con los supuestos del surrealismo que en las posibilidades de lenguaje que éste dejaba abiertas y que se ajustaban como un guante a determinados rasgos de la personalidad de Cornell, a su visión caprichosa y laberíntica de la cultura, a su propio modo de relación con las imágenes y los objetos, permitiéndole, a un tiempo, una articulación reveladora de su mundo interior —esto es, un método privado de reflexión—, y un medio de proyección pública de dicha reflexión mediante «construcciones» en cuyo discurso se funden el sentido metafísico y el poético.

De hecho, ni su decisión de abordar una actividad creadora ni mucho de la naturaleza de su obra artística posterior pueden comprenderse en toda su extensión si no es a la luz del mapa formado por sus múltiples intereses culturales y el tipo de relación que con ellos establecía el Cornell espectador, mapa y relación que ganarían en complejidad durante su vida creativa, acentuando también su tendencia hacia una erudición de lo insólito, pero cuyas coordenadas se hallaban ya básicamente formadas en el joven Cornell.

Dentro de ese mapa de devociones artísticas la música ocupa un lugar muy principal. Es ésta una pasión que nace en la propia infancia de Cornell, generada por su entorno familiar, y que en su caso se orientará hacia la ópera y, fundamentalmente, hacia el ballet, esto es, dos géneros en los que lo musical se funde con el teatro, otra de las aficiones básicas del artista, tanto en sus formas cultas como bodevilescas o, incluso, en aquellos juegos que reproducen la magia escénica: autómatas, teatrillos en miniatura... El cine, y ante todo las viejas películas mudas, que lo atraen por su capacidad de sugerencia onírica de «un mundo ideal de belleza», está para él estrechamente liga-

do a la idea de la «star», como el ballet al de la bailarina, personalizaciones fetichistas que vienen a definirnos, y así se reflejará luego en su obra, su visión sublimada de lo femenino. En literatura, en fin, sus gustos se inclinan del lado de la poesía, de Mallarmé o de Valéry, o de sus más próximos Whitman o Emily Dickinson, formas de un lenguaje tan próximo al espíritu de su obra como el de la misma plástica.

Esa curiosidad múltiple, esa afición desdoblada en todas las esferas del arte, no dejaría de ser un lugar común, compartido en cualquier biografía de artista, de no ser porque de ella se forma el aluvión de referencias sobre el que Cornell edifica su obra. En la idea de la obra de arte total, bien que por vía de alusión más que de confluencia real, entretejerá su muy particular modo de expresión a partir de elementos visuales y materiales extraídos de los distintos lenguajes artísticos, pero también de la ciencia o el pensamiento, traduciendo en ello, confiriéndole rango de creación estética, su modo de acceder y comprender el mundo. El horizonte real en el que se desarrolla la vida entera de Cornell resulta, desde el punto de vista geográfico, extraordinariamente pequeño. Nacido en Nyack, a cuarenta y siete kilómetros de Nueva York, su existencia transcurriría en su práctica totalidad en otro punto muy cercano a la metrópoli: la casa familiar de Flushing, en esa avenida de nombre milagrosamente apropiado a su figura, Utopia Parkway. En sesenta y nueve años, no habrá apenas viajes fuera de ese triángulo y, desde luego, ninguno distante ni significativo. Sí serán constantes, sin embargo, sus visitas a Nueva York, esa caja de Pandora formada para Cornell por teatros, museos, salas de concierto, bibliotecas y tiendas como su legendaria «El signo del gorrión», «santuario de infinitos placeres, dotado de una mágica atmósfera y un fuerte sentido del pasado». Ese escenario será para Cornell la antesala del mundo, nunca cruzada a no ser en el viaje de la mente y

siempre a través de un talismán mediador, el que le proporcionan las muchas lenguas con que la cultura aprisiona ese espacio exterior.

Si el arte es la puerta que pone en relación a Cornell con el mundo, las imágenes y los objetos son las llaves que le permiten franquearla. Aquí entra en juego, de modo significativo, otra faceta gestada ya en el joven Cornell, la del coleccionismo. La psicología del coleccionista –nos lo ha descrito Maurice Rheims ejemplarmente–, ilumina los objetos con el brillo de la vida; éstos pierden así su carácter inerte, se tornan elocuentes, adquieren tintes religiosos. Eso mismo ocurre en el ánimo de Cornell, dotado de una milagrosa perspicacia para advertir la belleza y la significación ocultas en una legión variopinta de objetos y materiales, aquellos que atraen su instinto de coleccionista, pero que son también el lugar en el que acabará por revelársele, más aún que un medio de expresión plástica, un modo de formular su pensamiento, en clave con sus preocupaciones metafísicas, acerca de la naturaleza de lo real.

Es ahí donde es preciso situar el valor del encuentro de Cornell (que posee ya un apreciable conocimiento de la modernidad plástica a través de su contacto de espectador con los medios de la vanguardia neoyorquina), con las novelas gráficas de Max Ernst, esas narraciones formadas por collages realizados a partir de viejos grabados del XIX, un medio al que Cornell era ya particularmente sensible. Esa vía se hará más amplia y significativa para el devenir del Cornell creador, a través de las posibilidades que debieron incitar en él tanto la tradición reciente del objeto surreal como el ensamblaje dadaísta, incitaciones que sabría llevar a un terreno fecundo y original con el desarrollo de sus propias cajas.

Pero si los collages y objetos de los surrealistas abren para Cornell un horizonte especialmente acorde con el potencial de su mundo interior, él se encar-

gará de hacerlos derivar hacia un terreno que le es específico y de sentido rotundamente alejado del original. Una cierta inercia crítica de manual ha tendido a situarle –a través de esta anécdota inicial, la semejanza de lenguaje y diversos puntos de relación biográfica–, en la esfera, si no de militancia concreta sí de tendencia del surrealismo internacional. Esa vinculación, que ninguna perspectiva crítica rigurosa sostiene, fue desmentida ya por Cornell desde su primer contacto como artista con Julien Levy, cuando al mostrarle los primeros collages de su efímera etapa bajo la sombra de Ernst, aceptó su deuda, pero no sin expresar ya su voluntad de reencauzarla en un proceso de «magia blanca». Y efectivamente, no cabe buscar en Cornell nada de esa «tendencia al negro» que hallamos en el surrealismo, nada de su humor dolorosamente mordaz que constituye otra forma de lucidez bien distinta a la del artista neoyorquino. Tampoco su lenguaje se sitúa dentro de esa metáfora de cortocircuito que, a partir del ejemplo clásico de Lautreamont, esgrimen los surrealistas. El mundo creativo de Cornell se sitúa en un punto anterior a esa subversión de lenguaje simbolista, un punto en el que sabrá elaborar una ambigüedad de radiante sentido a través de una forma muy personal de enlazar los elementos simbólicos y de dejarlos abiertos a su mayor acumulación de significados.

Por otra parte, su camino hacia la creación se construye siempre sobre símbolos interpuestos, esto es, no una imagen o un objeto referido a una determinada área de lo real, sino a otro símbolo que es el que desemboca finalmente en el mundo exterior, como reflejo de su propia relación vital con la realidad siempre mediada por la traducción en imágenes culturales, reflejos de ese mapa quimérico con el que Borges imaginó abarcar el orbe todo.



1 Sin título (*Neptuno en el lago*), 1948





AVIARIOS

*Este gorrión
que se ha posado en mi ventana
más que un ser natural
es una verdad poética.*

William Carlos Williams.

A principios de los años cuarenta, Cornell comienza a trabajar, con creciente intensidad, en un ciclo de obras que se caracteriza por el empleo, como motivo iconográfico principal, de imágenes de diversas aves. El origen remoto que se invoca para esta serie es, en una tendencia muy común al trabajo de Cornell, la impresión provocada muchos años antes, durante una de sus correrías neoyorquinas de exploración, por el encuentro en una tienda de animales con un escaparate de aves tropicales. El ciclo de «aviarios», que se prolonga a lo largo de todo el período de madurez creativa del artista, nos ofrece un ejemplo idóneo desde el que contemplar en perspectiva un arco fundamental de oscilación sobre el que se construye toda la trayectoria de Cornell, el que se mueve entre su exuberancia original, un mundo marcado por la acumulación de referencias visuales concretas, y un deslizamiento en el que opta por una decidida austeridad iconográfica, donde las imágenes parecen despojadas de sus acentos más decididamente simbólicos, sobre todo de cualquier sospecha narrativa, y su trabajo se inclina hacia una mayor abstracción formal y conceptual. Sin embargo, dos matices importantes nos impiden describir, sin más, este movimiento como un mero deslizarse «hacia» la abstracción.

En primer lugar y aunque sea un fenómeno cuya aparición dentro de la obra de Cornell pueda situarse en el tiempo, debemos evitar entenderlo en un sentido cronológico, de evolución, tanto por la prevención del propio Cornell hacia un tiempo histórico identificable con una ilusión lineal (recordemos su prevención contra una datación concreta de sus piezas), como por el hecho de que ese punto inicial marca, más que dos períodos separados, el comienzo de una alternancia entre exuberancia y austeridad, entre complejos sistemas de símbolos y alusiones mínimas, dos puntos máximos de oscilación que encontraremos tanto en sus cajas como en sus collages, alternancia en la que el descubrimiento de un área de mayor posibilidad de abstracción puede implicar una frecuencia mayor, mas no una renuncia. En segundo lugar, lo que en realidad va a definirnos esa oscilación pendular, que lo descubrimos con los «aviarios», es una advertencia: la de que el terreno de la interpretación simbólica debe ser pisado —valga el peso de esta paradoja frente a un punto en el que todo es evocación de lo volátil—, «con pies de plomo». A partir de este punto, las imágenes empleadas por Cornell en sus construcciones tenderán a hacer más explícita una determinada orientación de uso que resta énfasis al contenido verbalizable, a una excesiva locuacidad del símbolo a favor —en una tendencia muy común hasta el presente en la cultura americana— de una plasticidad más directa, de su condición de imagen en abstracto, como detonante de un cierto tipo de mirada sobre la que posteriormente habremos de extendernos.

Lynda Roscoe Hartigan, autora de una amplia biografía comentada de Cornell, nos ha señalado la importancia que posee su presentación monográfica de los «aviarios», en diciembre del 49 en la Egan Gallery, como afirmación estratégica de un cambio de alta significación en su actitud creativa, así como en relación a su situa-



7 Sin título (Palomar/el Gran Hotel)



4 Sin título (Jaula abandonada), c. 1948

ción dentro del panorama artístico americano. Apenas un mes antes, Cornell había presentado en la Hugo Gallery una muestra que reunía las obras ligadas al tema de su fascinación por el mundo del ballet. Con ella venía a cumplirse el acto final de un cierto modo de plantear su propio lenguaje, aquel que daba en exclusiva la primacía a un dédalo de evocaciones directas a la cultura visual, poética, literaria o musical del pasado; con ella concluía también su relación con una galería vinculada en su significación a la corriente internacional del surrealismo (una orientación que había marcado igualmente a sus galerías anteriores, como la Julien Levy y la

«Art of this century») y con ello recalca su distancia, no sólo respecto al surrealismo, sino frente a Europa, a su querida vieja Europa «francesa», gran faro del arte que había monopolizado las miradas de los artistas americanos. Por formación, Cornell había estado marcado «de una manera sutil y saludable» -nos dice-, por la vanguardia francesa plástica y musical y, aunque esa vinculación a la cultura del Viejo Continente había de tener en su obra una traducción constante, multiforme y muy singular, no por ello dejaba de compartir así la suerte de toda su generación artística, curtida al calor de las revoluciones que irradiaba la plástica europea.

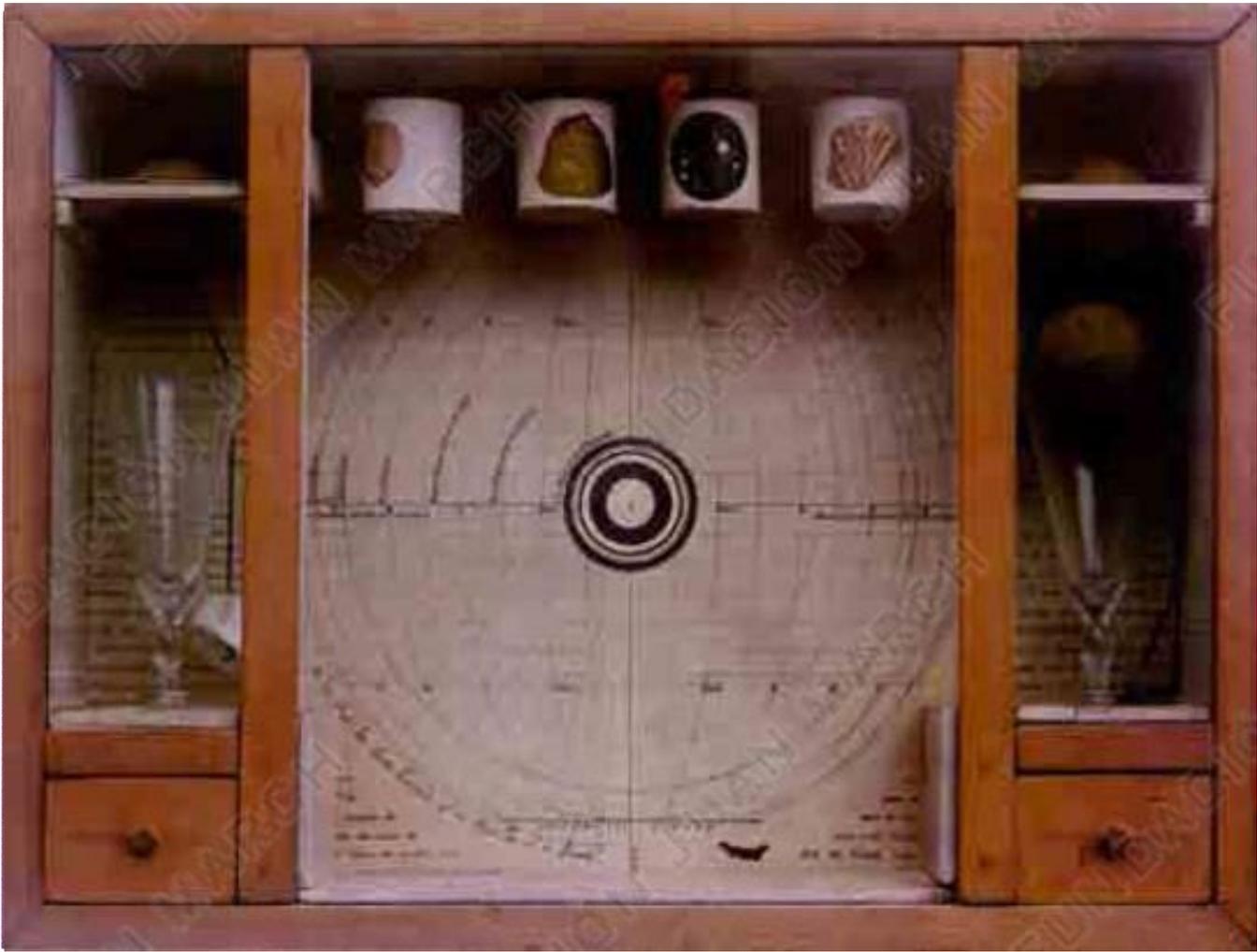
El «Aviario de Joseph Cornell» en la Egan, una galería que trabaja ya con hombres como Kline y De Kooning, pone de manifiesto, con especial contraste respecto a la muestra de la Hugo Gallery, los nuevos modos aparecidos en su obra, al tiempo que le permite dar testimonio de su alineamiento solidario con una nueva generación de artistas americanos, los de la gran aventura del expresionismo abstracto, una generación que viene ya a significar la plena emancipación respecto a las fuentes europeas de las que inicialmente habían bebido.

El hecho de que la primacía dada al valor plástico de la imagen en abstracto no es tanto en Cornell un descubrimiento como la puesta en relieve, con mayor desnudez, de un rasgo latente, desde siempre, en su propio lenguaje, explica la actitud que hacia él mantuvieron muchos representantes de la abstracción neoyorquina. Quienes, entre éstos, se habían acercado a las fuentes del surrealismo, despreciaron a aquellos pintores del movimiento con un lenguaje de mayor contenido literario-poético en favor de aquellos otros que, como Miró, hacían un uso de las experiencias caligráficas del automatismo psíquico alejado de toda ilusión de profundidad. Y pese a que, desde un primer golpe de vista, la obra de Cornell, al menos en toda su primera época, parece encarnar mejor que ningún otro ejemplo dentro de la plástica americana, esa corriente del surrealismo presidida antes por las metáforas visuales que por las actitudes pictóricas, muchos de los jóvenes abstractos neoyorquinos se sintieron atraídos por su figura y cultivaron su amistad (De Kooning, Motherwell, incluso Rothko desde una conexión de interés algo distinta). En un texto sobre Cornell, escrito para un catálogo de 1953 e inédito hasta hace poco, Robert Motherwell lo saluda ya como uno de los mayores artistas americanos y, aun situándolo como broche final de la gran tradición simbolista, valora en él el milagro de una obra cuyo

paralelo ha de buscarse entre los mejores poetas, más que entre los pintores y escultores, pero capaz de ser, al tiempo, ejemplarmente plástica.

En realidad, lo que se produce entre los dos puntos de oscilación en Cornell es la evidencia de un atajo entre sus deseos y sus medios, la posibilidad de una expresión más destilada, con menor posibilidad de equívoco, que pasa por una mayor economía de efectos. En el camino que conduce desde sus piezas más teatrales a una estancia como la de su «Toward the blue peninsula» (una caja dedicada a Emily Dickinson y que es una de sus realizaciones más delicadas y hermosas, una «ventana abierta» que el propio Motherwell podría haber firmado con gusto), cobra conciencia de cómo una simple textura, una insinuación de espacio, pueden ser también una vívida evocación llena de sentido, que el rostro adolescente de Antea, apenas difuminado en el blanco muro, puede hacer estallar en nosotros toda la carga lírica de un madrigal de Marenzio.

Pero retornemos al tema de los «aviarios». En ellos, aun cuando se permita esporádicamente la aparición de otras muchas especies de pájaros, Cornell tiende a centrar su elección en dos tipos principales, los mismos que el príncipe Ahmed Al Kamel escoge, en el cuento de Washington Irving, para que le asistan en su tarea de gobernante: la lechuza y el papagayo. Esa elección, con sus opciones paralelas en buhos y cacatúas, centra un poco la cuestión, en lo que se refiere a las asociaciones simbólicas, más allá de esa referencia general al alma y al espíritu, imagen de ascensión, que comparten globalmente los seres alados. Junto a matices independientes de cada una de estas dos especies —a alguno de los cuales nos referiremos en otro lugar—, se crea aquí todo un juego de oposiciones del tipo mundo solar-mundo nocturno, locuacidad-introversión, palabra-meditación, exhibición-camuflaje, metáforas de una naturaleza dual a la que debió sentirse cercano el ánimo de Cor-



25 *Un Analemma, mostrar por observación la hora de la salida y la puesta del Sol, la duración de los días y las noches, c. 1948-50*

nell, atrapado por sus tendencias divididas entre el deseo de aislamiento que parece presidir básicamente su actitud ante la vida y el deseo de expresión inherente a su condición de artista, una serie de impulsos que él mismo definiría como «la estructura de vaivén de la mente».

Pero en el contexto ya de esa tendencia al despojamiento en el segundo Cornell, los «aviarios» pueden definirse tanto por sus papagayos, lechuzas y siluetas blancas de pájaros, como por su «ausencia» en un espacio vacío. La noción poética de ausencia, ese algo cuya huella se reconoce, se intuye, aun cuando no es visible, posee un evidente atractivo para el espíritu de Cornell, en la línea de algo que da sentido, que ilumina lo real sin hacerse físicamente presente. Junto a ello, el tema de la ausencia tiene también mucho que ver con un elemento sustancial de su método de trabajo. Cada una de las cajas de Cornell no es sino la punta de un iceberg, la imagen final que pretende traducir todo un amplísimo dossier que almacena y entrecruza un sinfín de anotaciones, documentos, recuerdos, elementos visuales... Un largo proceso de reflexión, una caprichosa y sagaz cadena de asociaciones poéticas ha ido cosechando todo ese material, ha urdido después su trama y, finalmente, lo ha tamizado hasta extraer su configuración esencial en la caja. A menudo, Cornell expresa sus dudas acerca del lugar real de la creación, sobre cuál entre ambas caras de esa tarea constituye, efectivamente, la obra: si el dossier que reproduce fielmente, en toda su complejidad, el flujo de la vida creativa, o en esa cúspide, la caja, que vive una vida ajena a la masa sumergida del dossier, pero cuya fortuna depende de la ardua tarea de hacer patente «en ausencia», y con toda su riqueza, el intrincado mapa que la ha generado.

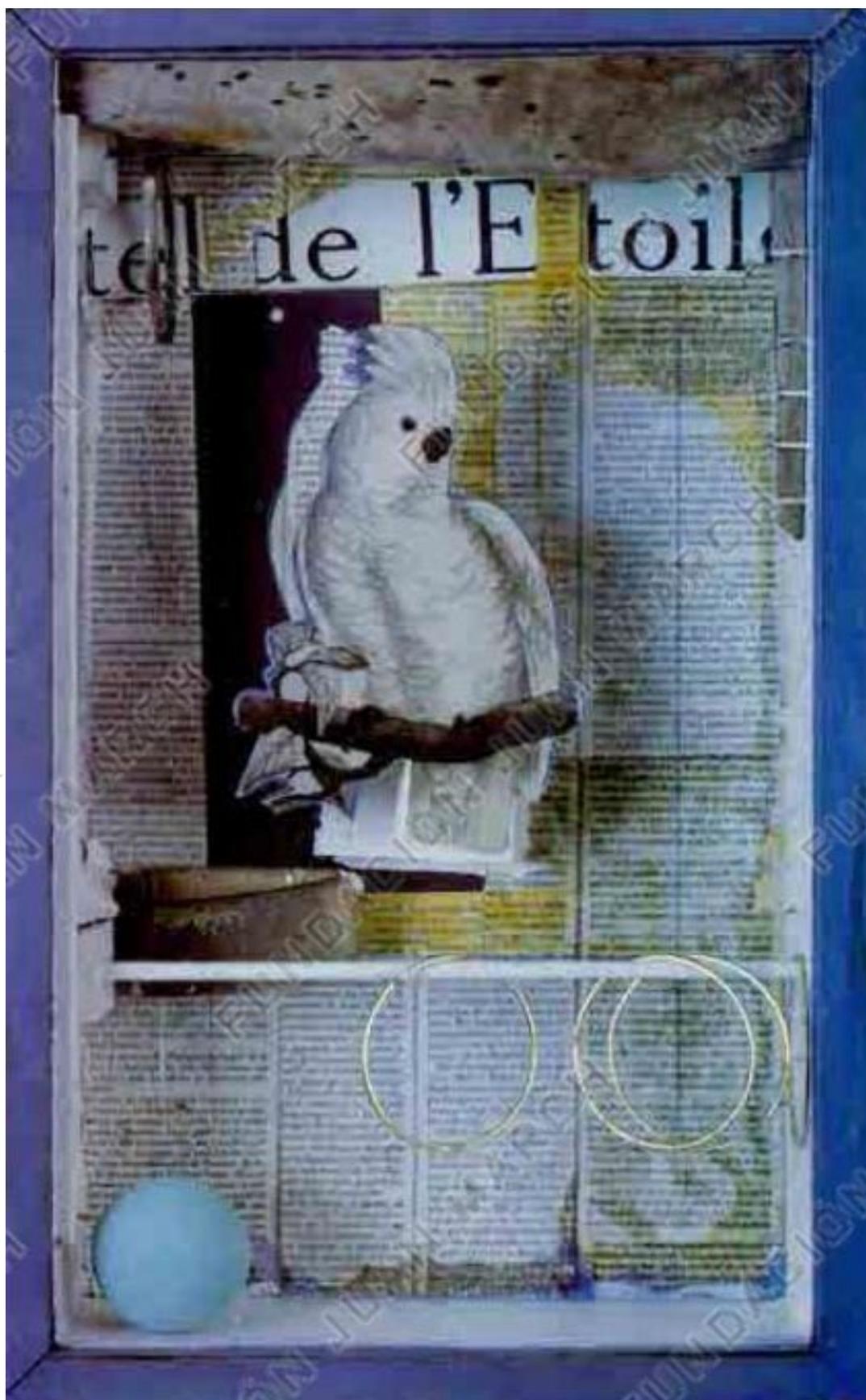
COSMOLOGIAS

Sólo a través del tiempo se vence al tiempo.

T. S. Elliot, *Burnt Norton*.

Una alusión frecuente en la obra de Cornell, tanto en sus cajas como en sus collages, es la del tema cosmológico. Emblemas solares, constelaciones, figuras del zodíaco toman su lugar en estas escenografías como en un eco de aquel ocaso de Emily Dickinson, «el más cómodo de llevar en una mano». Imágenes reducidas del cosmos, lo son, de nuevo, por un símbolo interpuesto, el de su representación mítica en la astrología o en las propias ciencias astronómicas. Para Sandra Leonard Starr, la más célebre entre las series de Cornell ligadas al tema cosmológico, la constituida por los «soap bubble sets» (literalmente, juego o equipo para pompas de jabón), viene a funcionar como clave central del pensamiento del artista, como la pieza que da sentido final a todas las demás. Según eso, los «soap bubble sets» serían la expresión en un mecanismo visual de una concepción del mundo basada en las tesis de la Ciencia Cristiana, concepción reflejada en los textos de su fundadora, Mary Baker Eddy's, una de las lecturas fundamentales de Cornell.

De hecho, hemos de recordar aquí una anécdota famosa y significativa del Cornell adolescente. Sus primeros estudios sobre astronomía están ligados a una experiencia de angustia provocada por la idea de la infinitud espacial y conceptual del universo, experiencia que se traduciría en un conjunto de pesadillas y trastor-



28 Sin título (Hotel de l'Etoile), c. 1953-55



27 Sin título (*Gran Hotel Indo-Holandés*), c. 1953

nos estomacales. Esta crisis, fundamental en la formación del espíritu de Cornell, se resuelve, precisamente, a raíz de su toma de contacto con la Ciencia Cristiana, a través de un proceso de curación relacionado, sin duda, con una respuesta doctrinal, metafísica, a sus interrogantes cosmológicos.

Para Mary Baker, la materia y su percepción en el espacio y en el tiempo son ilusorias, máscaras tras las que se esconden la sustancia y el espíritu, reflejos de la divinidad y, por tanto, componentes de una realidad trascendente, a la vez eterna, incorpórea e imperecedera. Mas, como apunta Sandra Leonard, si las obras cosmológicas de Cornell se proponen ser no sólo una refutación de la tradición de concepciones del cosmos en la ciencia o en la filosofía, sino también una formulación visual y poética de la verdadera naturaleza de lo real, se enfrentan entonces a un problema irresoluble, el de expresar por medio de elementos materiales algo que no puede percibirse en la materia, su negación misma.

La idea de un uso de las imágenes y los objetos capaz de llevarnos a una disolución mística de su aparente realidad, del empleo de un lenguaje formal para plantear, a través de él, lo que en él no puede ser formulado –reto límite del arte y, también, su mayor triunfo–, nos remite a la paradoja final del «Tractatus» de Wittgenstein, como si la proposición 6.54 del filósofo vienés fuera, también, una fórmula con la que iluminar la lectura profunda de las cosmologías de Cornell: «Mis proposiciones son esclarecedoras de este modo; que quien me comprende acaba por reconocer que carecen de sentido, siempre que el que comprenda haya salido a través de ellas fuera de ellas. (Debe, pues, por así decirlo, tirar la escalera después de haber subido). Debe superar estas proposiciones; entonces tiene la justa visión del mundo».

Las cosmologías –como, en algún sentido, una gran parte de las construcciones

de Cornell–, se sitúan en lo mejor de esa tradición de bodegones de objetos que conduce desde el barroco holandés al Chirico metafísico, en la esfera de ese sermón sobre apariencia y realidad del que habla Gombrich. En sus «soap bubble sets», como fórmula más explícita de ese sermón disuasorio sobre nuestra visión del mundo, varios son los objetos característicos directamente emparentados con el lenguaje emblemático de las «vanitas». Así, por ejemplo, la copa de cristal símbolo de una materia cuya ambivalente relación con los sentidos resulta, por así decirlo, «transparente», firme al tacto pero extremadamente quebradiza, manifiestamente presente ante la visión que, sin embargo, es capaz de penetrarla (en cierto modo, de disolverla), y ver a través de ella una realidad en la que la materia cristalina está, a la vez, presente y ausente.

Pero más exclusivo, y definitorio, de las «soap bubble sets» será otro objeto elocuente, esas pipas holandesas de espuma blanca y formas caprichosas. Los elementos de fumador poseen un significado evidente en la tradición de las «vanitas» como instrumentos de una actividad que se desvanece en humo. Las pipas de Cornell, cuando no están tan directamente relacionadas con el fumar (bien que este sentido puede superponerse también), encierran, con todo, un valor emblemático muy próximo. El resultado de ese juego son esas pompas de jabón, etéreas, tan transparentes como el cristal, pero aún más quebradizas, más fugaces. En ellas se sugiere también otro tema importante en Cornell, el del reflejo, el de la imagen que remite a otra imagen, reflejos que, en el caso de las pompas de jabón, apenas nacen, estallan para disolverse de nuevo en la nada.

Una «soap bubble set» bastante temprana, un «objeto» de 1940 que plantea literalmente el tema de las imágenes en las pompas de jabón, en ese caso unos fósiles, contiene una clara referencia a un concepto importante en el universo crea-



18 Sin título (*Compás de navegación*), c. 1952-54



21 Sin título (*Astronomía de Radar*), c. 1952-56

Fundación Juan March

tivo de Cornell, el del sentido relativo del tiempo, esa «larga ilusión» borgiana a la que acaso un dios nos condenó. Las referencias al problema del tiempo cruzan toda la obra de Cornell y se manifiestan desde niveles simbólicos muy distintos. En sus cosmologías, por ejemplo, podemos hallarlas en aquellas imágenes que –como en «Untitled (Solar set)», «An Analemma, Shewing by Inspection the Time...» o en el reverso de «Casiopea I»–, abordan la simultaneidad de las fases de la luna, los ciclos solares y los zódiacos. Pero también estarán presentes en los papagayos y cacatúas de sus «aviarios», animales que la tradición alegórica asimila a la idea de longevidad y eternidad, o en el empleo de relojes y esferas sin manecillas. Un collage tardío, ya de mitad de los sesenta, en el que Cornell emplea una reproducción de «El tiempo traspasado» de Magritte; supone una cita reveladora.

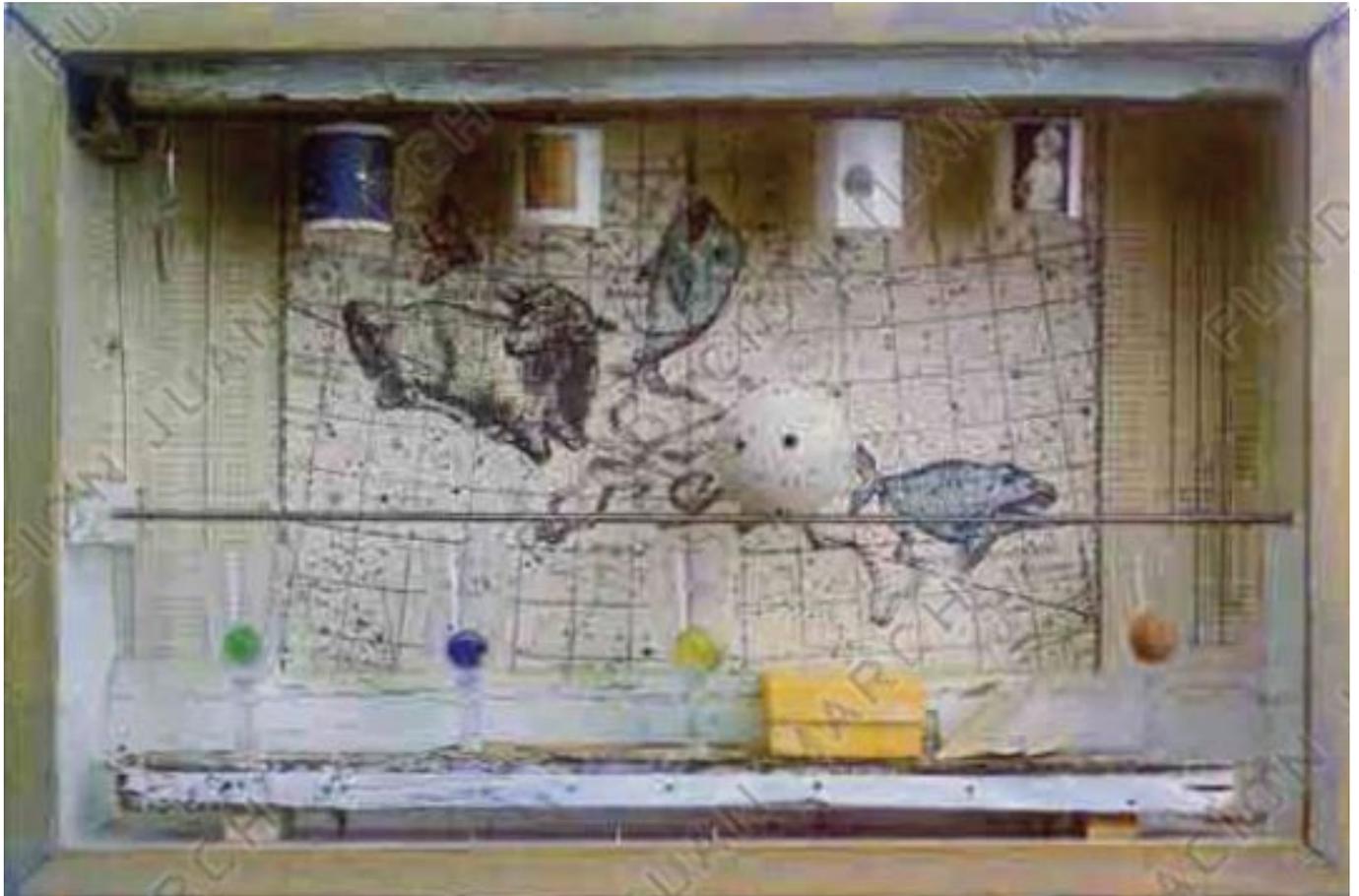
Pero no es sólo el empleo de imágenes concretas lo que permite al artista plantear el problema del tiempo, incorporarlo a su obra. Pensemos, desde una perspectiva más amplia, en toda esa base material y documental, en toda la imaginería sobre la que Cornell construye lo que Motherwell denominará como su «grand tour» de la Europa del XIX, y en la que el artista valorará tanto su pertenencia a una iconografía del pasado como la huella física que el tiempo ha dejado en esos objetos, semejante a la usura del mar en las maderas de naufragio que tanto aprecia y utiliza, huella que encuentra un eco en su propio método de trabajo con esa labor de envejecimiento artificial al que él mismo somete a todos los materiales empleados en la elaboración de una caja.

Igualmente, la incorporación de elementos móviles –esferas, cubos, anillas, cadenas, arena...–, compromete, de nuevo, a la obra en el tiempo, en una sucesión azarosa que la hace siempre cambiante y, sin embargo, idéntica a sí misma. Si el tiempo es una ficción, ésta no puede ser conjurada desde su olvido, otra ficción,

no desde una obra planteada en la atemporalidad, sino desde su plena conciencia en un enfrentamiento que permite trascender su ilusión pues «sólo desde el tiempo se vence al tiempo». Como el propio Cornell declaraba en una de sus notas, fechada en octubre del 54, «la conquista del flujo mortal del tiempo» fue siempre el objetivo principal de su vida y, por tanto, el Norte que orienta todo el sentido de su poética.

Los dos puntos de tensión temporal sobre los que se articula el trabajo de Cornell se sitúan, respectivamente, en los contenidos que sirven de base material a su reflexión y en los juegos de lenguaje en los que ésta se desarrolla. El primero de ellos forma la esfera del pasado, referencias iconográficas a la poesía o al ballet, a la pintura o a una intensa, certera, curiosidad de lo popular, del reino de los objetos; mas sea cual sea el lugar en el tiempo al que estas evocaciones nos inciten a remontarnos, su origen y significado pasan siempre por la membrana de lo biográfico. Para Cornell, el pasado no se sitúa en la historia sino en el umbral, real o fabuloso, de la memoria; o, mejor, en ella se sitúan las imágenes y objetos que le sirven de mediación, que forman la figura del pasado en el presente. Así, cada serie, tema o familia de objetos y símbolos tienen su origen –que en muchos casos nos es conocido–, en un encuentro, casi una revelación, que, por lo general, suele pertenecer al período que abarca infancia y primera juventud, esto es, el Cornell anterior al Cornell artista.

Respecto al contexto de un mayor deslizamiento de la obra de Cornell hacia la abstracción, se ha resaltado, con frecuencia, una declaración del propio artista, realizada a principios de los cincuenta, acerca de una progresiva dificultad para encontrar los materiales, imágenes y objetos que son tan característicos de su trabajo. Nada más torpe que el tomar ese lamento en sentido literal, que ver en él, más allá de alguna anécdota circunstan-



22 *Sin título (Constelación)*, c. 1952-56



23 *Sin título (Caja de pompa de jabón)*, c. 1956-58



11 *Sin título (Constelación)*, c. 1956-59

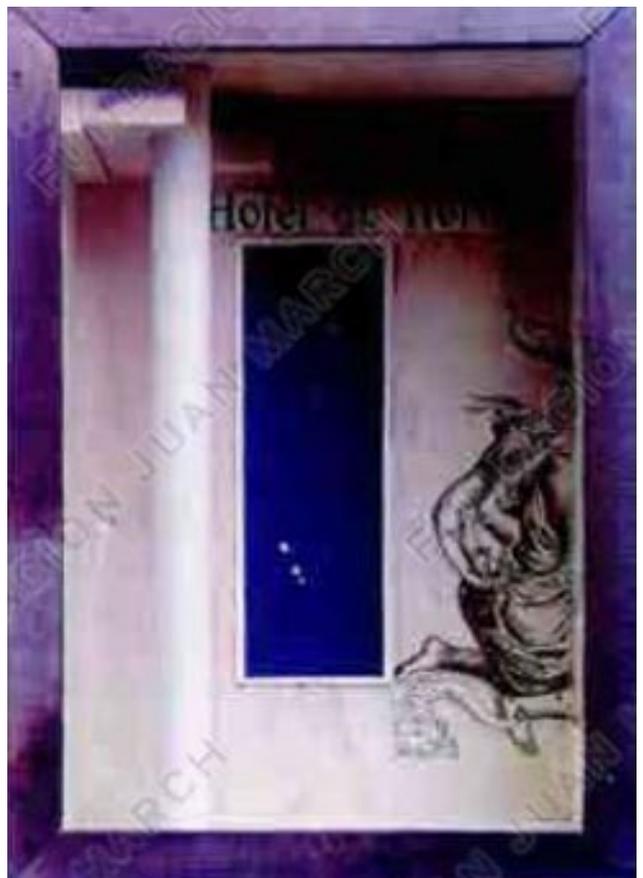


24 *Sin título (Caja de pompa de jabón)*, c. 1956-58

12 *Guardián II (Para Marilyn Monroe)*, c. 1963



14 *Sin título (Hotel du Nord)*, c. 1950-51





26 *Rosa de los vientos*, c. 1952-54

cial, una causa física de transformación en su lenguaje. La relación, que sin duda existe, es preciso buscarla en otro plano. El declinar de ese mundo de imágenes y objetos del pasado del que se ha nutrido la obra de Cornell supondría, como sabemos, antes que el colapso real de una fuente de abastecimiento, la desaparición de un escenario mental: el mundo en el que cifra su medida del tiempo. Y esa pérdida de referencia importa por cuanto la imagen emblemática del pasado, ligada siempre en él a la biografía, necesita del contacto físico del objeto, crea su tensión de la supervivencia real en el entorno del artista. Reconstruida, recreada, perdería su atractivo, máxime cuando se ha comenzado a prescindir de su necesidad absoluta desde dentro del propio lenguaje.

El segundo de esos puntos de tensión está constituido por su precisa intuición, y

uso, de la invención de lenguajes abierta por la vanguardia, en un sentido que no cabe asimilar meramente al arco dadá-surrealismo, y que, en su impulso desbordado por la línea de un «siempre más allá» del presente (Cornell lo definirá con un «vivo con un día de antelación sobre el tiempo convencional»), nos define, por supuesto, el lugar del futuro. Y es esa disposición del combate como tensión entre el pasado y el futuro, ambos siempre enfrentados en un plano aparentemente sincrónico, la que hace posible ese «poco de conciencia» de lo que no es ni detención ni movimiento en el «Burnt Norton» de Eliot, lo que salva de la nostalgia al pasado y al futuro de una ciega esperanza. Y, al tiempo, de su ilusión.



PALACIOS. PALOMARES. MUSEOS

De un lugar del reino de Francia trajeron los cristales y la piedra para construir en la isla de Manhattan estos cóncavos claustros.

J. L. Borges

En su apelación a lo teatral, el modelo más general de caja en la obra de Cornell, el que se nos propone como una visión frontal, de escaparate, plantea un tipo de espacio que se mantiene en el filo de lo real y lo ficticio. Es real, por cuanto que lo es físicamente, capaz de contener objetos tridimensionales. Es ficticio en su

carácter escenográfico, en su capacidad de alterar nuestra percepción, óptica y conceptual, de su verdadera configuración. Como espacio ilusorio, establece una relación básica con la idea tridimensional de escenario, un cierto eco mnemotécnico que mantiene viva en nosotros su posible asimilación a una convención de espacio que funciona como representación «objetiva» de nuestro espacio. Así, por encima de cuantas modificaciones introduce desde los lenguajes plásticos de la vanguardia o desde su propia invención, sigue permaneciendo esa ilusión de escena posible, de espacio físicamente posible que favorece nuestra identificación con él. Esa afinidad a nuestra memoria espacial, que encontramos por igual en los escaparates de bodegón de sus «soap bubble sets» y en las estancias con ventana de sus «hoteles» y «observatorios» (y que en los «slot machine» sólo está parcialmente alterada), importa en la medida en que nos

29 Castillo (*El verano*), 1944



compromete personalmente, en cuanto que hace que nos sintamos directamente aludidos en nuestra propia concepción del espacio, a través de las distorsiones que introduce en «su» ilusión escenográfica, desenmascarándola mediante juegos de espejos, alteraciones de escala, introducción de modos analíticos de representación (mapas, planos, diagramas planetarios).

Dejando aparte aquellas series que, como los «museos», no abordan el problema de la representación del espacio, así como aquellas otras que pueden suponer alteraciones marginales en una obra amante de la digresión, nos encontramos con dos ciclos de obras que (junto a sus precedentes concretos y otros fenómenos afines), vienen a subvertir explícitamente sin cambiarlo el modelo general que hemos expuesto. El primero de ellos, el ciclo de los «palacios» o «castillos», se opone al modelo, por así decirlo, desde dentro. Se trata de una serie corta en la que las diferentes versiones apenas presentan variaciones entre sí. Su descripción es muy simple: un grabado de un castillo francés delante de un bosque figurado por ramajes reales. En este caso, al telón de fondo, esto es, lo figurado como prolongación pictórica, del espacio escénico, ha pasado a primer término, sustituyendo con su propia superficie el plano ideal de representación de la embocadura, convirtiéndose en muro que nos veda la visión del bosque que apenas adivinamos tras él, destruyendo así la ilusión escenográfica como memoria de un espacio real.

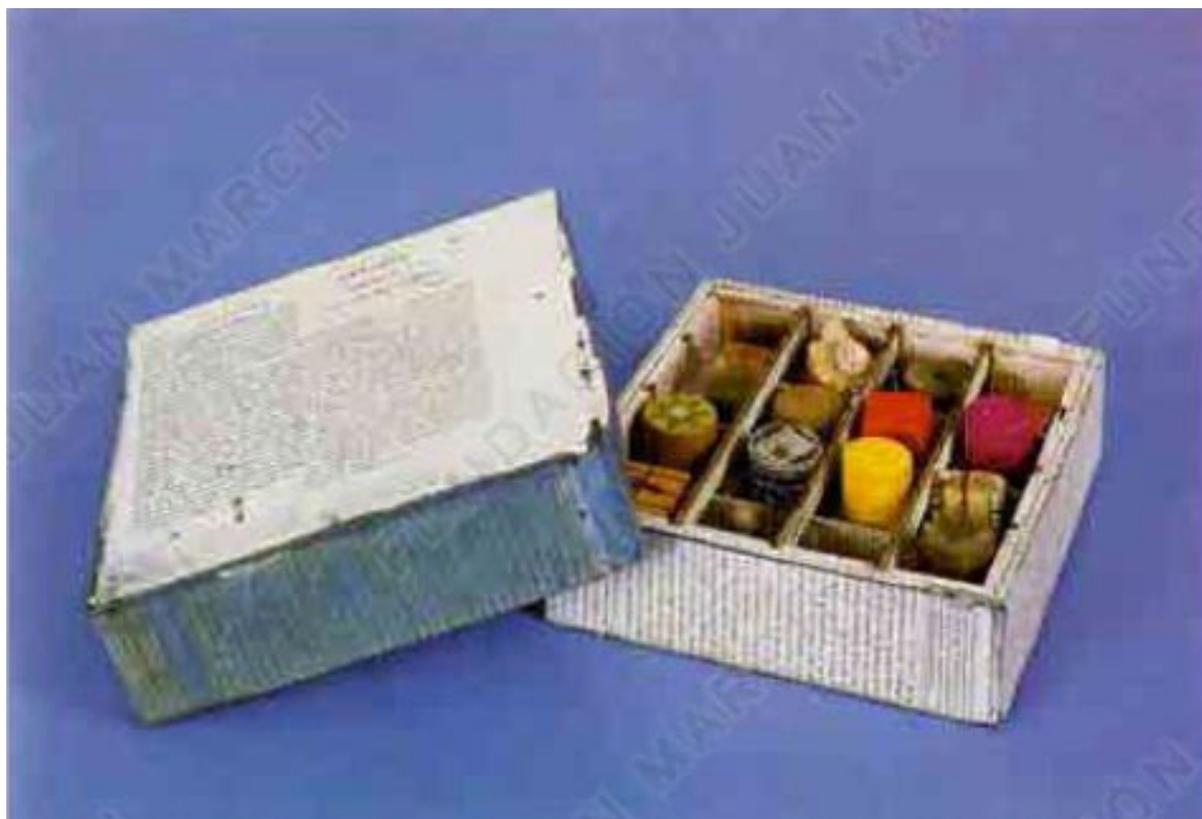
El segundo de estos ciclos engloba cajas procedentes de diversas series, sus «palomares», «fachadas», algún «observatorio» y sus «cajas compartimentadas». En todas ellas nos encontramos con una subdivisión rítmica del espacio real de la caja en fragmentos equivalentes que implican la desaparición de una única escena magnificada –tomo aquí el término escena en su doble vertiente de espacio y represen-

tación de un acontecimiento–, y, con ello, el aura mágica que le acompaña. Las cajas de Cornell escapan aquí a su aire tradicional de conjuro poético, a ese carácter de plegaria-objeto que les atribuye Pieyre de Mandiargues, a esa excesiva sacralidad que llevan implícita y puede hacernos olvidar que, como veremos, su funcionamiento profundo no viene de la devoción sino de su destrucción conceptual.

En otro plano, este ciclo de cajas compartimentadas introduce el tema de la temporalidad por un procedimiento distinto a los que hemos descrito anteriormente. En este caso, la idea de transcurso se sigue de la de una sucesión de fragmentos, en un préstamo evidente del montaje cinematográfico –esa otra vertiente creativa de Cornell, y una de las más misteriosas–, préstamo señalado directamente por Cornell con su «Object (Hotel Theatricals)» de 1940.

Por último, este ciclo nos depara también, en algunos de sus «palomares» y, ante todo, en sus «ventanas», uno de los grados máximos de acercamiento en Cornell a una abstracción constructiva. Tal parece como si Nueva York hubiese dejado de ser esa caja de Pandora generosa de dádivas de antaño, como si «El signo del gorrion» hubiese cerrado definitivamente sus puertas para dar paso a otro escenario, el de un paisaje que también supo intuir el ánimo de Mondrian.





36 Museo, c. 1958



34 Sin título, 1944

PRINCIPES MEDICIS

Algo intenso, insondable, algo semejante a la infancia - o a sus sueños...

Joseph Cornell

La imagen del niño, o del adolescente, aparece con frecuencia como elemento principal en ciertas cajas y collages de Cornell, pero en ninguna alcanza su presencia un magnetismo tan particular como en el ciclo que gira en torno a los infantes y príncipes Médicis, ciclo al que prácticamente podemos asimilar también su niño de Caravaggio. En el origen de este conjunto de piezas hallamos, como en otros puntos de su trayectoria, una fijación pasional por determinadas imágenes del pasado de la pintura, en una elección que rara vez recae en aquellas obras que han poseído una mayor densidad mítica para la historia del arte sino que prefiere optar por una relación más íntima, más acorde con el ánimo excéntrico que caracteriza toda la sensibilidad de Cornell. En el caso de este ciclo, la base iconográfica está formada por la «Isabel de Médicis», del Bronzino, que se encuentra en los Uffizi, un «Retrato de niño con espada, guantes y perro» de Sofonisba Anguissola (Walters Arts Gallery - Baltimore), un «Niño del Pinturicchio» de la Gemäldegalerie de Dresde y una «Cabeza de niño» (Wardsworth Atheneum - Hartford), atribuida hoy a un seguidor anónimo de Caravaggio en la Escuela Francesa del XVII.

Ciertamente, la aparición de la imagen infantil introduce en esas obras toda la carga simbólica que, tradicionalmente, suele acompañarla, y lo hace en ese sentido amplio de ambigüedad del signo por

incorporación global de sus significados, común a la poética de Cornell. Y de hecho, cuanto alude a inocencia, despertar, invocación de futuro, potencialidad o metamorfosis espiritual, conviene al hilo central de su discurso. Pero hay más; de un modo muy preciso, literal como en pocos casos, la infancia es la «verdadera patria» de Cornell, el punto de referencia que orienta su ánimo y respecto al cual se construye su obra.

Hemos aludido ya al hecho de que una gran parte de su iconografía y sus fascinaciones más fuertes tiene su origen en la infancia –un origen que puede ser real o recreado–, pero, sobre todo, esa fuente en el propio pasado resulta importante respecto a la estructura y funcionamiento del mecanismo más característico empleado por Cornell. Si el collage, como primer impulso creativo, tiene su origen en Ernst, el de las cajas, como ha sido reiteradamente advertido, hay que buscarlo, más que en sus concomitancias con ciertos objetos de dadaístas o surrealistas, en el asombro infantil, casi religioso, por una cierta concepción escenográfica relacionada con el escaparate, con el idioma, con los teatrillos mecánicos, con las máquinas tragaperras.

Recordaremos, en este sentido, cómo la estructura tipo de la serie de los Médicis –una imagen central enmarcada por un conjunto de elementos móviles que, como un eco o un juego especular, reproducen, reducida, esa misma imagen–, es definida, en uno de sus títulos, como una «slot machine»; igualmente, cuando esa misma estructura es utilizada en una caja homenaje a Lauren Bacall (una caja muy interesante por el modo de introducir la idea de transcurso temporal a través del halo de imágenes reducidas, formado por fotografías de diversos momentos de la infancia de la actriz como contrapunto a su imagen adulta), el título hará referencia a una «Penny arcade».

En un célebre artículo sobre Cornell, Harold Rosenberg cifra en esos acerca-



37 *Sin título (Príncipe de Médicis)*, c. 1942-52



38 Sin título (*Un niño de 'Pintoricchio'*), c. 1950

mientos del artista a un cierto tipo de máquinas expendedoras, y en el uso de ellas como modelos conceptuales, el punto más feliz de desarrollo de sus cajas. Para Rosenberg, las «slot machines», las máquinas expendedoras de golosinas, suponen un grado óptimo de sugerencia en el que confluyen las ideas de receptáculo y artificio, de espacio contenedor y de juego. Son, en definitiva, un mecanismo perturbador que capta al individuo en su medio cotidiano y lo aísla de él, embarcándolo en una relación en la que será, a un tiempo, pasivo y activo espectador y cocelebrante de un ritual. Frente a aquellas obras móviles, automotrices, cuyo espectáculo azaroso o determinado, sigue seccionando de sí al espectador, confinándolo en su papel pasivo, las cajas de Cornell se sitúan entre aquellas otras cuyo sentido no se realiza plenamente sin un compromiso efectivo de dicho espectador. Sin embargo, la idea de participación lúdica y/o política usualmente asociada a ese segundo tipo de piezas, nos obliga, para el caso de Cornell, a una precisión mayor. En sus cajas, la acción del espectador es necesaria –como hemos visto– en el plano de la obra para que ésta se evada de una imagen y un tiempo únicos, para que sirva de mediación hacia una realidad trascendente que la niega, una escalera cuya ascensión nos permita un punto de vista que la revele como espejismo. Mas, en el plano mental, metafórico, la acción misma del espectador cumple otras funciones complementarias. Por ella, en ella, ha de advertir que la invitación a la manipulación de la obra conlleva una agresión, una destrucción de la imagen, del objeto como mito visual, y una promesa de ver más allá. Junto a ello (Rosenberg alude al cristal de la «slot machine» como espejo en el que el espectador se ve retratado), el paso a la acción arranca al espectador a su condición como tal, lo saca literalmente de sí, lo lleva, en definitiva, también, a una destrucción elocuente de su propia imagen.

Destrucción de la imagen ante el espejo, muerte y resurrección, el rostro del niño como reflejo del espectador encuentra en las cajas Médicis su lugar natural. Pero, sabemos, la infancia como concepto tiene en estas obras una presencia plural, algo más complejo que una mera figura alegórica. La razón de ese bucear constante y múltiple en la infancia como fuente de la que se nutre el trabajo creativo no puede entenderse finalmente, como hemos visto, como nostalgia, por cuanto el pasado no es en estas piezas un refugio sino una materia que fertiliza el presente. La nostalgia, con todo, debió ser con seguridad una tentación conocida para el ánimo de Cornell, una de las fuerzas que orientaban, al menos como impulso emocional, la poderosa atracción que en él generaba su propio pasado. Fuertemente vinculado al núcleo familiar, a su madre y a su hermano Robert (con quienes convivirá toda su vida y que forman su base de relación más intensa, incluso desde el punto de vista creativo), la primera infancia se manifestará bajo el tinte de la edad de oro, como un tiempo anterior a la muerte por leucemia del padre, a la lesión cerebral que postrará para siempre a Robert, a la violenta y brusca obligación de hacerse adulto (Sandra Leonard ha señalado esa misma maduración traumática en los niños Médicis), de cargar sobre sus hombros el peso familiar. El triunfo de Cornell fue no caer en la trampa de una invocación quimérica, lenitiva, de la infancia como una arcadia del pasado, sino ser capaz de metamorfosear la fuerza de esa atracción en una poderosa estrategia.

Lo que Cornell invoca en el mundo de la infancia es, antes que otra cosa, una cierta intensidad, una mirada. Los símbolos, toda la imaginería de los umbrales del siglo, las máquinas, los escaparates, los teatros en miniatura no poseerían, entonces, tanto valor en sí mismos, sino como detonantes, como elemento despertador de esa mirada. En su «Poética de la ensoñación», Bachellard ha puesto de relieve



40 *La Bella*, c. 1954

cómo es esa visión propia del niño, lo que se esconde tras la óptica del poeta y la «apertura al mundo» del filósofo. «Hay horas en la infancia –nos dice–, en las que todo niño es un ser asombroso, el ser que realiza el *asombro de ser*. Descubrimos así en nosotros una *infancia inmóvil*, una *infancia sin devenir*, liberada del engranaje del almanaque». Y es a esa «infancia inmóvil» –latente en el adulto como en el niño–, a la que se dirige el instrumento de Cornell, a ese estado de espíritu, a esa intuición capaz de subvertir la realidad por medio de una certeza poética y metafísica y de hacerlo como inmediatez, casi fisiológica, fuera (o dentro/fuera) del lenguaje que es figura del mundo, que es el mundo.

Provocar la mirada de la infancia, hacer que nuestros ojos se reconozcan en los de un príncipe niño del Renacimiento, es un empeño cuya formulación precisa va depurándose a lo largo de la trayectoria de Cornell, algo que va «del dicho al hecho», una escalera que aprende progresivamente a evaporarse, pero que desde un principio plantea su juego, acorde con los supuestos de la Ciencia Cristiana, desde una perspectiva ya formulada por la tradición espiritual de la alquimia: el niño –y cito a Cirlot– como «logro supremo de la identificación mística con el *dios en nosotros* y lo eterno».



44 *El jardín de María Antonieta*, 1949

CAJAS DE ARENA.
ESTUCHES. OBJETOS.
CAJAS DE RECUERDOS.
MISCELANEAS.
CAJAS DE SONIDO

...y ahora una memoria de amatista es cuanto me queda.

Emily Dickinson

Hasta aquí, nuestro discurso se ha dejado llevar por una inercia común en el mundo de Cornell hacia la referencia constante a un solo modelo de caja, modelo sobre el que nos hemos detenido ya en otro momento para analizar algunos de sus rasgos fundamentales, pero que en absoluto agota toda la variedad del universo construido por el artista. Pese a ser el modelo, con mucho, con más frecuencia adoptado por Cornell en su trabajo y el que da lugar a una mayor variedad de vías de formulación, muchos otros tipos de cajas le irán sirviendo de contrapunto constante. La aparición de esos modos distintos de plantear el tema de la caja en puntos diversos de su trayectoria se plantea, por supuesto, como necesidad de dar respuestas específicas a determinados temas que se abren a otras áreas posibles de expresión, pero no es ésta, ni de lejos, la cuestión principal. Más que digresiones o ventanas meramente abiertas a un sector de posibilidades apenas esbozado, esos otros modelos cobran su mayor sentido de una visión panorámica de la obra de Cornell, en la medida en que revita-

lizan el valor del modelo principal, a la vez que, desde su propia particularidad, vienen a completar nuestra comprensión de los problemas planteados por él.

El propio modelo principal, con su «frontalidad» de escaparate, con su telón de cristal que nos veda el paso convirtiéndose en una pantalla imaginaria a la que corremos el peligro de asimilar la escena que tras ella se representa, guarda aún (pese a pertenecer, lógicamente, a una categoría de objeto artístico muy distinta), una estrecha relación referencial con la tradición pictórica. De hecho, parecería como si Cornell hubiese pervertido la ventana paradigmática de Alberti, introduciendo en su teatro perspectivo todas las infidelidades espaciales que garantiza la vanguardia, como si todos sus guiños siguieran dirigiéndose al plano de representación (como en cierta medida hacen también conceptualmente el «Vidrio» y el «Etant donnés» de Duchamp). No vamos a negar cuánto de reflexión, y muy incisiva, hay en Cornell acerca de los problemas planteados por el lenguaje pictórico. De hecho, en la cuestión, diversas veces formulada desde la manía de la clasificación, sobre la relación de sus objetos respecto a la pintura y la escultura, la primera podría bien llevar, en la mayoría de los casos, las de ganar. Pero a lo largo de este texto hemos dejado traslucir ya demasiadas cuestiones que ponen en evidencia desde el complejo y multidimensional carácter de Cornell, la imposibilidad de conferir un lugar absoluto a esta cuestión analítica. Sin ir más lejos, podemos advertir cómo ese modelo principal, pese a su énfasis en un punto de vista frontal, se cuida luego de desmedirlo. La estructura de vitrina pierde rigidez en cuanto fijamos nuestra atención en el muy elaborado tratamiento que Cornell da al reverso y a los laterales de la caja, prolongando en ellos, por medio del collage, el desarrollo del tema abordado. Mediante ese trabajo de toda la superficie, interior y exterior, la caja afirma su condición de objeto, obliga a

una visión que la circunvale o, mejor, a una manipulación que elimina con el contacto físico toda idealización que la secciona del propio sujeto espectador —quien se convierte así en actor—, ya sea desde una frontera de dos o tres dimensiones. El resto de los modelos de caja desarrollados por Cornell sirven, desde diferentes perspectivas, para incitar a un mayor grado de conciencia respecto a la naturaleza de esa relación entre el espectador-actor y la pieza, que no es, en el fondo, sino una relación espectacular respecto a la que mantiene el propio artista. Junto a esa insistencia en la manipulación simple, en esa mera acción por la que han de ser agitadas, que poseen piezas del tipo de las cajas de arena y las cajas sonoras, algunas de sus cajitas de base circular y, ante todo, sus «museos» nos conducen ya a una esfera de relación sensiblemente distinta. Los «museos», esos estuches en los que un conjunto de frascos guarda celosamente un tesoro de imágenes que son hurtadas, en principio, a nuestra vista, plantean directamente el sentido de la obra en el campo de la acción. Ninguna lectura visual es posible o al menos significativa si no es en el transcurso mismo de una manipulación que transforma la configuración de la pieza, su disposición en el espacio, a la vez que nos revela sus secretos. La obra pasa así de una variación de matiz en la acción a convertirse en la acción misma, de enriquecerse con la idea de su situación en el tiempo a no poder ser sino en el tiempo.

En ese cambio radical de planteamiento se destruye la materialidad del objeto. La materia deja por ello de ser aquello en lo que la idea de la obra se encarna para convertirse en mediadora de algo que ocurre más allá, de algo que no se sitúa en las imágenes y en los objetos, sino que circula como el aire entre ellos, imperceptible, sutil. La obra es, entonces, por encima de la pieza que le sirve de catalizador, la experiencia de la obra, renovación del rito mediante el cual la creación no es,



47 *Sin título (El Cairo)*, c. 1939-41



51 *Sin título (Para la sílfide Lucile Grahn)*, c. 1945

tampoco, esa misma pieza en cuanto residuo material sino el camino que a ella conduce. La evocación del proceso creativo en tanto que paradigma renovado por nuestra propia experiencia de la obra, nos permite remontarnos del espacio y los objetos que forman la exposición a otro espacio y otros objetos anteriores: los del taller del sótano del 3708 de Utopia Parkway (Flushing, Nueva York), el santuario en el que transcurriría toda la vida creativa de Joseph Cornell. De nuevo, una imágenes permiten la mediación, las fotografías de Hans Namuth que nos describen el lugar, mitad laboratorio, mitad gabinete de curiosidades. Todo parece aquí dispuesto

como en la escenografía de una gigantesca «soap bubble set», de una descomunal «farmacia»: las cajas amontonadas en su sueño lleno de promesas, los objetos de los estantes, el niño de Pinturicchio en la pared. Y, al igual que en cualquier otra de sus cajas, ésta es también la cumbre de un más amplio dossier, apenas una huella, una memoria de amatista desde la que asomarnos a la fascinación del abismo. En la imagen, tras una cortina, adivinamos una ventana; no es, en verdad, sino el reflejo de aquella obra, ventana de la mente, por la que Cornell dio entrada a este lugar, para la lucidez, a la memoria del mundo.

Madrid, 1984



BIOGRAFIA



J. Cornell en su casa de Utopia Parkway, Flushing
(Nueva York), 1969

Foto: H. Namuth



Estudio del artista en Utopia Parkway, Flushing
(Nueva York), 1969

Foto: H. Namuth

- 1903.** Nace el 24 de diciembre. Es el mayor de los cuatro hijos de Joseph y H el ene Cornell. La familia vive en Nyack, Nueva York, pr ospera comunidad a orillas del río Hudson, a 47 kilómetros al norte de la ciudad de Nueva York.
- 1917.** El 2 de abril fallece su padre, vendedor y diseñador de tejidos para trajes de caballero. En septiembre entra en la Academia Phillips (Andover, Massachussets) donde estudia principalmente ciencias e idiomas: lat n, francés y español.
- 1918.** Los ingresos disminuyen, y la familia vende la casa de Nyack y se instala en Douglaston, Long Island, Nueva York.
- 1919.** Trabaja en una fábrica textil, en Lawrence, Massachussets. Empieza a coleccionar vasos de Sandwich (ciudad de Massachussets) y otros objetos típicamente americanos. La familia se instala en Bayside, Long Island, Nueva York.
- 1921.** Abandona la Academia Phillips. En el otoño es contratado por la empresa textil mayorista Cie. William Whitman, situada en Madison Square en la ciudad de Nueva York. Vende tejidos en el barrio comercial de Manhattan. Permanece en la empresa hasta 1931. Va regularmente al cine, al Metropolitan Opera House y a representaciones de ballet durante los diez años siguientes. Compra sus primeros discos de Chabrier, Debussy, Ravel y Satie.
- 1925.** Profundamente influenciado por los escritos de Mary Baker Eddy, fundadora de la Ciencia Cristiana, ingresa en la primera Iglesia de Cristo, la Iglesia de la Ciencia.
- 1926.** Enero: Asiste a la exposición conmemorativa de la Colección John Quinn en el Art Center de Nueva York y descubre la pintura moderna de Picasso, Derain, Rousseau, Seurat.
- 1929.** La familia se instala en Flushing, Long Island, Nueva York (3708 Utopia Parkway) donde Cornell, su madre y su hermano inválido, Robert, pasarán el resto de su vida.
- 1931.** Pierde su empleo en la Cie. Whitman y, durante algún tiempo, vende frigoríficos a domicilio. Descubre la Galería Julien Levy, en el 602 de Madison Avenue, donde ve los collages de Max Ernst y el trabajo de otros artistas surrealistas. Crea sus primeros montajes y collages a partir de grabados en blanco y negro y de grabados en madera de principios de siglo.
- 1932.** Enero: Participa con varios montajes y un objeto: «Glass Bell» (la campana de cristal) en «Surrealismo», primera exposición surrealista organizada en Nueva York por la Galería Julien Levy. Noviembre: Se inaugura en Julien Levy la primera exposición personal de Joseph Cornell «Objetos de Joseph Cornell». En el catálogo: «Minutiae, Glass Bells, Shadow Boxes, Coups d'oeil, Jouets surr alistes». Simultáneamente Levy expone grabados de Picasso (Ilustraciones para «Obras maestras desconocidas»).
- 1933.** Sigue los programas de la Sociedad Cinematográfica de Nueva York, donde ve las películas surrealistas: «La Edad de Oro» y «El perro andaluz», de Luis Buñuel y Salvador Dalí. Escribe una obra surrealista, «El Sr. Phot».
- 1934.** Es contratado por el taller comercial textil Traphagen, de Nueva York, para el diseño de tejidos, donde permanece hasta 1940. Comienza a adquirir curiosidades y fotografías en sus frecuentes visitas a las librerías de ocasión de Nueva York y a las boutiques de la 5.ª Avenida y del barrio de Times Square. Comienza igualmente una colección de películas antiguas y de fotografías de películas. Proyecta regularmente en su casa películas antiguas que contempla junto con su hermano Robert, y, cuando se presenta la ocasión, en reuniones de familia.

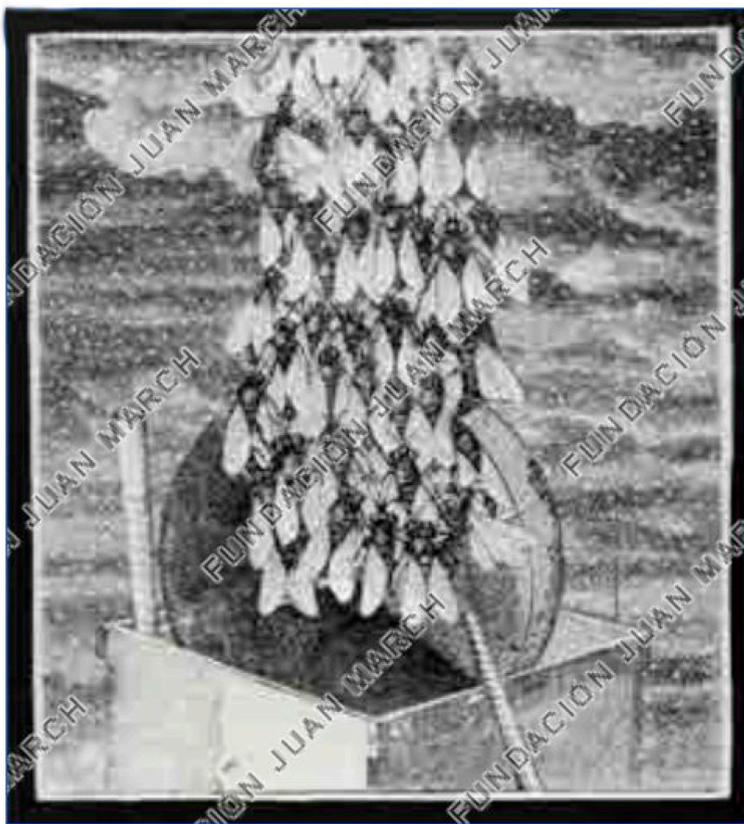


J. Cornell en su casa de Utopia Parkway, Flushing
(Nueva York), 1969

Foto: H. Namuth

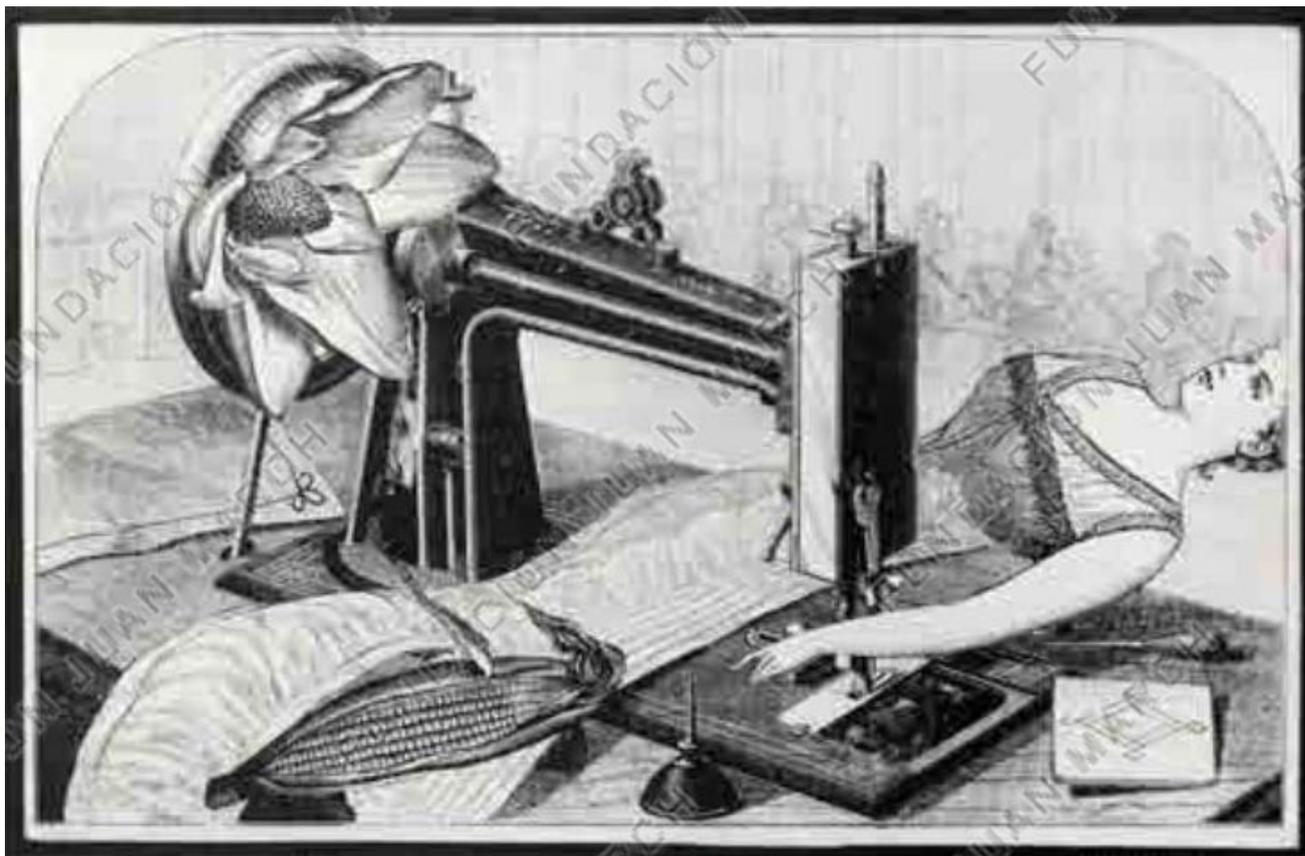
- 1935.** Figura por primera vez en una exposición de museo, «Pintura y escultura americana de los siglos XVIII, XIX y XX» (Wardsworth Atheneum, Hartford, Connecticut).
- 1936.** Proyección de la primera película «Rose Hobart» (montaje con elementos de largometrajes) en la Galería Julien Levy. 9 de diciembre: inauguración en el Museo de Arte Moderno de la exposición «Arte fantástico, Dadá, Surrealismo». «Soap Bubble set» (1936) es presentada como parte de un conjunto más amplio: «The elements of natural philosophy». Cornell escribe al director de la exposición, Alfred H. Barr Jr.: «No comparto en mi subconsciente y en mis sueños las teorías surrealistas, sin embargo soy un ferviente admirador de gran parte de su obra... creo que el surrealismo tiene todavía posibilidades más sanas que las que han sido desarrolladas».
- 1937.** Acepta contratos de lanzamientos publicitarios (cubiertas, collages, proyectos de compaginación) para «Harper's Bazaar», y los años siguientes para «Vogue» y «House and Garden»; trabaja asimismo esporádicamente para el departamento de arte de Columbia Films.
Invierno: «Glass Bell», una campana de cristal que contiene una mano que exhibe el collage de una rosa abriéndose sobre un ojo, es reproducida en la publicación surrealista «Minotaure» (París).
- 1938.** La Wardsworth Atheneum, de Hartford, adquiere la «Soap Bubble Set» (1936). Es la primera de sus obras comprada por un museo. Participa en la «Exposición Internacional del Surrealismo» organizada por André Breton y Paul Eluard, en la Galería de Bellas Artes de París.
- 1939.** Realiza varias visitas a la Feria Mundial de Nueva York en Flushing Meadow, Queens. Compra un gran número de pipas alemanas de barro cocido (que utilizará más tarde en sus «Soap Bubble Sets») y recorre las obras de arte del Art Building, donde ve «Circe y sus amores», de Dosso Dossi (cuyas reproducciones aparecerán más tarde en sus collages).
En octubre se produce el lanzamiento de los Archivos de la Danza, inspirados en la colección Lincon Kirstein de la biblioteca del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Durante sus nueve años de existencia, Cornell será un asiduo visitante.
Diciembre: Exposición personal de objetos en la Galería Julien Levy. El crítico del «New York Herald Tribune» habla de la exposición como de una «boutique de juguetes para el placer sofisticado».
- 1940.** Durante los diez años siguientes, desarrolla lazos de amistad con muchos artistas y escritores contemporáneos: Marcel Duchamp, Max Ernst, Dorothea Tanning, Matta, Marianne Moore, Robert Motherwell, Parker Tyler y Montagu O'Reilly. Prosigue sus visitas a Manhattan a la búsqueda de material para la construcción de sus cajas.
Diciembre: Tercera exposición individual en la Galería Julien Levy.
- 1941.** Instalación de su «taller-galería-laboratorio» en el sótano de su casa.
Diciembre: Comienzo de una colaboración con la revista «View» (Nueva York) que refleja la historia del arte contemporáneo y de la literatura, a través de los poetas americanos como William Carlos Williams y de europeos en el exilio como Max Ernst y André Breton. Cornell escribe un homenaje a la estrella del cine Hedy Lamarr «Enchanted Wanderer»: Extracto de un diario de viaje para Hedy Lamarr.
- 1944.** Trabaja en el Garden Center, amplio vivero vecino al lugar que utilizaban los miembros de la Ciencia Cristiana. Concibe la «GC44», serie de notas, libros y planchas de colores montadas, dedicadas a las experiencias relacionadas con el vivero.
- 1945.** Noviembre: Se expone en el Museo de Arte Moderno, de Nueva York, el «Retrato de Ondine», composición en portafolio, de Cornell. Inspirado en una litografía de la célebre bailarina del siglo XIX Fanny Cerito, que interpreta el papel de Ondine, el portafolio comprende un conjunto de recuerdos reunidos desde 1940.
- 1946.** Diciembre: Exposición «Portraits of Woman: constructions and arrangements by Joseph Cornell», Museo Romántico, Galería Hugo, Nueva York. (Se presentan las obras «Penny Arcade Portrait for Lauren Bacall» y «Portrait of Ondine»).

- 1948.** Septiembre: Inauguración de la exposición «Objects by Joseph Cornell». Galería Copley, Beverly Hill, California.
- 1949.** Diciembre: Exposición «Aviary by Joseph Cornell», Galería Egan, Nueva York. La serie de aviarios que ha preocupado a Cornell desde 1946 es más pictórica y abstracta. Trabaja con una nueva galería de arte alejándose de la órbita surrealista y aproximándose a la escuela de Nueva York.
- 1950.** Atraviesa un período bastante largo de molestias físicas, debido a dolores en la columna vertebral y en la pierna derecha, que le hacen penoso el trabajo. Pasa un mes en Westhampton con su hermana, lo que sería su más larga separación de Utopia Parkway.
- 1953.** Febrero: Inauguración de la exposición «Night Voyage by Joseph Cornell», Galería Egan, Nueva York.
Abril: Primera de una serie de invitaciones a la exposición anual que el Whitney Museum consagra a una antología del arte americano.
12 de julio: Inauguración de su primera exposición individual en un museo americano, el Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota.
- 1954-1955.** Publicación privada de pequeñas obras: «Maria» y «The Bel Canto Pet». Su obra cinematográfica pasa del collage con diversos elementos de largometrajes a la filmación directa con otros cineastas, principalmente Rudy Burckhardt y Stan Brakhage. Burckhardt filma «Aviary» (1954) y Brakhage el «GniR RednoW» y «Centuries of June» (los dos en 1955).
Otoño 1955: Vuelve al collage, trabajando principalmente con fotos en colores de revistas de arte y de periódicos contemporáneos.
Diciembre 1955: Exposición «Winter Night Skies», Galería Stable, Nueva York.
- 1957.** Diciembre: Exposición «Joseph Cornell: Selected Works», Galería Stable, Nueva York.
- 1961.** 2 de octubre: Inauguración de la exposición «The Art of assemblage», Museo de Arte Moderno, Nueva York, con una amplia participación de Cornell.



66 Sin título, 1933

- 1965.** Febrero: Muere su hermano Robert.
Mayo: Participa en la muestra «American Collages», Museo de Arte Moderno, que viajará a Europa del Norte: Copenhague, Estocolmo.
Verano: Está representado en «American Sculpture of the 20th Century», organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. La exposición se inaugura en París en el Museo Rodin y se exhibe después en Berlín y en Baden-Baden. El cineasta Larry Jordan se convierte en ayudante de Cornell. Este le da las películas-collages «Cotillion», «Children's Party» y «The Midnight-Party» para su montaje.
- 1966.** Exposición de diseños de Robert y collages de Joseph Cornell, en la Galería Roberts Schoelkopf, Nueva York.
Octubre: Muere la madre de Cornell.
Diciembre: Inauguración de «An Exhibition of Works by Joseph Cornell», Pasadena Art Museum, Pasadena, California.



68 Sin título, c. 1930

1967. Mayo: Inauguración de una gran retrospectiva «Joseph Cornell», en el Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

1968. Marzo: Inauguración de la exposición «Dada, Surrealism, and their Heritage», Museo de Arte Moderno, Nueva York, con una amplia representación de la obra de Cornell, exposición itinerante.

Junio: Participa en «Documenta 4», Kassel. En reconocimiento a su contribución al arte americano, recibe distinciones de la Brandey University y de la Academia Americana de Artes y Letras. Figura en la primera trienal de la India de arte contemporáneo mundial.

1969. Contribuye con una parte de su colección de películas y documentos cinematográficos a los Archivos Antológicos de Cinematografía de Nueva York. Colección que según se comprobaría más tarde (1978) in-

cluía varias películas «collages» de Cornell: «By Night with Torch and Spear», «Bookstalls», y «Nueva York», «Roma», «Barcelona», «Bruselas».

Diciembre: Figura en la exposición «New York Painting and Sculpture, 1940-1970», The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

1971. 15 de octubre: Primera exposición personal europea en la Galería Galatea, Turín.

1972. Participa en «Documenta 5», Kassel, en junio, y exposición individual en Kertner-Gesellschafts Studio, Hannóver, en noviembre.

Junio: Sufre una intervención quirúrgica, seguida de convalecencia, con su familia, en Westhampton y Northport, Long Island, hasta comienzos de noviembre donde vuelve a Utopia Parkway.

29 diciembre: Muere Cornell en su casa.

CATALOGO



10 *La estrella más cercana*, c. 1953

I. CONSTRUCCIONES

AVIARIOS

- 1 *Sin título (Neptuno en el lago)*, 1948
construcción
33 × 21,6 × 11,4 cm.
Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran
- 2 *Sin título (Profeta del tiempo)*, c. 1950-52
construcción
45 × 29 × 14,3 cm.
Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran
- 3 *Sin título (Habitat del buho)*, c. 1948
construcción
33 × 29,2 × 14 cm.
Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran
- 4 *Sin título (Jaula abandonada)*, c. 1948
construcción
48 × 32 × 15,8 cm.
Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran
- 5 *Sin título (Gran Hotel de la Pomme d'Or)*, c. 1949
construcción
46,7 × 26,9 × 8,1 cm.
Castelli Feigen Corcoran
- 6 *Un buho para Ondina*, 1954
construcción
24 × 16,1 × 11,4 cm.
Colección Sr. Burton Kanter, Chicago
- 7 *Sin título (Palomar/el Gran Hotel)*, 1952
construcción
18 × 12,7 × 7,1 cm.
Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran
- 8 *Sin título (Hotel)*, c. 1952-54
construcción
21,8 × 11,4 × 9 cm.
Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran

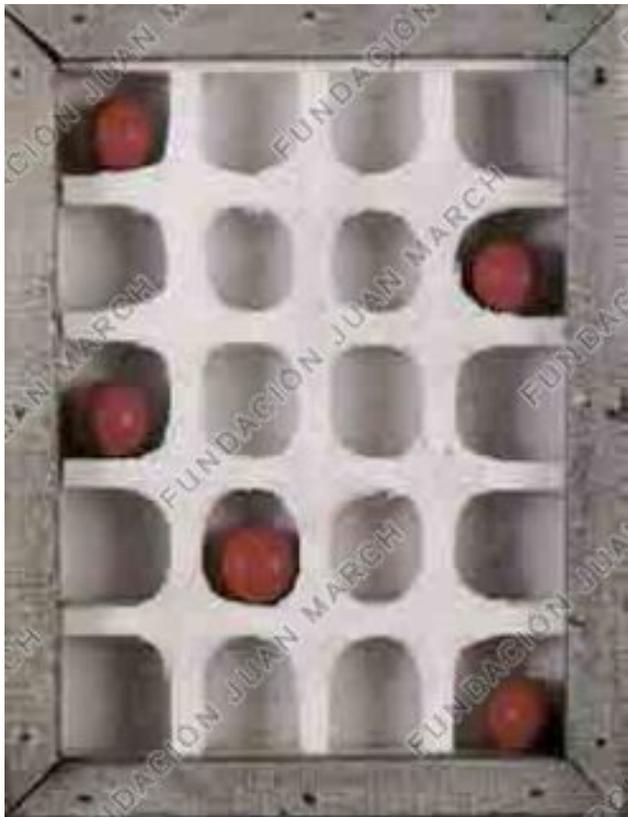
COSMOLOGIAS

- 9 *Sin título (Caja del Sol)*, c. 1958
construcción
25,9 × 36,3 × 12,2 cm.
Castelli Feigen Corcoran
- 10 *La estrella más cercana*, c. 1953
construcción
40,3 × 24,3 × 11 cm.
Castelli Feigen Corcoran

- 11 *Sin título (Constelación)*, c. 1956-59
construcción
19 × 33 × 8,7 cm.
Castelli Feigen Corcoran
- 12 *Guardián II (Para Marilyn Monroe)*, c. 1963
construcción
19 × 33 × 8,7 cm.
Castelli Feigen Corcoran
- 13 *Andrómeda*, c. 1953
construcción
47 × 31,1 × 10,1 cm.
Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran
- 14 *Sin título (Hotel du Nord)*, c. 1950-51
construcción
48,9 × 34,2 × 24,7 cm.
Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran
- 15 *Sin título (Hotel Cielo nocturno)*, c. 1950-52
construcción
48,5 × 33 × 16,3 cm.
Castelli Feigen Corcoran
- 16 *Sin título (Hotel Ventana rota)*, c. 1950
construcción
41,7 × 22,8 × 12,5 cm.
Castelli Feigen Corcoran
- 17 *Sin título, compás de navegación (Osa Menor)*,
c. 1953-56
construcción
30 × 48,4 × 10,8 cm.
Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran
- 18 *Sin título (Compás de navegación)*, c. 1952-54
construcción
30,2 × 44,3 × 8,9 cm.
Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran
- 19 *Juego de estrella*, c. 1950-53
construcción
43,1 × 53,3 × 11,5 cm.
Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran
- 20 *Sin título (Caja de marinero)*, c. 1948-50
construcción
10 × 49,4 × 17 cm.
Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran
- 21 *Sin título (Astronomía de Radar)*, c. 1952-56
construcción
29,8 × 9 × 45,7 cm.
Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran
- 22 *Sin título (Constelación)*, c. 1952-56
construcción
33 × 48,9 × 10,8 cm.
Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran
- 23 *Sin título (Caja de pompa de jabón)*, c. 1956-58
construcción
23,1 × 38,1 × 7,9 cm.
Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran



13 *Andrómeda*, c. 1953



31 *Descartes descartado*, 1953-56

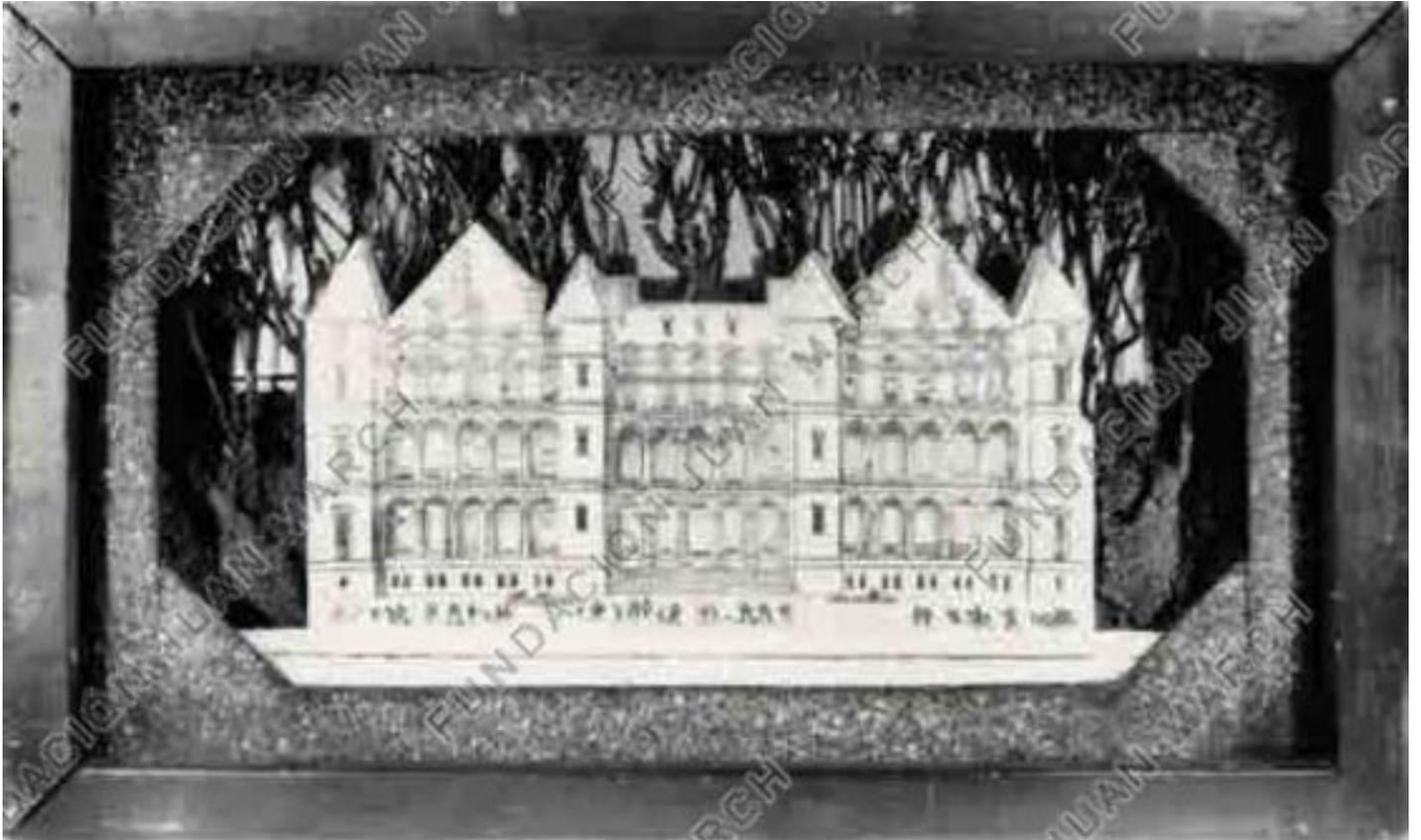
- 24** *Sin título (Caja de pompa de jabón)*, c. 1956-58
 construcción
 23,5 × 36,2 × 9,2 cm.
 Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran
- 25** *Un Analemma, mostrar por observación la hora de la salida y la puesta del Sol, la duración de los días y las noches*, c. 1948-50
 construcción
 39,3 × 51,4 × 10,1 cm.
 Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran
- 26** *Rosa de los vientos*, c. 1952-54
 construcción
 28,9 × 41,5 × 10,1 cm.
 Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran
- 27** *Sin título (Gran Hotel Indo-Holandés)*, c. 1953
 construcción
 46 × 30,8 × 11,7 cm.
 Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran
- 28** *Sin título (Hotel de l'Etoile)*, c. 1953-55
 construcción
 49,5 × 30,4 × 11,4 cm.
 Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran

PALACIOS

- 29** *Castillo (El verano)*, 1944
 construcción
 27,6 × 52,9 × 13,9 cm.
 Castelli Feigen Corcoran
- 30** *Sin título (Palacio rosa)*, 1946-48
 construcción
 21,9 × 36,2 × 11,1 cm.
 Museo de Arte Moderno. San Francisco

PALOMARES

- 31** *Descartes descartado*, 1953-56
 construcción
 35,2 × 26,5 × 5,9 cm.
 Castelli Feigen Corcoran
- 32** *Sin título (Los tres reinos)*, c. 1950
 construcción
 41,7 × 25,2 × 6,2 cm.
 Castelli Feigen Corcoran
- 33** *Sin título (Palomar)*, c. 1953
 construcción
 43,8 × 25,2 × 6,7 cm.
 Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran



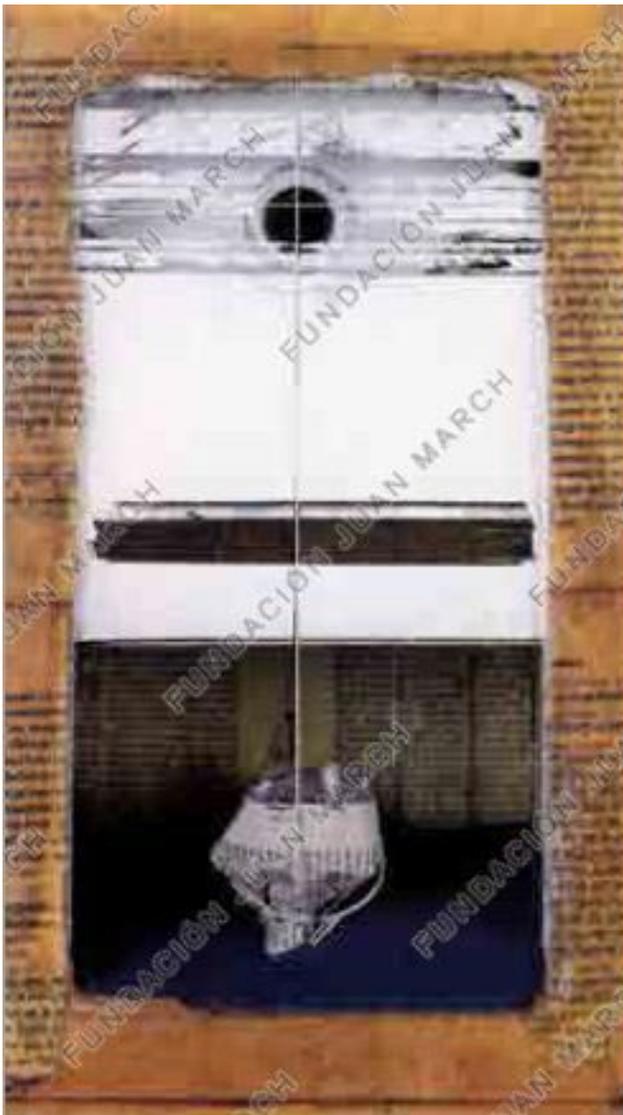
30 Sin título (*Palacio rosa*), 1946-48

MUSEOS

- 34 *Sin título*, 1944
construcción con frascos
6,6 × 20 × 13,9 cm.
Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran
- 35 *Caja de farmacia*, c. 1945
caja con 28 frascos
5,4 × 27,5 × 15,5 cm.
Colección Sr. Richard Feigen. Nueva York
- 36 *Museo*, c. 1958
caja con objetos
25 × 25 × 6,3 cm.
Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran

PRINCIPES DE MEDICIS

- 37 *Sin título (Príncipe de Médicis)*, c. 1942-52
construcción
43,8 × 27,6 × 11,4 cm.
Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran
- 38 *Sin título (Un niño de 'Pinturicchio')*, c. 1950
construcción
40 × 30,9 × 9,8 cm.
Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran
- 39 *Un niño de Caravaggio (Galería)*, c. 1954-56
construcción
38,7 × 26 × 5 cm.
Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran
- 40 *La Bella*, c. 1954
construcción
44,5 × 28 × 10 cm.
Colección particular



41 *Sin título (Fuente de arena)*, c. 1959

CAJAS DE ARENA

- 41 *Sin título (Fuente de arena)*, c. 1959
 construcción
 36,2 × 20,1 × 16,3 cm.
 Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran

ESTUCHES

- 42 *Perlas de la Opera*, c. 1945
 construcción
 22,8 × 21,4 × 12,4 cm.
 Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran
- 43 *Los tres Mosqueteros*, c. 1948
 construcción
 28,8 × 24,4 × 15,4 cm.
 Colección Sr. Richard Feigen. Nueva York

OBJETOS

- 44 *El jardín de María Antonieta*, 1949
 construcción
 4,8 × 10,8 (diámetro) cm.
 Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran
- 45 *Objeto*, c. 1940
 construcción
 1,6 × 4,45 (diámetro) cm.
 Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran
- 46 *Las aguas de Egipto*, c. 1939-41
 construcción
 4,8 × 10,8 (diámetro) cm.
 Castelli Feigen Corcoran
- 47 *Sin título (El Cairo)*, c. 1939-41
 construcción
 4,8 × 10,8 (diámetro) cm.
 Castelli Feigen Corcoran
- 48 *Tamara Toumanova*, Oct. 1941
 construcción
 13 × 10,7 × 89 cm.
 Castelli Feigen Corcoran
- 49 *Sin título*, c. 1932
 construcción
 89 × 10,4 × 9,2 cm.
 Castelli Feigen Corcoran

CAJAS DE RECUERDOS

- 50 *Homenaje al Ballet Romántico*, 1941
construcción
4,45 × 11,7 × 8,9 cm.
Castelli Feigen Corcoran
- 51 *Sin título (Para la sílfide Lucile Grahn)*, c. 1945
construcción
2,8 × 10,8 × 10,8 cm.
Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran

MISCELANEAS

- 52 *Sin título (Jacob luchando con el Angel)*, 1940
construcción
30,4 × 26,3 × 7 cm.
Castelli Feigen Corcoran
- 53 *Sin título (Libro objeto)*, 1938
construcción
20,3 × 12,7 × 2,5 cm.
Castelli Feigen Corcoran
- 54 *Sin título (Frascos para Tamara Toumanova)*, c. 1968
11 frascos y caja de madera
21,2 × 23,9 × 37,4 cm.
Castelli Feigen Corcoran

42 *Perlas de la Opera*, c. 1945



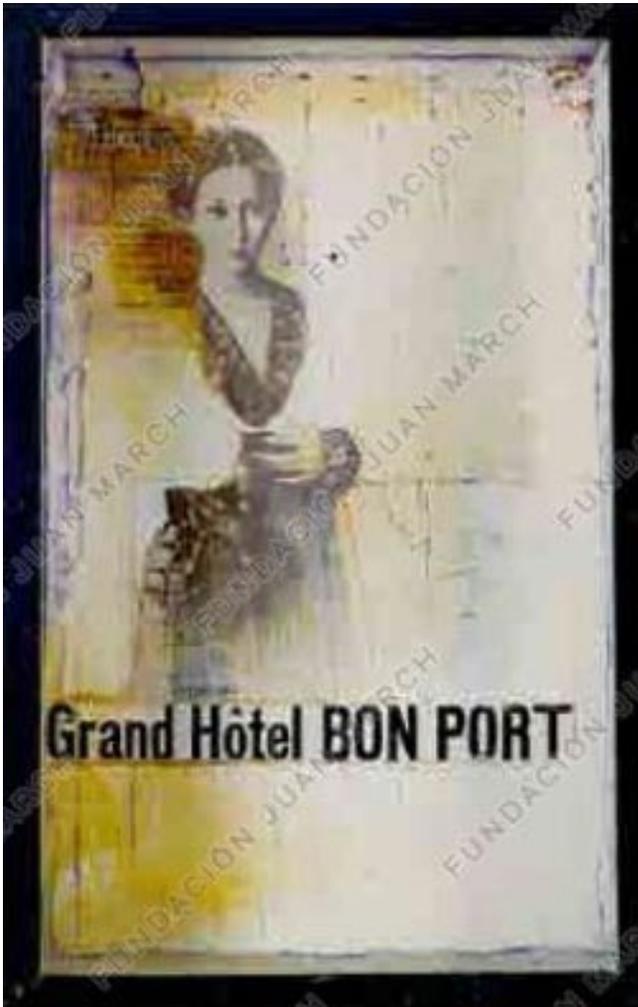


55 *Sin título*, c. 1950-52

- 55 *Sin título*, c. 1950-52
 construcción
 40,4 × 28,5 × 7,9 cm.
 Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran
- 56 *Sin título (Gran Hotel Bon Port)*, c. 1950-52
 construcción
 48,9 × 34,2 × 24,7 cm.
 Castelli Feigen Corcoran
- 57 *Variedades de Apollinaire (Para Guillaume Apollinaire)*, c. 1953
 construcción
 47,6 × 28,9 × 10,8 cm.
 Castelli Feigen Corcoran
- 58 *Via Parmigianino (Para Allegra)*, 1956
 construcción
 31,4 × 21,2 × 15,8 cm.
 Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran
- 59 *Sin título (Habitat de muñecas para Tina)*, 1962-65
 construcción
 22,5 × 15,8 × 10,8 cm.
 Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran
- 60 *Cornhart*, s/f.
 construcción
 19 × 8,9 × 8,9 cm.
 Colección Dr. Linda Olin. California

CAJAS DE SONIDO

- 61 *Caja de sonido*, c. 1963
 construcción
 7,8 × 30,4 × 17,3 cm.
 Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran



56 Sin título (*Gran Hotel Bon Port*), c. 1950-52



57 *Varietades de Apollinaire* (*Para Guillaume Apollinaire*), c. 1953

II. COLLAGES

62 *Mediterráneo*, c. 1960

collage
25,9 × 20,8 cm.
Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran

63 *Constelaciones de otoño*, c. 1960

collage
25,7 × 20,6 cm.
Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran

64 *Sin título*, c. 1960

collage
30,4 × 23,2 cm.
Castelli Feigen Corcoran

65 *Pañuelo*, 1933

collage
25,4 × 18,8 cm.
Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran

66 *Sin título*, 1933

collage
11,4 × 10 cm.
Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran

67 *Sin título*, 1933

collage
15,4 × 10,3 cm.
Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran

68 *Sin título*, c. 1930

collage
13,3 × 20,6 cm.
Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran



62 *Mediterráneo*, c. 1960

69 *Sin título (Sala de juegos con caballo)*, c. 1960
collage
41,9 × 34,6 cm.
Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran

70 *Guapo*, c. 1960
collage
39,3 × 31,7 cm.
Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran

71 *Peter Ibbetson*, c. 1960
collage
44,4 × 34,2 cm.
Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran

72 *El ramo náufrago*, 1966
collage
43,8 × 36,2 cm.
Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran

73 *Sin título (Escena de la jungla)*, 1959
collage
34 × 39,3 cm.
Legado Joseph Cornell, cortesía Castelli Feigen Corcoran

74 *Sin título (Caballo T'ang)*, c. 1963
collage
22,8 × 30,4 cm.
Castelli Feigen Corcoran



74 *Sin título (Caballo T'ang)*, c. 1963



deux ans. Le fit principal du haut des échelles de Troie. Ruyter sup- pléant son adversaire qui se les appropriés, mais qu'il fit en le met en l'air.

ATA (Abul) chef des des- vis de la Sibirie, contemporain de Tamerlan. Ce palier ayant eu dire que le mythique Mahometman était re- paré comme une divinité par ses disciples, fut tenu de voir le nou- veau Dieu. Ses ordres à la lec- ture de contrefaire en la voie de quinquennial, qu'il se le pré- sentement à Tamerlan. Ce héros ayant vu des phantômes vêtus de haillons & à demi nus, exultant comme des fous, menaçant comme des tyrans, les eut pris au milieu d'une troupe de Daimons. Il fut encore plus surpris, lorsqu'il vit des entrées dans le fidele jusqu'au ciel, la terre & les cha- veaux embrouillés, les yeux fermés & la tête baissée. Tamerlan dit à ce son d'âme d'être singuliers.

Et ce tal qui se vante d'être le maître de certains éléments. Et vous, répandit le d'air, ne vous laissez pas apprivoiser de- vant de vous la terre. Le héros repliqua: Qu'il se feroit, mais la terre s'en va à l'égard de cet qu'on peut, qui n'a pas avec le feu. Il se propagea que le d'air de ce qu'il se feroit son monde, se peut être de suite. Et ce qu'il se feroit le maître de l'air. Ce héros qui se vante de se feroit le maître de l'air. Ce héros qui se vante de se feroit le maître de l'air.

ATARALIPA ou ATALITA, des- cendant du fils de Néron, de la famille de l'air, vint transporter d'air. Ce héros fut son frère d'air, et ce héros fut son frère d'air.

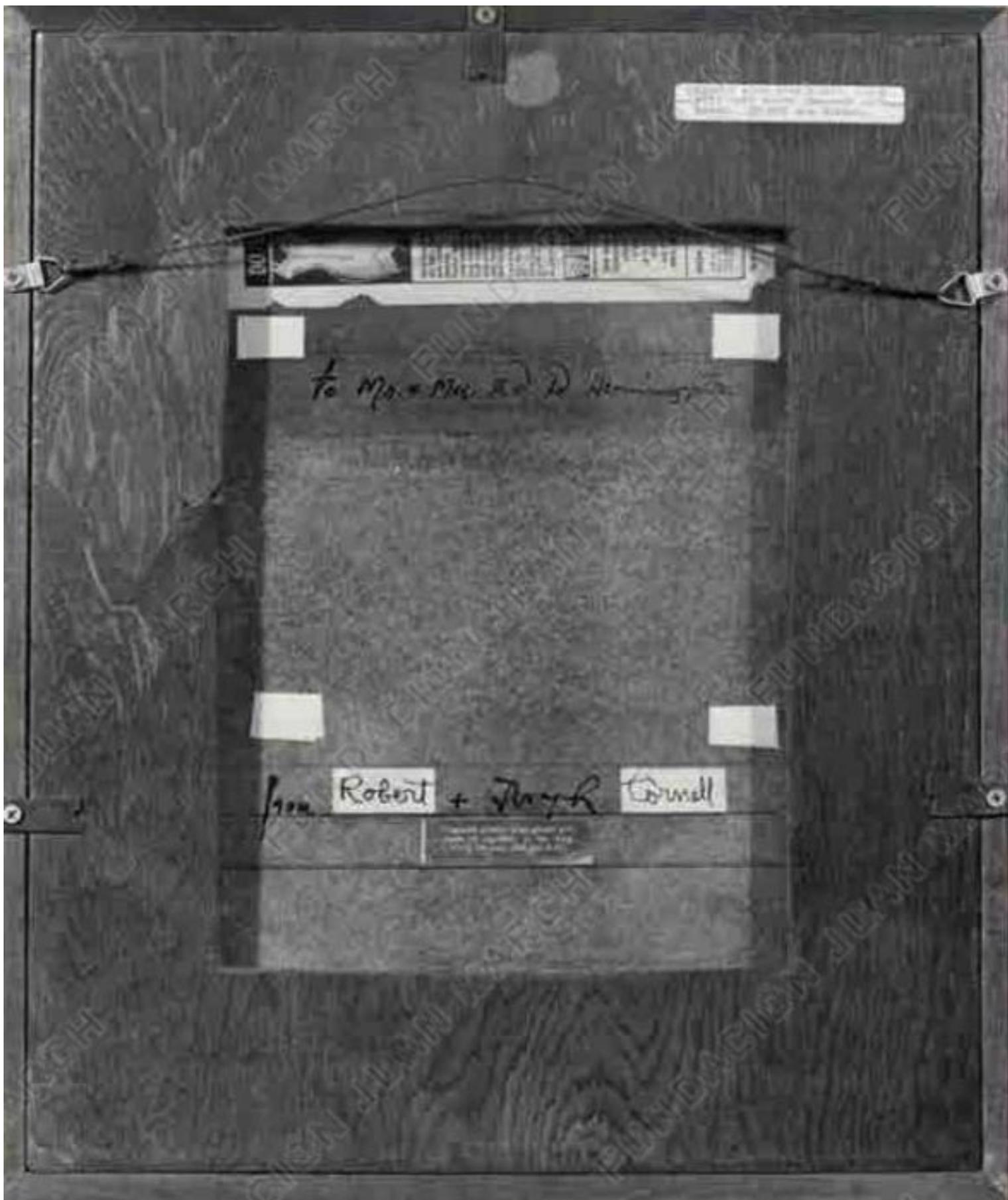
la perdit depuis avec la vie, d'une manière bien déplorable. Les El- pagnols ayant accordé dans son état en 1375. Tamerlan leur chef employa l'artillerie pour supplier au peu de monde qui l'accompagnait. Il de- manda, sous la foi du serment, que retirés avec le tal, qui l'ac- cepta aussi. Sincère & sans défiance, il se rendit auprès de son ennemi, qui, le voyant à la dispo- sition, le laissa de la personne, et le chargea de chaînes à la vue de ses timides sujets, effrayés par les armes à feu des Espagnols. On rapporte une quantité prodigieuse d'or pour obtenir son salut: elle ne put acheter la liberté des vaincus. La mort de ce prince illustre fut arbitraire. On l'accusa d'avoir donné des ordres secrets pour massacrer les Espa- gnols, & il fut étranglé contre la foi donnée, l'an 1375. Voyez ATARALIPA.

ATALANTE, fils de Léonide, roi de Scyrie, d'une beauté rare, tiroit supérieurement de l'arc, & surpassait tous les hommes à la course & dans les autres exer- cices du corps. Sa vitesse prodi- gieuse par une suite d'années de leur jeunesse, par laquelle son nom, qu'elle ne donnait la main qu'à celui qui pouvait le suivre. Plus- sieurs jeunes princes le coururent, & son étourdissement eût été rompu, sans son adieux en l'honneur de Péloé, le prix fut Péloé, contre qui il se litta. D'ap- près l'état présent au combat de la course, l'air fut Péloé, fut le tal qui obtint la couronne de Péloé. La d'air lui couronna le sein dans la course, trois pro- ces d'or, que l'athlète Péloé obtint d'après à courir. Par cette robe, l'athlète Hippodrome fut plus, & l'air se présentait à d-

qui fut appelé Péloé, et ce héros fut son frère d'air. Ce héros qui se vante de se feroit le maître de l'air.

ATALANTE, fils de Léonide, roi de Scyrie, d'une beauté rare, tiroit supérieurement de l'arc, & surpassait tous les hommes à la course & dans les autres exer- cices du corps.

ATE, déesse maléfique, & ce héros fut son frère d'air.



To Mrs. + Mr. R. D. H.

from Robert + Frank Cornell

Arte Español Contemporáneo, 1974 (*Agotado*).

Oskar Kokoschka,

con textos del Dr. Heinz Spielmann, 1974 (*Agotado*).

Exposición Antológica de la Calcografía Nacional,

con textos de Antonio Gallego, 1975 (*Agotado*).

I Exposición de Becarios de Artes

Plásticas, 1975/76 (*Agotado*).

Jean Dubuffet,

con textos del propio artista, 1976 (*Agotado*).

Alberto Giacometti, con textos de

Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin, 1976 (*Agotado*).

II Exposición de Becarios de Artes

Plásticas, 1976/77 (*Agotado*).

Arte Español Contemporáneo, 1977.

Colección de la Fundación Juan March (*Agotado*).

Arte USA, con textos de Harold Rosenberg, 1977 (*Agotado*).

Arte de Nueva Guinea y Papúa,

con textos del Dr. B. A. L. Cranstone, 1977 (*Agotado*).

Marc Chagall, con textos de André Malraux

y Louis Aragon, 1977 (*Agotado*).

Pablo Picasso, con textos de

Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, José Camón Aznar, Gerardo Diego, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, Enrique Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors y Guillermo de Torre, 1977 (*Agotado*).

Ars Médica, grabados de los siglos XV al XX,

con textos de Carl Zigrosser, 1977.

III Exposición de Becarios de Artes

Plásticas, 1977/78 (*Agotado*).

Francis Bacon,

con textos de Antonio Bonet Correa, 1978 (*Agotado*).

Arte Español Contemporáneo, 1978 (*Agotado*).

Bauhaus, 1978,

Catálogo del Goethe-Institut (*Agotado*).

Kandinsky, con textos de

Werner Haltmann y Gaëtan Picon, 1978 (*Agotado*).

De Kooning,

con textos de Diane Waldman, 1978.

IV Exposición de Becarios de Artes

Plásticas, 1978/79 (*Agotado*).

Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta,

con textos de Reinhold Hohl, 1979.

Goya, Grabados,

(**Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia**),

con textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez, 1979.

Braque, con textos de

Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy y André Chastel, 1979.

Arte Español Contemporáneo,

con textos de Julián Gállego, 1979 (*Agotado*).

V Exposición de Becarios de Artes

Plásticas, 1979/80 (*Agotado*).

Julio González,

con textos de Germain Viatte, 1980.

Robert Motherwell,

con textos de Barbaralee Diamonstein, 1980.

Henri Matisse,

con textos del propio artista, 1980.

VI Exposición de Becarios de Artes

Plásticas, 1980/81 (*Agotado*).

Minimal Art,

con textos de Phyllis Tuchman, 1981.

Paul Klee,

con textos del propio artista, 1981 (*Agotado*).

Mirrors and Windows:

Fotografía americana desde 1960,

Catálogo del MOMA

con textos de John Szarkowski, 1981 (*Agotado*).

Medio Siglo de Escultura: 1900-1945,

con textos de Jean-Louis Prat, 1981 (*Agotado*).

Piet Mondrian,

con textos del propio artista, 1982.

Robert y Sonia Delaunay, con textos de

Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Vicente Huidobro, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar y Guillermo de Torre, 1982.

Pintura Abstracta Española, 60/70,

con textos de Rafael Santos Torroella, 1982 (*Agotado*).

Kurt Schwitters, con textos del propio artista,

de Ernst Schwitters y de Werner Schmalenbach, 1982.

VII Exposición de Becarios de Artes

Plásticas, 1982/83 (*Agotado*).

Roy Lichtenstein, Catálogo del Museo de Saint Louis

con textos de J. Cowart, 1983.

Fernand Léger,

con textos de Antonio Bonet Correa, 1983.

Arte Abstracto Español.

Colección de la Fundación Juan March,

con textos de Julián Gállego, 1983.

Pierre Bonnard,

con textos de Angel González García, 1983 (*Agotado*).

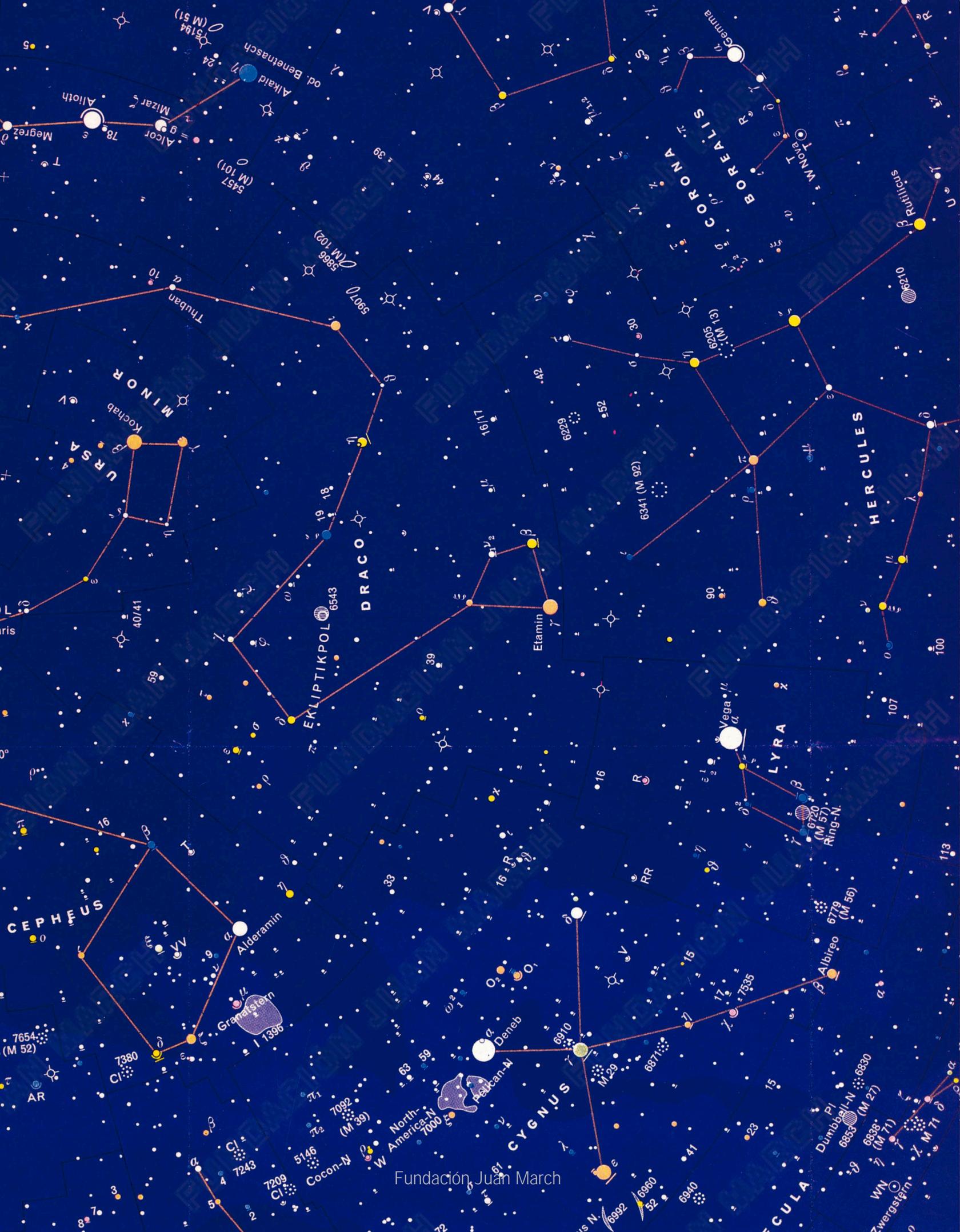
Almada Negreiros, 1983,

Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal (*Agotado*).

El arte del siglo XX en un museo holandés:

Eindhoven, 1984, con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren.







Joseph Cornell

JOSEPH CORNELL, FUNDACION JUAN MARCH, 1984